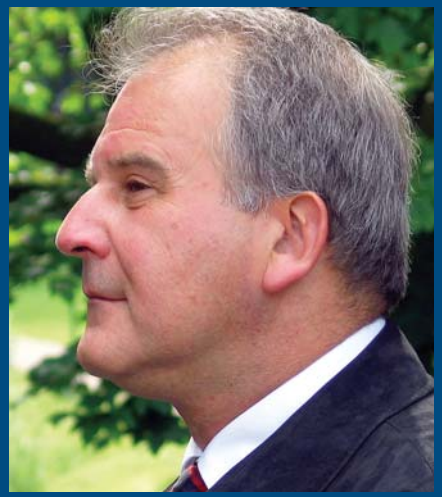
CHAN 10138 Front.qxd 20/4/07 1:20 pm Page 1

CHAN 10138



CHANDOS

Symphony in D minor
Die Seejungfrau

zemlinsky

Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont

CHAN 10138 BOOK.qxd 20/4/07 1:21 pm Page 2

Lebrecht Collection

Alexander Zemlinsky, c. 1903

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

		Die Seejungfrau (1902–03)	**38:51**
		Fantasy for Orchestra	
1	I	Sehr mäßig bewegt	14:19
2	II	Sehr bewegt, rauschend	11:49
3	III	Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck	12:32
		Symphony in D minor (1892–93)	**31:31**
		in d-Moll • en ré mineur	
4	I	Allegro ma non troppo	11:02
5	II	Scherzo. Allegro scherzando – Trio. Viel ruhiger	4:59
6	III	Sehr innig und breit – Sehr bewegt – Tempo I	7:49
7	IV	Finale. Moderato	7:30
			TT 70:35

Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont

Zemlinsky: Die Seejungfrau / Symphony in D minor

Spanning almost half a century, the symphonic works of Alexander Zemlinsky chart his ongoing search for firm beliefs and clearly defined signals. Ten years separate the two works on this disc: a small step for mankind, but a giant leap for a young composer in *fin de siècle* Vienna. With the death of Johannes Brahms on 3 May 1897 a great era of German music had drawn to a close. Less than a week later, the appointment of Gustav Mahler as chief conductor of the Vienna Hofoper, and the foundation of the Vienna Secession (on the very same day), signalled the dawn of a new era, to which Zemlinsky himself was to make his own, highly personal contribution.

In 1893, when Zemlinsky completed his Symphony in D minor, the world was largely in order. His parents, pillars of the Sephardic community, had staked everything on his musical education, and their sacrifice had paid off. He was popular with his fellow students (particularly the females) and admired by his teachers; even Brahms and Eduard Hanslick acknowledged his talent. Armed with a gold medal and a diploma of the Vienna Conservatory, he was well equipped for the maelstrom of the musical profession.

By 1903, when he was putting the finishing touches to *Die Seejungfrau*, that world had been reduced to a state of chaos. The sudden death of his father in 1900 had obliged him to fend for the family by conducting operetta: a regular income but, to his mind, a prostitution of art. The emergence of a virulent new form of Viennese anti-Semitism had moved him in 1898 to embrace Christianity, but finding little comfort in the doctrines of the Evangelists, he had also enrolled in a Masonic lodge; as a result, he no longer knew what or whom to believe in. Charismatic, if not exactly good-looking, he had set out to win favour with the fairer sex and indeed enjoyed 'a disgusting share of "luck" in that direction!', as he later admitted, not without a touch of pride; then, in 1900, he met the twenty-one-year-old Alma Schindler, and they fell into each other's arms. But Alma's friends were swift to point out that her lover was neither rich nor famous; moreover, he was a Jew. After weeks and months of near-ecstasy she abandoned him in favour of another Jew, albeit a more famous one, Gustav Mahler, whom she married in March 1902.

A few days before the wedding, Zemlinsky started work on **Die Seejungfrau** (The Mermaid), a Fantasy for orchestra after the story by Hans Christian Andersen. To Schoenberg he confided that the work was a preliminary study for a projected symphony, *Vom Tode* (Of Death), but this never materialised. Doubtless he was relieved to be able to tell his friend in March 1903 that he had completed the orchestration of *Die Seejungfrau*. But he was still reeling from Alma's blow to his ego; years were to pass before the wound finally healed. 'I feel distraught,' he wrote, 'cheerless and utterly discouraged.'

Initially he had taken *Ein Heldenleben* as his model; indeed, a few days before sketching out the opening bars of *Die Seejungfrau* