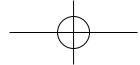
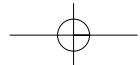


CHAN 10069



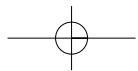
CHANDOS

Lyric Symphony
Complete incidental music to
Shakespeare's 'Cymbeline'
premiere recording

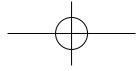
zemlinsky

Turid Karlsen soprano
Jaroslav Březina tenor
Franz Grundheber baritone
Members of Bremen Shakespeare Company
Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont





Alexander Zemlinsky



Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Lyric Symphony in seven songs to poems by Rabindranath Tagore, Op. 18*

43:40

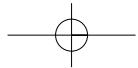
[1]	I Ich bin friedlos. Langsam mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck –	10:01
[2]	II Mutter, der junge Prinz. Lebhaft –	6:21
[3]	III Du bist die Abendwolke. Adagio –	6:30
[4]	IV Sprich zu mir, Geliebter. Langsam –	7:05
[5]	V Befrei' mich von den Banden. Feurig und kraftvoll –	1:58
[6]	VI Vollende denn das letzte Lied. Sehr mäßige Viertel –	4:11
[7]	VII Friede, mein Herz. Molto adagio	7:34

*premiere recording of the complete score;
texts sung and spoken in German*

Incidental music to Shakespeare's 'Cymbeline' (1913–15)†

26:30

[8]	Prelude. Kraftvoll und mäßig bewegt	3:48
[9]	Imogen and Pisanio (Introduction to Act I, Scene 3). Sehr langsam –	0:59
[10]	Tempo (Sehr langsam) [also closing music for Act I, Scene 3]	2:14
[11]	Song (Act II, Scene 3): 'Horch, horch! Die Lerche'. Leicht bewegt und zart	1:22
[12]	Opening of Act III. Mäßig bewegt	0:19
[13]	Introduction to Act IV. Mäßig, nicht schleppend	3:03
[14]	Solemn music (Act IV, Scene 2). Mäßig, nicht schleppend	0:42



[15]	Song (Act IV, Scene 2): 'Scheust nicht mehr der Sonne Glühn'. Langsam gehend	1:59
[16]	Closing music for Act IV [Langsam gehend]	0:53
[17]	Introduction to Act V. Energisch bewegt	2:47
[18]	Melodrama (Act V, Scene 4): 'Nicht länger kühle, Donnergott'. Mäßige Viertel	8:22
		TT 70:23

Turid Karlsen soprano*

Jaroslav Březina tenor†

Franz Grundheber baritone*

Members of Bremen Shakespeare Company:†

Arviragus.....Christoph Jacobi

Guiderius.....Thomas C. Zinke

Sicilius.....Christian Bergmann

MotherPeta-Janina Schulz

First BrotherThomas C. Zinke

Second BrotherChristoph Jacobi

and

JupiterFranz Grundheber†

Czech Philharmonic Orchestra

Antony Beaumont

Zemlinsky: Lyric Symphony & Music to 'Cymbeline'

Lyric Symphony

On 19 September 1921 Alexander Zemlinsky wrote to his publisher, Emil Hertzka:

Over the summer I've been writing something along the lines of *Das Lied von der Erde*. There are 7 thematically interrelated songs for baritone, soprano & orchestra, that run without a break. Drawing attention to the Mahlerian affinity of the *Lyric Symphony* was presumably his way of summarising its scope and general character, perhaps also of proposing a viable marketing strategy for it. But there are many other points of contact between the two works.

Both in essence are valedictory. Where *Das Lied* bids farewell to life, the *Lyric Symphony* is a farewell to love, a study in human relationships founded on the **M-W** (man-woman) hypothesis expounded by the controversial Viennese psycho-pathologist Otto Weininger. The work is also Zemlinsky's farewell to the opulent late-romantic style that had been his creative habitat since the turn of the century.

Both works demonstrate the multiplicity of symphonic form. While *Das Lied* is divided into separate movements, the *Lyric Symphony* is through-composed, and although its architecture pays respect to classical form, Zemlinsky, with the aid of variative

development, evolves a flexible, quasi-operatic structure comparable to that of Schoenberg's *Gurrelieder*. Where Mahler's six movements are thematically all but self-contained, Zemlinsky uses his lattice of motivic relationships to merge seven into one. 'He would take a small theme into his hands,' recalled Alma Mahler, 'knead it like wax, and shape it into innumerable variants.' Thus a dotted rhythm, a syncopation and a simple pattern of adjacent notes suffice to generate the entire vocabulary of **M** motifs. Similarly, every idea in the first **W** song originates in the anapaestic figure of the opening words, 'Mutter, der junge [Prinz]'. The ideas themselves are as self-effacing as pebbles on a beach. Zemlinsky forms them into facades, arches, ornamental gardens, imaginary landscapes, whole worlds of form and feeling. Yet there is nothing calculated in his music. It takes cool-headed listening to observe, for instance, that the entire sixth song is underpinned by an E natural; but when the bass line descends chromatically from E to D (bar 722), the fatality and finality of that gesture is evident even to the innocent ear. Likewise, the marvels Zemlinsky discovers in the horn's alternation of F sharp and F natural (from bar 716 to the close) could fill chapters

of a harmony book. Yet words could never rationalise the subtle play of agitation and anguish embedded in that one semitone.

Just like *Das Lied von der Erde*, the *Lyric Symphony* requires a contrasting pair of solo voices. For Mahler's message the singers' gender is of little consequence; to Zemlinsky the **M-W** concept is intrinsic, and as musical expression of Weininger's hypothesis he builds his motivic lattice entirely from the themes of **M**. Within that framework his protagonists follow widely diverging paths: **M** progresses from burgeoning desire through rapture and surfeit to the pain of separation; **W** experiences the ecstasy of submission and union, followed by disillusion born of growing self-determination. Hence **M** moves full circle – at the close his story could begin all over again – while **W** moves in a steeply ascending line and intersects that circle at its centre. The first **W** song, 'Mutter, der junge Prinz', with its folkloristic mother-and-daughter scenario, is rooted in tradition; the second, 'Sprich zu mir, Geliebter', – all muted bliss and post-coital melancholy – is static and rhapsodic; the third, 'Vollende denn das letzte Lied', is freer still, little more than a sparsely accompanied recitative in which the motifs of **M** are shattered into fragments.

Both scores call for a large orchestra. Where Mahler's textures are always clear and often sharp-edged, for Zemlinsky clarity was subservient to emotional pluralism and

colouristic nuance. Images such as 'the sunny haze of the languid hours' ('[Im] sonnigen Nebel der zögernden Stunden') or 'the wind... sighing through the leaves' ('Der Wind seufzt durch die Blätter') are evoked with inimitable subtlety. But at moments of greater intensity the scoring tends to grow opaque, and in performance the voices are easily covered. This recording is the first to use my new edition, published in March 2003. Innumerable engravers' and copyists' errors, omissions and slips of the pen have been amended or rectified. In the process the score has lost a few cymbal crashes (Zemlinsky expunged them in rehearsal) but gained substantially in clarity.

Both works demonstrate how music can transform the ephemeral and personal into the eternal and universal. Where, in the words of Deryck Cooke, Mahler composed *Das Lied* in search of 'a meaning in life on the threshold of death', Zemlinsky in the *Lyric Symphony* charts his search for hope in an existence blighted by professional and personal disappointment. He had trodden the path of **M** several times, notably with his first flame, Melanie Guttmann, and again in 1901, when his brief and stormy entanglement with Alma Schindler ended in the disaster of her marriage to Mahler. Six years later he married Melanie's sister Ida, but within his own four walls he found little stimulus, and his eye often roved. In 1919 he fell passionately in love with Louise Sachsel, a nineteen-year-old

student at the Prague Academy of Art. Thirty years her senior, he was in every sense the master, but Louise recounted that she was happy to accept her role as his 'devoted slave'. According to her interpretation of events, the composition of the *Lyric Symphony* was motivated by her decision to leave Prague in order to further her career as a singer. By the time Zemlinsky conducted the world premiere, on 4 June 1924 (Louise's birthday), they were together again, and in 1930 – a year after Ida's death – they married. Subsequently, under threat of Nazi persecution, they took refuge in Vienna, Prague and finally New York, where Louise outlived her husband by fifty years and lived to witness his spectacular renaissance in the 1970s. To my mind, the choice of singers for the *Lyric Symphony* should reflect this extraordinary relationship: authority and fervour on the one hand, youthfulness and fanatical devotion on the other.

Incidental music to Shakespeare's 'Cymbeline'

In 1991 I edited for publication a five-movement *Suite from the Music to 'Cymbeline'*, though not before Louise Zemlinsky had written to register her disapproval: 'I promised my husband to do everything in my power to ensure that his works were preserved exactly as he left them', she explained. To her last breath she remained the 'devoted slave'.

Posthumously, this first complete recording serves to respect that promise.

The music for *Cymbeline* was commissioned by the National Theatre in Mannheim. As musical director, composer and arranger for Max Reinhardt at his Munich summer festivals, Zemlinsky had grown attuned to the concept of a larger-than-life theatrical style, with lavish sets and extravagant costumes, dancers, jugglers, supernumeraries and animals, and a musical apparatus to match. Hence the incidental music to *Cymbeline* calls for a full-scale symphony orchestra, including triple woodwind, harp, harmonium, celesta and a substantial array of off-stage instruments. Most of it was written in 1914, parallel to the Second String Quartet. But by the time Zemlinsky had added the finishing touches, in February 1915, the world was at war, and Shakespeare's play, which extols the heroism of the ancient Britons, was no longer performable on the German stage. Even today productions of *Cymbeline* are comparatively rare. Some critics have challenged its authenticity, others – notably Bernard Shaw – have scoffed at the ghosts and gods of Act V, Scene 4. Yet in Zemlinsky's score that very scene becomes the nerve centre of the drama: the restoration of concord, the sudden upward spin of fortune's wheel. 'Whom best I love I cross; to make my gift,/The more delay'd, delighted': in the light of Zemlinsky's long-

delayed, miraculous renaissance, Jupiter's words of consolation sound strangely prophetic.

© 2003 Antony Beaumont

**Antony Beaumont in conversation with
Michal Matzner**

MM: You are both a conductor and a musicologist. What advantages and opportunities does this combination offer?

AB: In the early-music scene almost everyone is a performer and scholar rolled into one. But in nineteenth- and twentieth-century music? Impossible! [laughs] The truth is that I turned to musicology in search of a deeper understanding of what I was performing. Hence my work has always been of a practical nature. And for such work, knowledge of the visual arts, literature, philosophy, social and political history is just as important as musical history and analysis.

MM: With the benefit of the time that has since passed, what is your view of Zemlinsky's status in the context of twentieth-century music?

AB: I often encounter people who have never even heard of him – educated people, I mean – particularly in the USA. Then there are intellectual snobs who look down on him because they think he lacked the courage to compose atonal music. Look, he's not a

seminal figure of the twentieth century like Debussy or Schoenberg, but he's a very fine composer who, in my humble opinion, has not yet attained the recognition he really deserves.

MM: Of Zemlinsky's legacy, the *Lyric Symphony*, which you have just finished recording with the Czech Philharmonic Orchestra, is the work most frequently performed today. Why do you think this particular piece is so popular and why do you yourself consider this work significant?

AB: Statistically speaking, his most popular work is actually the symphonic poem *Die Seejungfrau*, which we will be including in our second CD. But the *Lyric Symphony* is undoubtedly his masterpiece. Why? Above all, because it makes such a powerful and moving impression on the listener. Coming from an 'intellectual' like me, that may seem a strange remark. But ultimately the yardstick of all music is the extent to which the composer succeeds in communicating with his audience.

MM: What criteria did you apply to the dramaturgy of the three CDs constituting the Zemlinsky set?

AB: The idea is to record all five symphonic works of Zemlinsky, interspersed with shorter orchestral pieces, most of which have never been heard before. Each of the CDs provides a self-sufficient 'programme' of some seventy

minutes of music. Together they amount to a retrospective of Zemlinsky's entire orchestral repertoire, ranging from the Symphony in D minor of 1893 to the Prelude to Act III of *Der König Kandaules* (also in D minor), dating from 1936.

© 2003 Aura Agency, Prague

Cymbeline: Synopsis

[8] Cymbeline, king of Britain, fathered two sons who were abducted in infancy; in their place he adopted an orphan, Posthumus Leonatus. The queen, Cymbeline's second wife, schemes to marry off her oafish son Cloten to Imogen, her step-daughter. Meanwhile Imogen has secretly given her hand to Posthumus. When Cymbeline hears of the marriage, he banishes Posthumus for his disobedience. Before parting, Posthumus exchanges love tokens with Imogen.

[9] - [10] Posthumus' servant, Pisanio, tells Imogen of his master's departure (Zemlinsky intended the music of track ten to be repeated at the end of the scene).

In Rome, Posthumus extols Imogen's virtue. The evil Iachimo wagers ten thousand ducats that he can prove her unfaithful.

The queen attempts to turn Pisanio against Posthumus, giving him a vial of poison which she says is a remedial drug (unknown to her, it merely induces deep sleep).

Iachimo soon realises that he can win his wager only by subterfuge. Introducing himself to Imogen with credentials from Posthumus, he begs leave to deposit a trunk for safekeeping in her bedchamber. While she sleeps, he emerges from the trunk. Having noted details of the room and her person, he slips a bracelet from her arm.

The following morning Cloten woos Imogen with music [11]. Imogen dismisses him, and tells Pisanio of the missing bracelet.

Having returned to Rome, Iachimo produces the bracelet as proof of Imogen's infidelity. Posthumus swears revenge.

[12] Because Cymbeline refuses to pay tribute to Rome, Caesar has declared war.

Posthumus writes to Pisanio, ordering him to kill Imogen; to facilitate the deed he arranges for her to meet him at Milford Haven. Shortly before arriving there, Pisanio shows Imogen Posthumus' letter, and persuades her to let him report her death. Giving her the queen's potion, he advises her to flee, dressed in men's clothing, to his friend Lucius. Believing her to have acted on his advice, Pisanio tells Cloten that she is at Milford, and gives him a suit of Posthumus' clothes. Cloten plots to slay Posthumus and ravish Imogen.

[13] On the road to Milford, Imogen (masquerading as 'Fidele') encounters Belarius, a nobleman unjustly banished by Cymbeline, who has taken refuge in a cave with Guiderius and

Arviragus, two young brothers. They welcome the exhausted traveller with food and shelter. While Belarius and the boys go hunting, Imogen swallows Pisano's potion. Cloten appears, and Belarius fears discovery. During an altercation with Guiderius, Cloten is decapitated. Returning to the cave, the brothers find the lifeless body of Fidele.¹⁴ Unable to sing, since their voices are breaking, they speak the funeral dirge.¹⁵

Waking to the sight of a headless corpse in Posthumus' clothes, Imogen assumes her husband dead.¹⁶

Posthumus returns to Britain. Devastated by the news of Imogen's death, he resolves to forfeit his life for the British cause.¹⁷ The battle rages, and the Britons are victorious. Posthumus testifies to the particular heroism of Belarius and the brothers. He himself is accused of espionage and thrown into prison. Tired and dispirited, he falls asleep.¹⁸

And now the tangled drama is miraculously unravelled. Iachimo confesses his treachery, Imogen is reunited with Posthumus, Cymbeline embraces Guiderius and Arviragus as his long-lost sons, Belarius regains his rank and riches. Finally Cymbeline yields to Caesar's demands, and peace is restored to Britain.

© 2003 Antony Beaumont

Turid Karlsen was born in Oslo. Having completed her vocal studies with Ingrid Bjoner

and Mya Besselink, she appeared in *Parsifal* at the Bayreuth Festival under Daniel Barenboim. Soon afterwards she joined the ensemble at Karlsruhe, where her roles ranged from Gilda and Mimi to Pamina, Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) and Rosalinde (*Die Fledermaus*). There followed a five-year engagement in Bonn, where she turned to the dramatic repertoire, with Jenůfa, the title roles in Beethoven's *Leonore* and *Fidelio*, Agathe (*Der Freischütz*), Elsa (*Lohengrin*), and Eleonore in Krenek's *Karl V*, in which last role she also made her recording debut. She has appeared as guest artist at the Komische Oper, Berlin and the opera houses in Cologne, Düsseldorf, Hannover and Mannheim. Notable events in her concert calendar have taken her to Amsterdam, London, Vienna and Zürich. She has worked with stage directors Yuri Lyubimov, Werner Herzog, Maximilian Schell and Tony Palmer, and conductors Dennis Russel Davies, Rafael Frühbeck de Burgos, Eliahu Inbal and Mariss Jansons. Recently she made her operatic and concert debuts in the USA and Canada with *Salomé* and Mahler's Eighth Symphony, and in Hong Kong with Beethoven's *Missa solemnis*.

As a child Jaroslav Březina played the violin and sang in the Kühn Children's Choir. He studied at the Prague conservatory under Professor Jankovský and was a prize-winner at

the Dvořák Competition in Karlsbad. As a concert singer he is particularly in demand for baroque and classical projects. Since 1993 he has been an ensemble member at the Prague National Theatre, where he has sung both Czech and international repertoire, including Don Basilio (*Le nozze di Figaro*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Cosi fan tutte*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Count Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Vašek (*The Bartered Bride*), Benvolio (*Roméo et Juliette*), Beppe (*Pagliacci*), Gherardo (*Gianni Schicchi*) and Dr Suda (Janáček's *Osud* [Fate]). His recording of Janáček's opera *Šárka* with Sir Charles Mackerras won a *Grammy Award*.

Franz Grundheber is one of the leading dramatic baritones of his generation. Born in Trier, he studied voice with Margaret Harshaw at Indiana University. In 1966 Rolf Liebermann offered him a contract at Hamburg State Opera where, after more than three and a half decades, he continues to perform as a guest artist. Particular recent highlights of his Hamburg career have been new productions of *Macbeth* (the title role, 1997) and *Tosca* (Scarpia, 2000). His Hamburg repertoire also includes the roles of The Dutchman, Rigoletto, Iago and Orestes. The company awarded him the coveted title of *Kammersänger* in 1996, and the same distinction followed from the Vienna State Opera which for many years has

been the centre of his artistic activity. There he has sung the principal baritone roles in new productions of *Wozzeck*, *Elektra*, *Cardillac*, *Palestrina* and *Lulu*, as well as numerous performances as Rigoletto, Scarpia, Macbeth, Amonasro, Iago, Amfortas, The Dutchman, Kurwenal, Barak and Mandryka.

In Europe he has also appeared at the Salzburg Easter Festival under Herbert von Karajan, and at the Semper Opera in Dresden, Bavarian State Opera in Munich, Brussels Opera, Opéra national de Paris-Bastille, Teatro alla Scala in Milan, The Royal Opera, Covent Garden, Teatro Real in Madrid and Arena di Verona (as the first German to sing Amonasro). In the USA he is a regular visiting artist at The Metropolitan Opera, New York (where he was the first German to sing Rigoletto), Lyric Opera of Chicago, Houston Grand Opera, San Francisco Opera and Los Angeles Music Center Opera. His international engagements have taken him as far as Tokyo, Japan and Santiago, Chile. Highlights of his 2002/03 season have included The Dutchman in Dresden and Copenhagen, and Jupiter (*Die Liebe der Danae*) at the Salzburg Summer Festival. In 2004 he returns to La Scala for a new production of Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie*.

For CD he has recorded *Wozzeck* (twice, with Claudio Abbado and Daniel Barenboim), *Arabella* (with Jeffrey Tate), *Die Frau ohne*

Schatten (with Giuseppe Sinopoli), Faninal in Bernard Haitink's *Der Rosenkavalier*, the Father in Sir Colin Davis's *Hänsel und Gretel*, and much else.

Bremen Shakespeare Company specialises in modern productions inspired by the theatrical spirit of Shakespeare's own time. The Company's irresistibly anarchic style, with its racy modern translations, cross dressing, breathless doubling of roles and interaction with the audience, has made its players the foremost interpreters of Shakespeare in Germany. Since its inauguration in 1983, the Company has presented thirty-four Shakespeare productions and world premieres of twenty-three contemporary plays. Numerous television recordings and invitations to international festivals have done much to further the Company's international reputation and bring its work to audiences far beyond the Theater am Leibnizplatz in Bremen, where the Company gives over 200 performances every season. In 1993 it gave the first complete performance of a Shakespeare play, *The Merry Wives of Windsor*, at the partially built Globe Theatre in London, and four years later participated in the inauguration of the completed theatre in the presence of H.M. The Queen. 2003 finds the Company back in the UK for *The Comedy of Errors* at the Bath Shakespeare Festival.

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 Válek. Since 1998 the post of Principal Conductor has been held by Vladimir Ashkenazy, supported by Vladimír Válek and two permanent guest conductors, Sir Charles Mackerras and Ken-Ichiro Kobayashi. Today, as in the past, the Czech Philharmonic Orchestra's prime mission remains the performance of concerts at the Rudolfinum, its beautiful home on the banks of the Vltava.

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 an edition of Alma Mahler's early diaries. 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*.



Caricature of Zemlinsky conducting the Czech Philharmonic in Mahler's Sixth Symphony on
23 February 1927. Ink drawing by 'Dr Desiderius' (Hugo Böttiger)



Rabindranath Tagore

Zemlinsky: Lyrische Symphonie und Musik zu "Cymbeline"

Lyrische Symphonie

Am 19. September 1921 schrieb Alexander Zemlinsky an seinen Verleger Emil Hertzka:

Ich habe im Sommer etwas geschrieben in der Art des Lied v. d. Erde. Es sind 7 ganz zusammenhängende Gesänge für Bariton, Sopran u. Orchester, alle ohne Unterbrechung.

Dieser Hinweis auf eine Ähnlichkeit der *Lyrischen Symphonie* mit Mahlers Werk sollte wohl dazu dienen, den Umfang und allgemeinen Charakter seines eigenen Stücks zusammenzufassen, vielleicht auch dazu, eine brauchbare Werbestrategie vorzuschlagen. Es gibt aber viele weitere Berührungspunkte zwischen den beiden Werken.

Beide haben im Grunde genommen Abschiedscharakter. Während *Das Lied von der Erde* einen Abschied vom Leben darstellt, handelt es sich bei der *Lyrischen Symphonie* um einen Abschied von der Liebe, um eine Studie der menschlichen Beziehungen, die auf der **M-W** (männlich-weiblich) Hypothese des umstrittenen Wiener Psychopathologen Otto Weininger basiert. Außerdem ist das Werk auch Zemlinskys Abschied von jenem üppigen spätromantischen Stil, der seit der Jahrhundertwende sein kreatives Zuhause gewesen war.

Beide Werke führen die Vielschichtigkeit der sinfonischen Form vor. Während *Das Lied von der Erde* in einzelne Sätze aufgeteilt ist, ist die *Lyrische Symphonie* durchkomponiert, und obwohl ihre Struktur der klassischen Form verpflichtet bleibt, läßt Zemlinsky mit Hilfe von variierenden Entwicklungselementen ein flexibles, quasi operhaftes Gefüge, vergleichbar mit Schönbergs *Gurreliedern*, entstehen. Mahlers sechs Sätze sind in ihrer Thematik so gut wie voneinander unabhängig, Zemlinsky dagegen verwendet ein Netzwerk motivischer Zusammenhänge, um sieben Sätze zu einem zu verschmelzen. „Er nahm ein kleines Thema gleichsam in seine geistigen Hände, knetete es, formte es in unzählige Varianten“, erinnerte sich Alma Mahler. So reichen ein punktierter Rhythmus, eine Synkopierung und ein einfaches Muster nebeneinanderliegender Töne aus, um das ganze Vokabular der **M-Motive** zu generieren. Ebenso röhren alle Ideen des ersten **W**-Liedes von der Anapästfigur der Anfangsworte „Mutter, der junge [Prinz]“ her. Die Ideen selbst sind so unauffällig wie Kieselsteine am Strand. Zemlinsky formt sie zu Fassaden, Bögen, Ziergärten, imaginären Landschaften, ganzen Welten von Form und Gefühl. Seine Musik hat jedoch nichts

Berechnetes an sich. Man braucht als Zuhörer einen kühlen Kopf, um etwa zu bemerken, daß dem gesamten sechsten Lied ein E unterliegt; wenn aber die Baßlinie chromatisch von E zu D hinabsteigt (Takt 722), dann ist die Unabwendbarkeit und Endgültigkeit einer solchen Geste selbst für ungeschulte Ohren deutlich wahrnehmbar. Gleichermaßen könnte man mit den Wundern, die Zemlinsky für das Horn im Alternieren zwischen Fis und F (von Takt 716 bis zum Schluß) entdeckt, Harmonielehrebücher direkt kapitelweise füllen. Trotzdem läßt sich das subtile Spiel von Eregung und Qual, das in diesem einen Halbtakt liegt, nicht in Worte fassen.

Wie beim *Lied von der Erde* sind auch für die *Lyrische Symphonie* zwei kontrastierende Solostimmen vorgesehen. Was Mahlers Botschaft anbelangt, ist das Geschlecht der Sänger eher belanglos; für Zemlinsky dagegen ist das Konzept **M-W** von zentraler Bedeutung, und als musikalischen Ausdruck von Weiningers Hypothese konstruiert er sein motivisches Netzwerk ausschließlich aus den Themen von **M**. Innerhalb dieses Rahmens verfolgen seine Protagonisten weit auseinanderstrebende Wege: **M** bewegt sich von erblühendem Verlangen über Entzücken und Übermaß bis hin zum Schmerz der Trennung; **W** widerfährt die Ekstase der Unterwerfung und der Vereinigung, auf die aus zunehmender Selbstbestimmung erwachsende

Desillusionierung folgt. **M** beschreibt also einen vollen Kreis – am Schluß könnte seine Geschichte noch einmal von vorne anfangen –, während **W** eine steil ansteigende Linie zurücklegt, die diesen Kreis in seiner Mitte durchschneidet. Das erste **W** Lied, „Mutter, der junge Prinz“, ist mit seinem volkstümlichen Mutter-Tochter-Szenario traditionell verwurzelt; das zweite, „Sprich zu mir, Geliebter“ – ganz gedämpfte Seeligkeit und postkoitale Melancholie – ist statisch und rhapsodisch; das dritte, „Vollende denn das letzte Lied“, ist noch freier, im Grunde kaum mehr als ein sparsam begleitetes Rezitativ, in dem die Motive **Ms** zerschlagen werden.

Beide Partituren verlangen ein großes Orchester. Während Mahlers musikalisches Gewebe immer klar und scharf gezeichnet ist, standen für Zemlinsky emotionaler Pluralismus und farbliche Nuancen im Vordergrund. Bilder wie „Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden“ oder „Der Wind seufzt durch die Blätter“ werden mit unvergleichlicher Subtilität heraufbeschworen. Bei Momenten größerer Intensität wird die Instrumentierung aber meist undurchsichtiger, so daß in der Praxis die Singstimmen leicht zugedeckt werden. Diese Einspielung bedient sich als erste meiner neuen, im März 2003 veröffentlichten Edition. Zahllose Irrtümer, Auslassungen und Flüchtigkeitsfehler von Schriftsetzern und Kopisten wurden geändert oder korrigiert.

Dadurch hat die Partitur einige Beckenschläge eingebüßt (Zemlinsky hatte sie in den Proben gestrichen), dafür aber wesentlich an Klarheit gewonnen.

Beide Werke zeigen, wie Musik vermag, das Kurzlebige und Persönliche ins Ewige und Universelle zu überhöhen. Während Mahler, so Deryck Cooke, *Das Lied von der Erde* auf der Suche nach "Bedeutung im Leben an der Schwelle des Todes" komponierte, zeichnet Zemlinsky in der *Lyrischen Symphonie* seine Suche nach Hoffnung in einem von professioneller und persönlicher Enttäuschung geprägten Dasein nach. Er war den Weg des **M** mehrmals gegangen, insbesondere mit seiner ersten Liebe Melanie Guttmann, und dann noch einmal im Jahr 1901, als seine kurze und stürmische Verwicklung mit Alma Schindler in dem Desaster ihrer Ehe mit Gustav Mahler endete. Sechs Jahre später heiratete Zemlinsky Melanies Schwester Ida, fand innerhalb seiner eigenen vier Wände aber wenig Anregung und ließ sein Auge oft umherschweifen. 1919 verliebte er sich leidenschaftlich in Louise Sachsel, eine neunzehnjährige Studentin an der Prager Akademie der Künste. Er war dreißig Jahre älter als sie und so in jedem Sinne der "Meister", aber Louise erzählte, daß sie gerne dazu bereit war, ihre Rolle als "ergebene Sklavin" anzunehmen. Ihrer Auslegung nach war es ihre Entscheidung, zur Förderung ihrer Gesangskarriere Prag zu verlassen, die zur Komposition der *Lyrischen*

Symphonie führte. Als Zemlinsky am 4. Juni 1924 (Louises Geburtstag) die Weltpremiere dirigierte, war das Paar wieder vereint, und 1930 – ein Jahr nach dem Tode Idas – heirateten sie. Vor der Bedrohung nationalsozialistischer Verfolgung flüchteten sie anschließend nach Wien, Prag und schließlich New York, wo Louise ihren Mann um fünfzig Jahre überlebte und noch seine spektakuläre Renaissance in den siebziger Jahren erleben durfte. Meiner Meinung nach sollte die Wahl der Sänger für die *Lyrische Symphonie* diese außergewöhnliche Beziehung widerspiegeln: auf der einen Seite Autorität und Leidenschaft, auf der anderen Jugendlichkeit und fanatische Hingabe.

Bühnenmusik zu Shakespeares "Cymbeline"
1991 bereitete ich die Edition einer fünfsätzigen *Suite aus der Musik zu "Cymbeline"* zur Veröffentlichung vor, jedoch nicht ohne daß Louise Zemlinsky an mich schrieb, um ihrer Mißbilligung Ausdruck zu verleihen, "da ich meinem Mann versprochen habe, daß ich mich mein ganzes Leben dafür einsetzen werde, daß sein Werk so verbleibt, wie er es hinterlassen hat". Bis zu ihrem letzten Atemzug blieb sie die "ergebene Sklavin". Posthum soll die hier vorliegende erste komplette Einspielung dazu dienen, dieses Versprechen zu respektieren.

Die Musik zu *Cymbeline* wurde vom Nationaltheater Mannheim in Auftrag gegeben.

In seiner Kapazität als Musikdirektor, Komponist und Arrangeur für Max Reinhardt bei dessen Münchener Sommerfestspielen hatte sich Zemlinsky an das Konzept eines überlebensgroßen Theaterstils mit üppigen Bühnenbildern, extravaganten Kostümen, Tänzern, Jongleuren, Komparseñ und Tieren, alles mit dazu passendem musikalischen Apparat, gewöhnt. Die Bühnenmusik zu *Cymbeline* verlangt also volles Sinfonieorchester, mit dreifachen Holzbläsern, Harfe, Harmonium, Celesta sowie einer beträchtlichen Anzahl von Instrumenten hinter der Bühne. Der größte Teil entstand 1914, gleichzeitig mit dem Zweiten Streichquartett. Bis Zemlinsky aber im Februar 1915 seiner Arbeit den letzten Schliff gegeben hatte, befand sich die Welt im Krieg, und Shakespeares Theaterstück, das dem Heldenamt der alten Briten huldigt, war für deutsche Bühnen nicht mehr akzeptabel. Sogar heute sind Produktionen von *Cymbeline* relativ selten. Manche Kritiker haben die Authentizität des Dramas in Frage gestellt; andere – insbesondere Bernard Shaw – äußerten sich abwertend zu den Gespenstern und Göttern aus der 4. Szene des Fünften Akts. In Zemlinskys Partitur wird aber gerade diese Szene zum Kern der Handlung – die Wiederherstellung von Eintracht, das sich plötzlich drehende Glücksrad. "Lieblinge plag' ich stets, weil, lang' verschoben,/So mehr das Glück beglückt": Angesichts Zemlinskys lang verzögter, wunderbarer Renaissance muten

diese tröstenden Worte Jupiters seltsam prophetisch an.

© 2003 Antony Beaumont

Übersetzung: Bettina Reinken-Welsh

Antony Beaumont im Gespräch mit Michal Matzner

MM: Sie sind sowohl Dirigent als auch Musikwissenschaftler. Was sind die Vorteile und Möglichkeiten dieser Kombination?

AB: In der Alten Musik sind fast alle Interpreten zugleich auch Akademiker. Aber in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts? Unmöglich! [lacht] Die Wahrheit ist, ich habe mich der Musikwissenschaft zugewandt, um ein tieferes Verständnis für das zu erlangen, was ich aufführte. Das heißt, meine Arbeit ist immer praktischer Natur gewesen. Und für diese Art von Arbeit ist Kenntnis der bildenden Künste, der Literatur, der Philosophie, der sozialen und politischen Geschichte genauso wichtig, wie Musikgeschichte und -analyse.

MM: Wie schätzen Sie unter Berücksichtigung der inzwischen vergangenen Zeit den Stellenwert Zemlinskys im Kontext der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts ein?

AB: Oft treffe ich Leute, die noch nie von ihm gehört haben – und ich meine gebildete Leute – besonders in den USA. Dann gibt es

die intellektuellen Snobs, die auf ihn herabsehen, weil sie meinen, ihm fehlt der Mut, atonale Musik zu schreiben. Nun, er ist keine bahnbrechende Figur des zwanzigsten Jahrhunderts wie etwa Debussy oder Schönberg, aber er ist ein hervorragender Komponist, dem meines Erachtens noch nicht die Anerkennung zuteil wird, die er wirklich verdient hat.

MM: Von Zemlinskys Gesamtwerk wird die *Lyrische Symphonie*, die Sie gerade mit den Tschechischen Philharmonikern eingespielt haben, heutzutage am meisten aufgeführt. Warum denken Sie, daß gerade dieses Stück so beliebt ist, und warum halten Sie selbst es für wichtig?

AB: Rein statistisch gesehen ist sein beliebtestes Stück eigentlich das sinfonische Gedicht *Die Seejungfrau*, die auf unserer zweiten CD erscheinen wird. Aber bei der *Lyrischen Symphonie* handelt es sich zweifelsohne um sein Meisterwerk. Warum? Vor allem weil sie beim Zuhörer einen dermaßen starken und bewegenden Eindruck hinterläßt. Von einem "Intellektuellen" wie mir mag eine solche Bemerkung seltsam anmuten. Letzten Endes ist aber der Maßstab aller Musik, inwieweit es dem Komponisten gelingt, mit seinem Publikum zu kommunizieren.

MM: Welche Kriterien haben Sie bei der Dramaturgie der drei Zemlinsky-CDs angewandt?

AB: Ziel ist es, alle fünf sinfonischen Werke Zemlinskys einzuspielen, kombiniert mit kürzeren Orchesterstücken, von denen die meisten noch nie zu Gehör gekommen sind. Jede CD bietet ein in sich geschlossenes "Programm" von etwa siebzig Minuten Musik. Zusammen stellen sie eine Retrospektive von Zemlinskys gesamtem Orchesterrepertoire dar, von der 1893 entstandenen Sinfonie in d-Moll bis hin zum Vorspiel des Dritten Akts aus *Der König Kandaules* (auch d-Moll) aus dem Jahr 1936.

© 2003 Aura Agency, Prag
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Cymbeline: Handlung

[8] Cymbeline, der König Britanniens, zeugte zwei Söhne, die als Kinder entführt wurden; an ihrer Stelle adoptiert er einen Waisenjungen, Posthumus Leonatus. Die Königin und zweite Frau Cymbelines plant, ihren tölpelhaften Sohn Cloten mit Imogen, ihrer Tochter, zu verheiraten. In der Zwischenzeit haben sich Imogen und Posthumus heimlich vermählt. Als Cymbeline von der Ehe erfährt, verbietet er Posthumus wegen Ungehorsams. Vor ihrer Trennung tauschen Posthumus und Imogen Zeichen ihrer Liebe aus.

[9] - [10] Posthumus' Diener Pisanio erzählt Imogen von dem Abschied seines Herrn.

(Zemlinsky wollte, daß die Musik des Track 10 am Ende der Szene wiederholt wird.)

In Rom preist Posthumus die Tugenden Imogens. Der böse Cloten wettet zehntausend Dukaten, daß er ihre Untreue beweisen kann.

Die Königin versucht Pisanio gegen Posthumus zu lenken, indem sie ihm eine kleine Flasche Gift gibt, von dem sie sagt, es handle sich um eine heilende Droge. (Was sie allerdings nicht weiß, ist, daß es nur einen tiefen Schlaf herbeiführt.)

Cloten wird bald bewußt, daß er seine Wette nur mit Hilfe von Täuschung gewinnen kann. Er taucht, sich auf Posthumus berufend, bei Imogen auf und bittet, in ihrem Schlafräum eine Truhe zur sicheren Verwahrung abstellen zu dürfen. Während sie schlafend, entsteigt er der Truhe. Er merkt sich die Details des Zimmers und ihrer Person und nimmt ein Armband von ihrem Handgelenk.

Am nächsten Morgen wirbt Cloten mit Musik um Imogen [11]. Sie schickt ihn fort und erzählt Pisanio von dem fehlenden Armband.

Nach Rom zurückgekehrt, präsentiert Cloten das Armband als Beweis für Imogens Untreue. Posthumus schwört Rache.

[12] Da Cymbeline sich weigert, Rom Tribut zu zahlen, hat Cäsar ihm den Krieg erklärt.

Posthumus schreibt an Pisanio und befiehlt ihm, Imogen zu töten. Um die Tat zu ermöglichen, arrangiert er ein Treffen in Milford Haven. Kurz bevor Pisanio mit Imogen dort

ankommt, zeigt er ihr den Brief von Posthumus und überredet sie zu der Erlaubnis, ihren Tod zu berichten. Er gibt ihr den Trank der Königin und rät ihr, als Mann verkleidet zu seinem Freund Lucius zu fliehen. In dem Glauben, sie sei diesem Rat gefolgt, sagt Pisanio Cloten, Imogen sei in Milford, und gibt ihm Kleidung von Posthumus. Cloten plant, Posthumus zu ermorden und Imogen zu rauben.

[13] Auf der Straße nach Milford begegnet Imogen (als "Fidele" verkleidet) Belarius, einem Edelmann, der zu Unrecht von Cymbeline verbannt wurde, und der mit den jungen Brüdern Guiderius und Arviragus in einer Höhle Zuschlupf gefunden hat. Sie heißen den erschöpften Reisenden mit Essen und Unterkunft willkommen. Während Belarius und die Jungen auf Jagd gehen, trinkt Imogen Pisanios Trank. Cloten erscheint, und Belarius fürchtet Entdeckung. Während eines Kampfes mit Guiderius wird Cloten entthauptet. Wieder in der Höhle entdecken die Brüder den leblosen Körper Fideles [14]. Da sie im Stimmbruch sind,

sprechen sie den Trauergesang [15].

Als Imogen erwacht und die kopflose, wie Posthumus gekleidete Leiche sieht, nimmt sie an, ihr Mann sei tot [16].

Posthumus kehrt nach Britannien zurück. Durch die Nachricht von Imogens Tod zutiefst erschüttert, entschließt er sich, sein Leben für Britannien aufzuopfern. [17] Der Kampf tobt, und

die Briten tragen den Sieg davon. Posthumus bezeugt das besondere Heldentum von Belarius und den Brüdern. Er selbst wird der Spionage bezichtigt und ins Gefängnis geworfen. Er schlält müde und entmutigt ein [18].

Und nun löst sich das verstrickte Drama wie durch ein Wunder auf. Iachimo gesteht seinen Verrat, Imogen wird wieder mit Posthumus vereint, Cymbeline umarmt Guiderius und Arviragus als seine lange verloren geglaubten Söhne, Belarius erhält Rang und Reichtum zurück. Schließlich gibt Cymbeline Cäsars Forderungen nach, und Frieden kehrt wieder in Britannien ein.

© 2003 Antony Beaumont
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Turid Karlsen wurde in Oslo geboren. Nach dem Gesangsstudium bei Ingrid Bjoner und Mya Besselink trat sie bei den Bayreuther Festspielen unter der Leitung von Daniel Barenboim in *Parsifal* auf. Bald danach wurde sie an das Badische Staatstheater in Karlsruhe verpflichtet, wo sie u.a. als Gilda, Mimi, Pamina, Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) und Rosalinde (*Die Fledermaus*) zu hören war. Für die nächsten fünf Jahre wechselte sie an die Oper der Stadt Bonn, wo sie sich dem dramatischen Fach zuwandte: Jenůfa, die Titelrollen in Beethovens *Leonore* und *Fidelio*, Agathe (*Der Freischütz*), Elsa (*Lohengrin*) und

Eleonore in Kreneks *Karl V.*; in der letzteren Rolle gab sie auch ihr Schallplattendebüüt. Sie hat an der Komischen Oper Berlin und an den Bühnen in Köln, Düsseldorf, Hannover und Mannheim gastiert. Als Konzertkünstlerin ist sie u.a. in Amsterdam, London, Wien und Zürich aufgetreten. Sie hat mit den Bühnenregisseuren Juri Ljubimow, Werner Herzog, Maximilian Schell und Tony Palmer sowie den Dirigenten Dennis Russel Davies, Rafael Frühbeck de Burgos, Eliahu Inbal und Mariss Jansons zusammengearbeitet. Kürzlich gab sie ihre Opern- und Konzertdebüts in den USA und Kanada mit *Salomé* und der Achten von Mahler sowie in Hongkong mit Beethovens *Missa solemnis*.

Als Junge spielte Jaroslav Březina die Violine und sang im Kinderchor Kühn. Er studierte am Prager Konservatorium bei Professor Jankovský und ging als Preisträger aus dem Dvořák-Wettbewerb in Karlsbad hervor. Als Konzertsänger ist er besonders für Barock- und Klassikprojekte gefragt. Seit 1993 gehört er dem Nationaltheater in Prag an, wo er u.a. als Don Basilio (*Le nozze di Figaro*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Cosi fan tutte*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Graf Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Vašek (*Die verkauft Braut*), Benvolio (*Roméo et Juliette*), Beppe (*Pagliacci*), Gherardo (*Gianni Schicchi*) und Dr. Suda (Janáčeks *Osud* [*Schicksal*])

der Janáček-Oper *Šárka* mit Sir Charles Mackerras wurde mit einem Grammy ausgezeichnet.

Franz Grundheber gilt als einer der führenden dramatische Baritöne seiner Generation. In Trier geboren, studierte er Gesang bei Margaret Harshaw an der Indiana University. 1966 holte ihn Rolf Liebermann an die Hamburger Staatsoper, wo er noch dreieinhalb Jahrzehnte später gastierte. Besondere Höhepunkte seiner Zeit in Hamburg waren Neuinszenierungen von *Macbeth* (Titelrolle, 1997) und *Tosca* (Scarpia, 2000). In Hamburg sang er außerdem den Holländer, Rigoletto, Iago und Orestes. 1996 ehrte man ihn dort als Kammersänger – ein Titel, den ihm auch die Wiener Staatsoper, die viele Jahre lang im Mittelpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit stand, wenig später verlieh. In Wien sang er die wichtigen Baritonrollen in Neuinszenierungen von *Wozzeck*, *Elektra*, *Cardillac*, *Palestrina* und *Lulu*; außerdem trat er in unzähligen Aufführungen als Rigoletto, Scarpia, Macbeth, Amonasro, Iago, Amfortas, Holländer, Kurwenal, Barak und Mandryka auf.

Weitere Stationen seiner Karriere waren die Salzburger Osterfestspiele (mit Herbert von Karajan), Semperoper Dresden, Bayerische Staatsoper München, Opéra national Brüssel, Opéra national de Paris-

Bastille, Mailänder Scala, Royal Opera Covent Garden, Teatro Real Madrid und Arena di Verona (erster deutscher Amonasro). In den USA gastiert er regelmäßig an der Metropolitan Opera New York (erster deutscher Rigoletto), Lyric Opera of Chicago, Houston Grand Opera, San Francisco Opera und Los Angeles Music Center Opera. Internationale Verpflichtungen haben ihn bis nach Tokio und Santiago de Chile geführt. In der Spielzeit 2002/03 standen für ihn der Holländer in Dresden und Kopenhagen sowie Jupiter (*Die Liebe der Danae*) bei den Salzburger Sommerfestspielen auf dem Programm. 2004 kehrt er in einer Neuinszenierung von Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* an die Scala zurück.

Seine Diskographie umfasst *Wozzeck* (sowohl mit Claudio Abbado als auch Daniel Barenboim), *Arabella* (Jeffrey Tate), *Die Frau ohne Schatten* (Giuseppe Sinopoli), *Faninal* in *Der Rosenkavalier* (Bernard Haitink), Peter in *Hänsel und Gretel* (Sir Colin Davis) und viele andere Werke.

Die Bremer Shakespeare Company ist auf moderne Inszenierungen im Geiste der Zeit Shakespeares spezialisiert. Durch ihren unwiderristlich anarchischen Stil, gewagte moderne Übersetzungen, Transvestismus, atemlose Rollenverviefachung und Interaktion mit dem Publikum haben sich ihre

Schauspieler als führende Shakespeare-Interpreten in Deutschland etabliert. Seit der Gründung der Company 1983 hat sie vierunddreißig Shakespeare-Inszenierungen und Welturaufführungen von dreiundzwanzig modernen Schauspielern gegeben. Zahlreiche Fernsehaufnahmen und Einladungen zu internationalen Festivals haben den Ruf der Company auch international verbreitet – weit über das Theater am Leibnizplatz in Bremen hinaus, wo die Company in jeder Spielzeit über 200 Aufführungen veranstaltet. 1993 kam die erste vollständige Inszenierung eines Shakespeare-Stücks, *The Merry Wives of Windsor*, in dem noch nicht ganz fertiggestellten Globe Theatre in London, und vier Jahre darauf nahm die Company im Beisein Königin Elizabeths II. an der Einweihung des Theaters teil. Mit *The Comedy of Errors* (Shakespeare Festival in Bath) kehrt die Company 2003 nach Großbritannien zurück.

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 Málko, 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 führte 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 Sieben 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 Besatzung 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 50. 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 Erfolgsszug 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 Vladimír Válek. Seit 1998 wirkt Vladimir Ashkenazy 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 Vltava.

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 editiert. Sein Instrumentalental talent 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*.



Facsimile of a page from Zemlinsky's autograph score of 'Cymbeline'



Caricature of Zemlinsky

Zemlinsky: Symphonie lyrique & musique de scène pour "Cymbeline"

Symphonie lyrique

Le 19 septembre 1921, Alexander Zemlinsky confia dans une lettre à son éditeur, Emil Hertzka:

J'ai composé cet été quelque chose dans le style du *Chant de la terre*. Il s'agit de sept chansons pour baryton, soprano et orchestre, liées par leurs thèmes et d'un seul tenant.

En attirant son attention sur le côté mahlierien de sa *Symphonie lyrique*, le compositeur voulait sans doute donner une idée à son éditeur de l'envergure et du caractère général de son œuvre, et peut-être aussi lui proposer une façon de la promouvoir. Mais il existe bien d'autres points de tangence entre ces deux œuvres.

Toutes deux sont par essence des chants d'adieu. Si *Le Chant de la terre* est un adieu à la vie, la *Symphonie lyrique* est un adieu à l'amour, une étude sur les relations humaines fondée sur l'hypothèse **M-W** (**M** pour "männlich" ou masculin, **W** pour "weiblich" ou féminin), telle que l'exposa le viennois Otto Weininger, spécialiste de psychopathologie fort controversé. L'œuvre est aussi l'adieu de Zemlinsky au style opulent de la fin du romantisme qu'il avait adopté depuis le début du siècle.

Toutes deux démontrent la multiplicité de la forme symphonique. Tandis que *Le Chant de la terre* est divisé en mouvements distincts, la *Symphonie lyrique* est d'un seul tenant, et bien que sa structure respecte la forme classique, Zemlinsky s'appuie sur un développement variable pour créer une structure souple, proche de l'opéra et comparable à celle des *Gurrelieder* de Schoenberg. Si les six mouvements de Mahler conservent leur indépendance thématique, Zemlinsky recourt à un treillis de liens thématiques pour fonder ses sept chants en un seul. "Il prenait un petit thème entre ses mains," raconta Alma Mahler, "le pétrissait comme de la cire pour le transformer à l'infini." Ainsi, un rythme pointé, une syncope et un simple schéma de notes adjacentes suffisent à produire le vocabulaire entier des motifs de **M**. De même, chaque idée dans la première chanson de **W** provient du motif en anapeste sur les premiers mots "Mutter, der junge [Prinz]". Les idées elles-mêmes sont aussi érodées que les galets d'une plage. Zemlinsky les transforme en façades, en voûtes, en jardins d'agrément, en paysages imaginaires, il crée des univers entiers de forme et d'émotion. Et pourtant cette musique n'a rien de calculé. Seuls les auditeurs les plus

impossibles noteront, par exemple, que la sixième chanson est entièrement soutenue par un mi naturel; mais lorsque la ligne de basse descend chromatiquement de mi à ré (mesure 722), ce geste fatal et irrévocable sera perçu par l'oreille la plus innocente. De même, on pourrait remplir des chapitres entiers d'un traité d'harmonie avec les merveilles que Zemlinsky découvre en faisant alterner le cor entre fa dièse et fa naturel (de la mesure 716 jusqu'à la fin). Mais les mots ne sauraient rationaliser le jeu subtil d'émotion et d'anxiété contenu dans ce seul demi-ton.

Tout comme *Le Chant de la terre*, la *Symphonie lyrique* fait appel à deux voix solistes contrastantes. Pour le message de Mahler, le sexe des chanteurs n'a guère d'importance; pour Zemlinsky, le concept **M-W** est intrinsèque et pour exprimer musicalement l'hypothèse de Weininger, il construit son treillis de motifs entièrement sur les thèmes de **M**. Au sein de cette structure, ses protagonistes suivent des chemins entièrement divergents: **M** passe du désir naissant au ravissement et à l'excès pour aboutir à la douleur de la séparation; **W** vit l'extase de la soumission et de l'union, avant de découvrir la désillusion qui résulte d'une autodétermination croissante. **M** revient donc à son point de départ – à la fin, son histoire pourrait recommencer à zéro – tandis que **W** monte en flèche et rencontre le cercle de **M** en

son centre. La première chanson de **W**, "Mutter, der junge Prinz", avec son scénario populaire entre mère et fille, est ancrée dans la tradition; la seconde, "Sprich zu mir, Geliebter", – bonheur étouffé et nostalgie post-coïtale – est statique et rhapsodique; la troisième, "Vollende denn das letzte Lied", est encore plus libre, guère plus qu'un récitatif à peine accompagné dans lequel les motifs de **M** volent en éclats.

Les deux partitions font appel à un grand orchestre. Si les textures de Mahler sont toujours claires et souvent bien définies, pour Zemlinsky la clarté était soumise au pluralisme émotionnel et aux nuances de couleur. Des images comme "la brume ensoleillée des heures langoureuses" ("[Im] sonnigen Nebel der zögernden Stunden") ou encore "le vent soupire à travers les feuilles" ("Der Wind seufzt durch die Blätter") sont évoquées avec une subtilité inimitable. Mais lorsque l'intensité augmente, l'écriture devient de plus en plus opaque et dans la salle de concert les voix sont aisément étouffées. Cet enregistrement est le premier à utiliser ma nouvelle édition, publiée en mars 2003. D'innombrables erreurs, omissions et coquilles de typographes et de copistes ont été corrigés. Évidemment, la partition a perdu quelques coups de cymbales (Zemlinsky les supprima lors des répétitions), mais elle a nettement gagné en clarté.

Ces deux œuvres sont la preuve que la musique peut transformer l'éphémère et le

personnel en un message éternel et universel. Si, selon Deryck Cooke, Mahler composa *Le Chant de la terre* pour trouver "un sens à la vie au seuil de la mort", Zemlinsky dans la *Symphonie lyrique* part en quête de l'espoir dans une vie gâchée par les déceptions professionnelles et personnelles. Il avait suivi le chemin de M à plusieurs reprises, notamment avec son premier amour, Melanie Guttmann, puis à nouveau en 1901, quand sa relation brève et orageuse avec Alma Schindler s'acheva de façon catastrophique pour lui lorsque cette dernière épousa Mahler. Six ans plus tard, Zemlinsky épousa la sœur de Melanie, Ida, mais sa vie de couple ne le stimula guère et il lui arriva souvent de longner d'autres femmes. En 1919, il tomba follement amoureux de Louise Sachsel, étudiante de dix-neuf ans, à l'Académie des Beaux-Arts de Prague. De trente ans son aîné, il était dans tous les sens du terme le maître, mais Louise confia qu'elle était heureuse de jouer le rôle de l'"esclave dévouée". Selon elle, la composition de la *Symphonie lyrique* fut motivée par la décision qu'elle avait prise de quitter Prague pour développer sa carrière de chanteuse. Lorsque Zemlinsky dirigea la création mondiale de l'œuvre, le 4 juin 1924 (date anniversaire de Louise), ils étaient à nouveau réunis et, en 1930, un an après la mort d'Ida, ils s'unirent par le mariage. Puis, sous la menace de la persécution nazie, ils prirent asile à Vienne,

Prague, puis finalement New York, où Louise survécut cinquante ans à son mari et fut témoin de l'extraordinaire regain d'intérêt pour la musique du compositeur dans les années 1970. À mon avis, le choix de chanteurs pour la *Symphonie lyrique* se doit de refléter cette relation extraordinaire: d'un côté, l'autorité et la ferveur, de l'autre la jeunesse et un dévouement fanatique.

Musique de scène pour "Cymbeline" de Shakespeare.

En 1991, je préparai, en vue de la publier, une édition d'une *Suite tirée de la musique de scène pour "Cymbeline"* en cinq mouvements, non sans avoir déjà été réprimandé par Louise Zemlinsky qui m'expliqua dans une lettre: "J'ai promis à mon époux de faire tout mon possible pour que ses œuvres soient strictement conservées comme il les a laissées". Elle resta bien jusqu'à la fin l'"esclave dévouée". À titre posthume, ce premier enregistrement intégral sert à respecter cette promesse.

La musique pour *Cymbeline* fut commandée par le Théâtre national de Mannheim. En tant que directeur musical, compositeur et arrangeur pour Max Reinhardt durant ses festivals d'été à Munich, Zemlinsky s'était habitué à l'idée d'un style dramatique plus grand que nature, avec des décors somptueux et des costumes extravagants, des danseurs,

des jongleurs, des figurants et des animaux, et tout un matériel musical à la hauteur. Ainsi la musique de scène pour *Cymbeline* fait appel à un grand orchestre symphonique, fort de triples bois, harpe, harmonium, célesta et d'un vaste étalage d'instruments dans les coulisses. Cette pièce fut composée pour l'essentiel en 1914, parallèlement au Second Quatuor à cordes. Mais Zemlinsky n'y apporta la touche finale qu'en février 1915: le monde était alors en guerre et la pièce de Shakespeare, qui loue l'héroïsme de ces anciens Bretons, ne convenait plus à la scène allemande. Même aujourd'hui, les mises en scène de *Cymbeline* restent rares. Certains critiques ont mis en doute l'authenticité de la pièce, d'autres – notamment Bernard Shaw – se sont moqués des fantômes et des dieux à l'acte V, scène 4. Et pourtant, dans la partition de Zemlinsky, cette scène devient le centre nerveux de l'action tout entière: le retour de l'harmonie, une roue de la fortune soudain favorable. "Je châtie qui j'aime, mais c'est pour que mes bienfaits, / Différés, en soient plus doux": quand l'on pense au regain d'intérêt miraculeux, quoique bien tardif, pour la musique de Zemlinsky, les paroles reconfortantes de Jupiter paraissent étrangement prophétiques.

© 2003 Antony Beaumont
Traduction: Nicole Valencia

Antony Beaumont en conversation avec Michal Matzner

MM: Vous êtes à la fois chef d'orchestre et musicologue. Quels sont les avantages d'une telle combinaison?

AB: Dans les cercles de musique ancienne, presque tous les interprètes se doublent de spécialistes. Mais dans la musique des dix-neuvième et vingtième siècles? C'est impossible! [Rires] En fait, si je me suis tourné vers la musicologie, c'était pour tenter de mieux comprendre ce que je jouais. Mon travail a donc toujours eu ce côté pratique. Et pour tout travail de ce genre, il est tout aussi important de connaître les arts visuels, la littérature, la philosophie et l'histoire sociale et politique que l'histoire de la musique ou l'analyse musicale.

MM: En prenant du recul, où placeriez-vous Zemlinsky dans la musique du vingtième siècle?

AB: Il m'arrive souvent de rencontrer des gens qui n'ont jamais entendu parler de lui – et je parle de gens éduqués – en particulier aux États-Unis. Et puis il y a ces snobs intellectuels qui le méprisent, car selon eux il n'a pas eu le courage de composer de la musique atonale. Bon, ce n'est pas une personnalité-clé du vingtième siècle au même titre que Debussy ou Schoenberg, mais c'est un excellent

compositeur qui, à mon humble opinion, n'est pas encore reconnu à sa juste valeur.

MM: Parmi les œuvres que nous avons laissées Zemlinsky, la *Symphonie lyrique*, que vous venez tout juste d'enregistrer avec l'Orchestre de la Philharmonie tchèque, est celle que l'on entend le plus fréquemment de nos jours.

Comment expliquez-vous la popularité de cette œuvre et pourquoi la considérez-vous vous-même comme une œuvre de grande portée?

AB: Selon les statistiques, son œuvre la plus populaire est en réalité le poème symphonique *Die Seejungfrau*, qui fera partie de notre deuxième CD. Mais la *Symphonie lyrique* reste sans aucun doute son chef d'œuvre. Pourquoi? Avant tout, pour son impact émotionnel sur l'auditeur. Une affirmation qui vous surprendra peut-être venant d'un "intellectuel" comme moi. Mais en fin de compte, la seule mesure véritable de toute musique, c'est la façon dont le compositeur réussit à communiquer avec son public.

MM: Quels critères avez-vous retenus pour la compilation des trois CD constituant le recueil Zemlinsky?

AB: L'idée est d'enregistrer les cinq œuvres symphoniques de Zemlinsky, émaillées de pièces orchestrales plus courtes qui pour la plupart restent à ce jour inédites. Chaque CD offre un programme à part entière d'environ

soixante-dix minutes de musique. Ensemble, les trois CD forment une rétrospective du répertoire orchestral de Zemlinsky dans son intégralité, depuis la Symphonie en ré mineur de 1893 au Prélude de l'acte III de *Der König Kandaules* (également en ré mineur), datant de 1936.

© 2003 Agence Aura, Prague

Traduction: Nicole Valencia

Cymbeline: l'argument

8 Cymbeline, roi de Bretagne, engendra deux fils qui furent enlevés en bas âge; à leur place, il adopta un orphelin, Posthumus Leonatus. La reine, seconde épouse de Cymbeline, est bien décidée à ce que son rustre de fils Cloten épouse Imogène, sa belle-fille. Mais Imogène s'est secrètement unie à Posthumus. Lorsque Cymbeline découvre ce mariage, il bannit Posthumus pour lui avoir désobéi. Avant de se séparer, Posthumus et Imogène échangent des gages d'amour.

9 - **10** Pisario, serviteur de Posthumus, annonce à Imogène le départ de son maître. (Zemlinsky voulait que la musique numéro 10 soit répétée à la fin de la scène).

À Rome, Posthumus exalte la vertu d'Imogène. Le malveillant Lachimo parie dix mille ducats qu'il saura prouver qu'elle lui est infidèle.

La reine tente de monter Pisario contre Posthumus et lui remet une fiole de poison qu'elle fait passer pour un médicament (ignorant elle-même qu'il ne s'agit en fait que d'un puissant somnifère).

Lachimo se rend vite compte qu'il ne pourra gagner son pari qu'en usant d'un subterfuge. Il se présente à Imogène porteur de références de Posthumus et demande à la jeune femme de garder pour lui une malle dans sa chambre à coucher. Tandis qu'elle dort, il sort de la malle. Il observe en détail la chambre et la jeune femme, puis lui ôte un bracelet du bras.

Le lendemain matin, Cloten fait la cour à Imogène sur la musique **11**. Imogène l'éconduit et avoue à Pisario avoir perdu son bracelet.

De retour à Rome, Lachimo exhibe le bracelet, preuve de l'infidélité d'Imogène. Posthumus jure de se venger.

12 Cymbeline ayant refusé de payer son tribut à Rome, César lui déclare la guerre.

Dans une lettre, Posthumus ordonne à Pisario de tuer Imogène; pour lui faciliter la tâche, il a aussi écrit à Imogène, la priant de le rencontrer à Milford Haven. Peu avant d'arriver à destination, Pisario montre à Imogène la lettre de Posthumus et réussit à la convaincre de lui laisser faire croire à Posthumus qu'elle est morte. Il lui remet la potion de la reine et lui conseille de s'enfuir, déguisée en homme, chez son ami Lucius. Croyant qu'Imogène a suivi ses conseils, Pisario annonce à Cloten

qu'elle est à Milford et lui remet des habits appartenant à Posthumus. Cloten a l'intention de tuer Posthumus et de ravir Imogène.

13 En route pour Milford, Imogène (se faisant passer pour "Fidèle") rencontre Belarius, un gentilhomme que Cymbeline a banni à tort et qui s'est réfugié dans une grotte avec Guiderius et Arviragus, deux jeunes frères. Ils accueillent le "voyageur" éprouvé et lui offrent asile et nourriture. Tandis que Belarius et les garçons partent chasser, Imogène avale la potion de Pisario. Cloten apparaît et Belarius craint d'être découvert. Durant une altercation avec Guiderius, Cloten est décapité. De retour à la grotte, les frères发现 le corps sans vie de Fidèle **14**. En pleine mue, et donc incapables de chanter, ils déclament le chant funèbre **15**.

À son réveil, Imogène découvre un cadavre décapité portant les vêtements de Posthumus et croit que son mari est mort **16**.

Posthumus rentre en Bretagne. Terrassé par la nouvelle de la mort d'Imogène, il décide d'offrir sa vie à la cause des Bretons. **17** La bataille fait rage et les Bretons sont victorieux. Posthumus témoigne de l'héroïsme exceptionnel de Belarius et des frères. Mais lui-même est accusé d'espionnage et jeté en prison. Fatigué et découragé, il s'endort **18**.

Mais cette intrigue, confuse, se dénoue comme par miracle. Lachimo avoue sa trahison, Imogène et Posthumus sont réunis, Cymbeline

reconnaît en Guiderius et Arviragus ses fils perdus il y a si longtemps, Belarius retrouve ses richesses et son rang. Finalement, Cymbeline cède aux exigences de César et la paix règne à nouveau en Bretagne.

© 2003 Antony Beaumont
Traduction: Nicole Valencia

Turid Karlsen est née à Oslo. Après avoir achevé ses études de chant avec Ingrid Bjoner et Mya Besselink, elle se produisit dans *Parsifal* au festival de Bayreuth sous la baguette de Daniel Barenboïm. Peu après, elle rejoignit les rangs de l'Opéra de Karlsruhe où elle chanta tout un éventail de rôles allant de Gilda et Mimi à Pamina, Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) et Rosalinde (*Die Fledermaus*). Elle passa ensuite cinq ans à l'Opéra de Bonn où elle s'attaqua au répertoire dramatique avec Jenůfa, les rôles-titres de Leonore et Fidelio de Beethoven, Agathe (*Die Fledermaus*), Elsa (*Lohengrin*) et Eleonore dans *Karl V* de Krenek, ce dernier rôle étant aussi celui de ses débuts sur disque. Elle a été invitée à chanter à l'Opéra-Comique de Berlin et dans les théâtres lyriques de Cologne, Düsseldorf, Hanovre et Mannheim. En concert, elle s'est produite notamment à Amsterdam, Londres, Vienne et Zürich. Elle a travaillé avec les metteurs en scène Yuri Lyubimov, Werner Herzog, Maximilian Schell et Tony Palmer ainsi qu'avec

les chefs d'orchestre Dennis Russel Davies, Rafael Frühbeck de Burgos, Eliahu Inbal et Mariss Jansons. Récemment, elle a fait ses débuts sur la scène lyrique et dans la salle de concert aux États-Unis et au Canada dans *Salomé* et la Huitième Symphonie de Mahler, ainsi qu'à Hong Kong avec la *Missa solemnis* de Beethoven.

Durant son enfance, Jaroslav Březina joua du violon et chanta dans le Chœur d'enfants de Kühn. Il fit ses études au Conservatoire de Prague avec Professeur Jankovský et fut lauréat du Concours Dvorák à Carlsbad. En concert, il est surtout sollicité pour les projets baroques et classiques. Depuis 1993, il fait partie de l'ensemble du Théâtre national de Prague où il a chanté aussi bien des œuvres tchèques que celles du répertoire international, tenant entre autres les rôles de Don Basilio (*Le nozze di Figaro*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Cosi fan tutte*), Tamino (*Die Zauberflöte*), du comte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), de Vašek (*La Fiancée vendue*), Benvolio (*Roméo et Juliette*), Beppe (*Pagliacci*), Gherardo (*Gianni Schicchi*) et Dr Suda (*Osud [Le Destin]* de Janáček). Son enregistrement de l'opéra de Janáček Šárka avec Sir Charles Mackerras a remporté un Grammy.

Franz Grundheber fait partie des plus grands barytons dramatiques de sa génération. Né à

Trier, il étudia le chant avec Margaret Harshaw à l'Université de l'Indiana. En 1966, Rolf Liebermann lui offrit un contrat à l'Opéra de Hambourg où, plus de trente-cinq ans plus tard, il continue à se produire en invité. Parmi les moments forts de sa carrière à Hambourg ces dernières années, notons sa participation à de nouvelles mises en scène de *Macbeth* (dans le rôle-titre, 1997) et de *Tosca* (dans le rôle de Scarpia, 2000). Pour l'Opéra de Hambourg, il a également été entre autres le Hollandais, Rigoletto, Iago et Oreste. La compagnie lui décerna en 1996 le titre fort convoité de *Kammersänger*, un honneur que lui attribua également par la suite l'Opéra de Vienne, le centre de son activité artistique depuis de nombreuses années. Pour Vienne, il a chanté le rôle principal de baryton dans de nouvelles mises en scène de *Wozzeck*, *Elektra*, *Cardillac*, *Palestrina* et *Lulu*. Il y a également souvent interprété les rôles de Rigoletto, Scarpia, Macbeth, Amonasro, Iago, Amfortas, du Hollandais, de Kurwenal, Barak et Mandryka.

En Europe, il s'est également produit dans le cadre du Festival de Pâques de Salzbourg sous la direction d'Herbert von Karajan, à l'Opéra Semper de Dresde, l'Opéra de Bavière, l'Opéra de Bruxelles, l'Opéra national de Paris-Bastille, à La Scala de Milan, au Royal Opera de Covent Garden, au Teatro Real à Madrid et aux Arènes de Vérone (le premier Allemand à

y chanter Amonasro). Aux États-Unis, il est régulièrement invité à chanter au Metropolitan Opera à New York (le premier Allemand à y incarner Rigoletto), au Lyric Opera of Chicago, au Houston Grand Opera, au San Francisco Opera et au Los Angeles Music Center Opera. Sa carrière sur la scène internationale l'a mené au bout du monde, depuis Tokyo au Japon jusqu'à Santiago au Chili. Parmi les moments forts de sa saison 2002/2003, notons le Hollandais à Dresde et Copenhague ainsi que Jupiter (*Die Liebe der Danae*) dans le cadre du Festival d'Été de Salzbourg. En 2004, il retrouvera la scène de La Scala pour une nouvelle mise en scène de *Eine florentinische Tragödie* de Zemlinsky.

Il a réalisé de nombreux enregistrements, entre autres *Wozzeck* (à deux reprises, avec Claudio Abbado, puis Daniel Barenboïm), *Arabella* (avec Jeffrey Tate), *Die Frau ohne Schatten* (avec Giuseppe Sinopoli), *Der Rosenkavalier* (rôle de Faninal) avec Bernard Haitink et *Hänsel und Gretel* (rôle du Père) avec Sir Colin Davis.

La Bremer Shakespeare Company se spécialise dans des mises en scène modernes inspirées par l'esprit dramatique du temps de Shakespeare. Le style irrésistiblement anarchique de la Compagnie, avec ses traductions modernes pleines de verve, son travestisme, ses acteurs changeant de rôle

avec frénésie et dialoguant avec le public, a fait de ses acteurs les interprètes de Shakespeare les plus en vue en Allemagne aujourd'hui. Depuis son inauguration en 1983, la Compagnie a présenté trente-quatre mises en scène shakespeariennes et créé en première mondiale plus de vingt-trois pièces contemporaines. Grâce à ses nombreux enregistrements pour la télévision et de fréquentes invitations aux festivals internationaux, la Compagnie a vu sa réputation grandir sur la scène internationale et son travail aujourd'hui dépasse largement le cadre du Theater am Leibnizplatz à Brême où la Compagnie donne chaque saison plus de deux cents représentations. En 1993, à Londres, la Compagnie donna la première intégrale des *Joyeuses Commères de Windsor* dans le Globe Theatre alors encore inachevé et quatre ans plus tard participa au spectacle d'inauguration du théâtre en présence de Sa Majesté la reine Elizabeth II. La Compagnie est de retour au Royaume-Uni en 2003 pour présenter *La Comédie des erreurs* au Festival Shakespeare de Bath.

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.

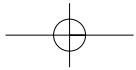
Ses premiers chefs furent Ludvík Čelanský, Nicolai Málko, Oskar Nedbal et Vilém Zemánek, et parmi les solistes internationaux qui se produisirent à ses côtés, il y eut des célébrités telles Edvard Grieg, Sergei Rachmaninov, Pablo de Sarasate et Eugene Ysaÿe. Dans un premier temps, l'Orchestre dut se 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

cinquantième 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, Edimbourg et les BBC Proms, 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 Válek. C'est Vladimir Ashkenazy qui est chef principal depuis 1998, 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 Sarrebrück, Brême et Cologne. Il a été invité à diriger l'English National Opera, l'Opéra de Bavière, l'Opéra de Prague et à participer aux festivals de Montepulciano, Sienna 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 qu'une édition du journal de jeunesse d'Alma Mahler. Ses talents d'orchestre 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*.



Franz Grundheber

Symphonie lyrique

I
Je ne puis trouver le repos. J'ai soif d'infini.
Mon âme languissante
aspire aux inconnus lointains.
Grand Au-Delà, ô le poignant appel de ta flûte!
J'oublie, j'oublie toujours
que je n'ai pas d'ailes pour voler,
que je suis éternellement attaché
à la terre.

Mon âme est ardente et le sommeil me fuit;
je suis un étranger dans un pays étrange.
Tu murmures à mon oreille
un espoir impossible.
Mon cœur connaît ta voix comme si
c'était la sienne.
Grand Inconnu, ô le poignant appel de ta flûte!
J'oublie, j'oublie toujours
que je ne sais pas le chemin,
que je n'ai pas le cheval ailé.

Je ne puis trouver la quiétude; je suis étranger à mon
propre cœur.
Dans la brume ensoleillée des heures langoureuses
quelle immense vision de Toi apparaît
sur le bleu du ciel!
Grand Inconnaisable, ô le poignant appel de ta flûte!
J'oublie, j'oublie toujours
que partout les grilles sont fermées dans la maison
où je demeure solitaire!
Grand Inconnaisable, ô le poignant appel de ta flûte!

Lyrische Symphonie

[1] 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.

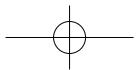
Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer in meinem
Herzen.
Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden,
Welch gewaltiges Gesicht von dir wird Gestalt
In der Bläue des Himmels.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Daß die Türen überall verschlossen sind in dem
Hause,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

Lyric Symphony

I
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!
O Farthest end. O the keen call of thy flute!





Turid Karlsen

II
Ô mère, le jeune Prince
doit passer devant notre porte.
Comment pourrais-je travailler ce matin?
Apprenez-moi à natter mes cheveux;
dites-moi quel vêtement je dois mettre.
Pourquoi, mère, me regardez-vous avec étonnement?
Je sais bien qu'il ne jettera pas
un regard à ma fenêtre;
je sais qu'en un clin d'œil, il disparaîtra
et que seuls les sanglots de sa flûte lointaine
viendront mourir à mon oreille.
Mais le jeune Prince passera devant notre porte
et je veux, pour cet instant, mettre ce
que j'ai de plus beau.

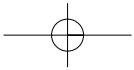
Ô mère, le jeune Prince
a passé devant notre porte
et le soleil du matin étincelait sur son char.
Je me suis dévoilée;
j'ai arraché mon collier de rubis de mon cou
et je l'ai jeté à ses pieds.
Pourquoi, mère, me regardez-vous avec étonnement?
Je sais qu'il ne ramassa pas mon collier;
je sais que mon collier fut écrasé sous les roues de
son char,
laissant une tache rouge sur la poussière;
personne n'a su ce qu'était mon présent ni [de] qui il
était offert.
Mais le jeune Prince a passé devant notre porte
et j'ai jeté sur son chemin
le joyau de mon cœur.

II
[2] 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?
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, er wird nicht ein einziges 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 Morgensonnen blitzte an seinem Wagen.
Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht,
Riß die Rubinenkette von meinem Hals
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.

II
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,
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 [from] whom.
But the young Prince did pass by our door,
and I flung the jewel from my breast
before his path.



III

Vous êtes le nuage du soir
qui flotte dans le ciel de mes rêves.
Je vous façonne et vous crée
selon les désirs de mon amour.
Vous êtes mienne, mienne,
habitante de mes rêves infinis.

Vos pieds sont rosés
de la gloire de mon désir,
ô glaneuse de mes chants du soir.
Vos lèvres sont amères et douces
du vin de ma douleur.
Vous êtes mienne, mienne,
habitante de mes rêves solitaires.

C'est l'ombre de mes passions
qui assombrit vos yeux.
Vous êtes l'hallucination de mon regard.
Je vous ai saisie et enveloppée
dans le filet de mes chants, ô mon amour.
Vous êtes mienne, mienne,
habitante de mes rêves immortels.

IV

Parle-moi, mon amour!
Dis-moi les mots que tu chantais.
La nuit est sombre,
les étoiles sont perdues dans les nuages.
Le vent soupire à travers les feuilles.
Je dénouerai ma chevelure.
Mon manteau bleu t'enveloppera de nuit.
Je presserai ta tête contre mon sein;
et là, dans la douce solitude,
je parlerai bas à ton cœur.

III

3 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 sehnsgütigen Herzens.
Du, die meine Abendlieder erretst,
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
Hab' ich die 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.

IV

4 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.

III

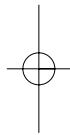
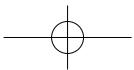
You are the evening cloud
floating in the sky of my dreams.
I paint you and fashion you
ever with my love longings.
You are my own, my own,
Dweller in my endless dreams!

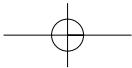
Your feet are rosy-red
with the glow of my heart's desire.
Gleaner of my sunset songs!
Your lips are bitter-sweet
with the taste of my wine of pain.
You are my own, my own,
Dweller in my lonesome dreams!

With the shadow of my passion
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!

IV

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 you like night.
I will clasp your head to my bosom,
and there in the sweet loneliness
murmur on your heart.





Je fermerai mes yeux et j'écouterai.
Je ne regarderai pas ton visage.
Quand tes paroles auront cessé,
nous resterons silencieux et tranquilles.
Les arbres seuls chuchoteront dans les ténèbres.
La nuit pâira, le jour naîtra.
Nous nous regarderons tous deux dans les yeux
et nous continuerons nos routes différentes.
Parle-moi, mon amour!

V
Délivre-moi des chaines de ta tendresse, ô mon amour!
Ne me verse plus le vin de tes baisers.
Cette vapeur de lourd encens oppresse mon cœur.
Ouvre les portes; fais de la place pour la lumière du matin.
Je suis perdu en toi;
enveloppé dans les plis de tes caresses.
Délivre-moi de tes sortilèges.
Rends-moi la virilité;
alors je t'offrirai un cœur libéré.

VI
Finis ta dernière chanson
et partons.
Oublie cette nuit puisque voilà le jour.
Qui cherche-je à presser dans mes bras?
Les rêves ne peuvent s'emprisonner.
Mes mains ardentes pressent le vide sur mon cœur.
Et mon sein en est tout meurtri.

VII
Paix, mon cœur,
que l'heure de la séparation soit douce.
Que ce ne soit pas une mort,
mais un accomplissement.

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.

V
[5] Befrei' mich von den Banden deiner Süße, Lieb!
Nicht 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.

VI
[6] 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.

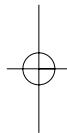
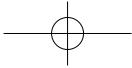
VII
[7] Friede, mein Herz,
Laß die Zeit für das Scheiden süß sein,
Laß es nicht einen Tod sein,
Sondern Vollendung.

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!

V
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.

VI
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.

VII
Peace, my heart,
let the time for the parting be sweet.
Let it not be a death
but completeness.





Jaroslav Březina

Vivons du souvenir de notre amour
et que notre douleur se change en chansons.
Que la dernière étreinte de nos mains soit aussi douce
que la fleur de la nuit.
Attarde-toi, attarde-toi, [un moment,] belle fin
de notre amour,
et dis-nous dans le silence tes dernières paroles.
Je m'incline
et j'élève ma lampe
pour éclairer ta route.

Sept poèmes de Rabindranath Tagore
extraits de *Le Jardinier d'amour*
Traduction par H. Mirabaud-Thorens
© Éditions Gallimard pour la traduction française

Cymbeline

Chanson (Acte II, Scène 3)

Cloten

Écouté! écoute! l'alouette chante à la porte du ciel,
Et Phébus se lève déjà
Pour baigner ses coursiers aux sources
Que recèle le calice des fleurs;
Et les soucis clignotants commencent à ouvrir leurs
yeux d'or.
Avec tout ce qui est joli, ma douce dame, lève-toi,
Lève-toi, lève-toi.

Chanson (Acte IV, Scène 2)

Guidérius

Ne crains plus la chaleur du soleil,
Ni les rages du vent furieux:
Tu as fini ta tâche en ce monde,
Et tu es rentré chez toi, ayant touché tes gages.
Gargons et filles chamarrés doivent tous
Devenir poussière, comme les ramoneurs.

Laß Liebe in Erinn'rung schmelzen
Und Schmerz in Lieder.
Laß die letzte Berührung deiner Hände sant 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.

ins Deutsch übertragen von Hans Effenberger

Cymbeline

Lied (Zweiter Akt, Szene 3)

Cloten

Horch, horch! Die Lerche jubelt hell
Und Phöbus naht im Lauf,
Tränkt seine Rosse mit dem Quell
In der grüner Kelche Knauf;
Mordenablümchen nickt und tut die goldnen
Äuglein auf:
Mit Allem, was da lieb und gut, du süßes Kind,
steh' auf, steh' auf!
Du süßes Kind, steh' auf!

Lied (Vierter Akt, Szene 2)

Guiderius

Scheust nicht mehr der Sonne Glühn,
Noch des grimmen Winters Drohn:
Nach des ird'schen Tages Mühn
Gingst du heim und nahmst den Lohn.
Goldne Knaben, Mägdelein
Gleich Essenkehrern gräßt man ein.

Let love melt into memory
and pain into songs.
Let the last touch of your hands be gentle
like the flower of the night.
Stand still, 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.

Translations from the Bengali by Rabindranath Tagore

Cymbeline

Song (Act II, Scene 3)

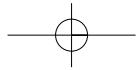
Cloten

Hark, hark, the lark at heaven's gate sings,
And Phoebus gins arise,
His steeds to water at those springs
On chalic'd flowers that lies;
And winking Mary-buds begin to ope their golden
eyes;
With every thing that pretty bin, my lady sweet, arise;
Arise, arise!

Song (Act IV, Scene 2)

Guiderius

Fear no more the heat o' th' sun
Nor the furious winter's rages
Thou thy worldly task hast done,
Home art gone, and ta'en thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.



Arviragus

Ne crains plus le jet de l'éclair.
Ni le coup de tonnerre redouté.
Ne crains plus la calomnie, censure brutale.
Joie et larmes sont finies pour toi.

Tous deux

Tous les jeunes amants, tous les amants doivent
Te rejoindre et devenir poussière.

Guidérius

Que nul exorciste ne te tourmente!

Arviragus

Que nulle magie ne t'ensorcelle!

Guidérius

Que les sceptres sans sépulture te respectent!

Arviragus

Que rien de funeste ne t'approche!

Tous deux

Aie une fin tranquille,
Et que ta tombe soit vénérée!

Mélodrame (Acte V, Scène 4)

Entre, comme en une apparition, Sicilius Léonatus, père de Posthumus, vieillard vêtu comme un guerrier. Il conduit par la main sa femme, matrone âgée, la mère de Posthumus. Arrivent alors les deux jeunes Léonatus, frères de Posthumus, laissant voir les blessures dont ils sont morts à la guerre. Tous font cercle autour de Posthumus endormi.

Arviragus

Scheust nicht mehr den raschen Blitz,
Noch des lauten Donners Groll;
Scheust nicht des Verleumders Witz,
Freud' und Leid, ihr Maß ist voll.

Beide

Bräutigam und Bräutchen fein,
Sie folgen dir in's Grab hinein.

Guiderius

Kein Beschwörer wecke dich!

Arviragus

Nie ein Zauber necke dich!

Guidérius

Kein Gespenst umschwärme dich!

Arviragus

Böses nimmer häarme dich!

Beide

Himmelsfriede schweb' herab,
Und gepriesen sei im Grab!

[18] Melodram (Fünfter Akt, Szene 4)

Als Träumerscheinung tritt auf Sicilius Leonatus, Vater des Posthumus, ein Greis in kriegerischer Rüstung, der eine Matrone, seine Gattin und Mutter des Posthumus, an der Hand führt; dann folgen die beiden jungen Leonate, des Posthumus Brüder, mit den Wunden, an denen sie im Kriege starben. Sie stehen im Kreis um den schlafenden Posthumus.

Arviragus

Fear no more the lightning-flash,
Nor th' all-dreaded thunder-stone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finish'd joy and moan.

Both

All lovers young, all lovers must
Consign to thee and come to dust.

Guiderius

No exorciser harm theel!

Arviragus

Nor no witchcraft charm theel!

Guidérius

Ghost unlaid forbear thee!

Arviragus

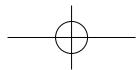
Nothing ill come near thee!

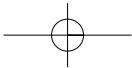
Both

Quiet consummation have,
And renowned be thy grave!

Melodrama (Act V, Scene 4)

Enter (as in an apparition) Sicilius Leonatus, father to Posthumus, an old man attired like a warrior, leading in his hand an ancient matron, his wife, and mother to Posthumus. Then follow the two young Leonati, brothers to Posthumus, with wounds, as they died in the wars. They circle Posthumus round as he lies sleeping.





Sicilius

Ô toi, maître du tonnerre, cesse d'exhaler
Ton dépit contre les essaims humains,
Emporte-toi contre Mars, querelle-toi avec Junon
Qui compte tes adultères
Et s'en venge.
Mon pauvre enfant n'a-t-il pas toujours fait le bien?
Et je ne l'ai jamais vu!
Je suis mort, tandis qu'il était dans le sein de sa mère
Attendant l'ordre de la nature.
Ah! si les hommes ont raison de dire
Que tu es le père de l'orphelin,
Tu aurais dû être son père, et le défendre
Des maux qui tourmentent la terre.

La Mère

Lucine, loin de me prêter aide,
M'enleva dans les douleurs;
Et Posthumus, arraché de moi,
Arriva, pleurant, parmi ses ennemis;
Pauvre petit être!

Sicilius

La grande nature, à l'image de ses ancêtres,
Le fit d'une si noble étoffe
Qu'il mérita les louanges du monde,
Comme le digne héritier du grand Sicilius.

Premier Frère

Dès qu'il fut mûr pour l'âge d'homme,
Qui, dans toute la Bretagne,
Eût pu entrer en parallèle avec lui,
Et soutenir aussi fructueusement
Le regard d'Imogène qui savait
Si bien distinguer son mérite?

Sicilius

Nicht länger kühle, Donnergott,
Am Erdgewürm den Mut:
Auf Mars ergrimm', auf Juno schilt,
Die eifersücht'ge Wut
Zur Rache sporn.
Was Böses tat mein armer Sohn,
Den nie mein Aug' erblickt?
Ich starb, eh' ihn der Mutter Schoß
Ans Licht der Welt geschickt.
Da mußtest du, denn du ja sollst
Der Waisen Vater sein,
Ihm Vater werden und ein Schild
Vor Erdennot und Pein.

Mutter

Mir half Lucina nicht, die hin
Mich in den Wehen nahm,
Daß mir entrissen Posthumus
Zu Feinden weinend kam,
Ein Bild des Jammers!

Sicilius

Ihn schuf, den hohen Ahnen gleich,
Natur von Leib so schön,
Daß als Sicilius' Sohn die Welt
Mit Preis ihn durft' erhöhn.

Erster Bruder

Als er zum Mann herangereift,
Wer war in Britenland,
Der sich mit ihm verglich, der Lieb'
Ein würd'ger Gegenstand
Für Imogen, die sein Verdienst,
Sein reiches Herz erkannt?

Sicilius

No more thou thunder-master show
thy spite on mortal flies:
With Mars fall out, with Juno chide,
that thy adulteries
Rates and revenges.
Hath my poor boy done aught but well,
whose face I never saw?
I died whilst in the womb he stay'd
attending nature's law;
Whose father then (as men report
thou orphans' father art)
Thou shouldst have been, and shielded him
from this earth-vexing smart.

Mother

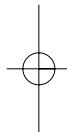
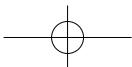
Lucina lent not me her aid,
but took me in my throes,
That from me was Posthumus ript,
came crying 'mongst his foes,
A thing of pity!

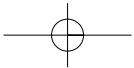
Sicilius

Great nature, like his ancestry,
moulded the stuff so fair,
That he deserved the praise o' th' world
as great Sicilius' heir.

First Brother

When once he was mature for man,
in Britain where was he
That could stand up his parallel,
or fruitful object be
In eye of Imogen, that best
could deem his dignity?





La Mère

Pourquoi, grâce à ce mariage dérisoire,
A-t-il été banni, chassé
Du domaine des Léonati, et arraché
À sa bien-aimée,
La suave Imogène?

Sicilius

Pourquoi as-tu permis qu'un lachimo,
Vile créature d'Italie,
Salit son noble cœur et son esprit
D'une injuste jalouse,
Et que mon fils devint la dupe ridicule
De cette vilenie?

Deuxième Frère

C'est afin de le savoir que nous venons de nos calmes
retraites,
Nos parents et nous deux,
Nous deux qui, pour la cause de notre patrie,
Tombâmes bravement et fûmes tués,
Sujets loyaux, pour défendre avec honneur
Les droits de Ténantius!

Premier Frère

Posthumus a montré la même vaillance
Au service de Cymbeline;
Pourquoi donc, Jupiter, roi des dieux,
As-tu ainsi adjourné
Le récompense due à son mérite,
Et l'as-tu changée toute en douleur?

Sicilius

Ouvre ta fenêtre de cristal; regarde,
Et n'essaye plus,
Sur une race vaillante, tes rudes
Et puissants fléaux.

Mutter

Mit Heirat war er nur gehöhnt,
In's Elend ausgesandt,
Fern von der Väter Sitz und ihr,
An die das Herz ihn band, –
Schön Imogen.

Sicilius

Was littest du, daß Jachimo,
Italiens Natternbrut,
Sein edles Herz [und Hirn] befleckt
Mit eifersücht'ger Wut,
Daß er der Narr ward und der Spott
Für fremden Übermut?

Zweiter Bruder

Dies hat vom stillen Sitz der Ruh'
Die Eltern hergebracht
Und uns, die wir für's Vaterland
Einst fielen in der Schlacht,
Die Ehr' und des Tenantius Recht
Zu wahren nur bedacht.

Erster Bruder

Mit gleichem Mut hat Posthumus
Gekämpft für Cymbeline;
Doch Götterkönig Jupiter,
Du hältst den Lohn noch ein,
Der ihm gebührt, ja, hast den Dank
Verkehrt in herbe Pein.

Sicilius

Tu' auf dein Fenster von Krystall
Und klär' dein Angesicht,
Von unsrem alten, edlen Stamm
Nimm deines Zorns Gewicht. –

Mother

With marriage wherefore was he mock'd,
to be exil'd, and thrown
From Leonati seat, and cast
from her his dearest one,
Sweet Imogen?

Sicilius

Why did you suffer lachimo,
slight thing of Italy,
To taint his nobler heart and brain
with needless jealousy,
And to become the geck and scorn
o' th' other's villainy?

Second Brother

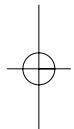
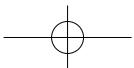
For this, from stiller seats we came,
our parents and us twain,
That, striking in our country's cause,
fell bravely and were slain,
Our fealty, and Tenantius' right
with honour to maintain.

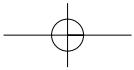
First Brother

Like hardiment Posthumus hath
to Cymbeline perform'd.
Then, Jupiter, thou king of gods,
why hast thou thus adjourn'd
The graces for his merits due,
being all to dolours turn'd?

Sicilius

Thy crystal window ope; look out;
no longer exercise
Upon a valiant race thy harsh
and potent injuries.





La Mère

Jupiter, puisque notre fils est bon,
Termine ses misères.

Sicilius

Regarde du haut de ta demeure de marbre. Du
secours!
Ou, pauvres spectres, nous irons crier
Devant le synode des Puissances lumineuses
Contre ta Divinité.

Tous

Du secours, Jupiter! ou nous appelons,
Et nous désertons ton tribunal.

*Jupiter descend, au milieu des foudres et des éclairs,
assis sur un aigle; il lance un coup de tonnerre. Les
spectres tombent à genoux.*

Jupiter

Cessez, vous, petits esprits des régions basses,
De blesser nos oreilles. Silence! Comment osez-vous,
spectres.
Accuser le dieu foudroyant dont le tonnerre,
À l'affût dans le ciel, domine toutes les hauteurs
rebelles?
Arrière, pauvres ombres de l'Élysée! Allez
Vous reposer sur vos pelouses toujours fleuries.
Ne vous tourmentez pas de ce qui arrive aux mortels:
Ce n'est pas votre affaire, vous le savez; c'est la nôtre.
Je châtie qui j'aime, mais c'est pour que mes bienfaits,
Différés, en soient plus doux. Soyez tranquilles.
Notre Divinité relèvera votre fil abasé:
Ses douleurs, bien placées, lui font un trésor de joies.
Notre étoile jupitérienne a présidé à sa naissance, et
C'est dans notre temps qu'il a été marié... Relevez-vous
et disparaissez!

Mutter

O Jupiter, mein Sohn ist fromm,
Verfolg' ihn länger nicht.

Sicilius

Blick her vom Marmorhaus auf uns,
Gequälter Geister Chor:
Sonst tragen wir, wie hart du sei'st,
Den andern Göttern vor.

Alle

Hilf, Jupiter! – Hilf! Sonst fliehen wir
Nie mehr zu dir empor!

*Jupiter steigt mit Donner und Blitz, auf einem
Adler sitzend, herab; er schleudert einen
Blitzstrahl. Die Geister fallen auf die Knie.*

Jupiter

Zu lang', der Unterwelt geringe Geister,
Belästigt ihr mein Ohr. Mich klagt ihr an,
Der, des verderbenschwangen Donners Meister,
Aus heiter Luft Empörer töten kann?
Fort, Schatten aus Elysium, und pflegt
Auf ew'gen Blumenbetten eurer Ruh',
Bleibt von der Welt Geschäften unbewegt,
Nicht euch, nur mir kommt diese Sorge zu.
Lieblinge plag' ich stets, weil, lang' verschoben,
So mehr das Glück beglückt. Gebt euch zufrieden;
Euer tiefgebeugter Sohn wird hoch erhoben:
Nach langer Prüfung ist ihm Heil beschieden.
Beim Funkeln meines Sterns ward er geboren,
Zu meinem Heiligtum vermählt. – Zurück!

Mother

Since, Jupiter, our son is good,
take off his miseries.

Sicilius

Peep through thy marble mansion, help,
or we poor ghosts will cry
To th' shining synod of the rest
against thy deity.

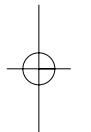
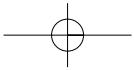
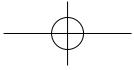
All

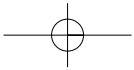
Help, Jupiter, or we appeal,
and from thy justice fly.

*Jupiter descends in thunder and lightning, sitting upon
an eagle: he throws a thunderbolt. The Ghosts fall on
their knees.*

Jupiter

No more, you petty spirits of region low,
Offend our hearing: hush! How dare you ghosts
Accuse the thunderer whose bolt (you know)
Sky-planted, batters all rebelling coasts?
Poor shadows of Elysium, hence and rest
Upon your never-withering banks of flowers.
Be not with mortal accidents opprest:
No care of yours it is; you know 'tis ours.
Whom best I love I cross; to make my gift,
The more delay'd, delighted. Be content;
Your low-laid son our godhead will uplift;
His comforts thrive, his trials well are spent:
Our Jovial star reign'd at his birth, and in
Our temple was he married. Rise, and fade.





Il sera le seigneur dont Imogène sera la dame,
D'autant plus heureux qu'il aura plus souffert.
Mettez-lui sur la poitrine ces tablettes où
Il nous a plu d'inscrire sa destinée;
Et puis partez! Cessez par ce vacarme
D'exprimer votre impatience, de peur d'exciter la
mienne...
Aigle, remonte à mon palais de cristal!

Il disparait.

Tous
Merci, Jupiter!

Sicilius
Le pavé de marbre se referme... Il est rentré
Sous son toit rayonnant... Partons, et, pour être
heureux,
Conformons-nous scrupuleusement à ses ordres
augustes.

Les spectres s'évanouissent.

Traduction: François-Victor Hugo (ca 1865)

Mitnichten ist ihm Imogen verloren,
Dies Leid war nur der Weg zu größerem Glück.
Die Blätter legt ihm auf die Brust; sie sagen,
Welch' Schicksal ihm mein Ratschluß vorbestimme:
Und nun hinweg, daß nicht durch eure Klagen,
Durch eure Ungeduld mein Herz ergrimme. –
Auf, Adler, den Krystallpalast erklimme!

Er steigt empor.

Alle
Dank, Jupiter!

Sicilius
Die Marmorwölbung schließt sich, er betrat
Sein Strahlenhaus. – Hinweg! Und seiner Huld
Gewiß zu sein, ergebt euch in Geduld.

Sie verschwinden.

Deutsche Übersetzung: Karl Simrock (um 1845)

He shall be lord of Lady Imogen,
And happier much by his affliction made.
This tablet lay upon his breast, wherein
Our pleasure his full fortune doth confine;
And so, away; no farther with your din
Express impatience, lest you stir up mine.
Mount, eagle, to my palace crystalline.

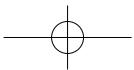
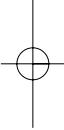
Ascends

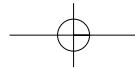
All
Thanks, Jupiter!

Sicilius
The marble pavement closes, he is enter'd
His radiant roof. Away! and, to be blest,
Let us with care perform his great behest.

The Ghosts vanish.

William Shakespeare





Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Special thanks to

Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Werner Habicht, Professor Emeritus of English, University of Würzburg
G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich
Universal Edition AG, Vienna

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Milan Slavický

Sound engineers Oldřich Slezák (Prague) and Holger Mohrmann (Bremen)

Editor Jonathan Cooper

Recording venue Dvořák Hall of the Rudolfinum, Prague, Czech Republic; 14–19 May 2002

Front cover Abstract artwork by Designer

Back cover Photograph of Antony Beaumont by Ivan Malý

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Universal Edition AG, Vienna (*Lyric Symphony*), G. Ricordi & Co. Bühnen- und

Musikverlag GmbH, Munich (Incidental music to Shakespeare's *Cymbeline*)

© 2003 Chandos Records Ltd

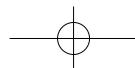
© 2003 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Antony Beaumont during the recording sessions



CHANDOS DIGITAL

CHAN 10069

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

- [1 - 7] **Lyric Symphony in seven songs to poems by Rabindranath Tagore, Op. 18***

43:40

*premiere recording of the complete score;
texts sung and spoken in German*

- [8 - 18] **Incidental music to Shakespeare's 'Cymbeline' (1913–15)†**

26:30
TT 70:23

Turid Karlsen soprano*

Jaroslav Březina tenor†

Franz Grundheber baritone*

Members of Bremen Shakespeare Company:†

Arviragus.....Christoph Jacobi

GuideriusThomas C. Zinke

SiciliusChristian Bergmann

MotherPetra-Janina Schulz

First Brother.....Thomas C. Zinke

Second BrotherChristoph Jacobi

and

JupiterFranz Grundheber†

Czech Philharmonic Orchestra

Antony Beaumont

Printed in the EU		
LC 7038	DDD	TT 70:23
Recorded in 24-bit/96 kHz		



ZEMLINSKY: LYRIC SYMPHONY ETC. - Soloists/Czech Phil. Orch./Beaumont

CHANDOS
CHAN 10069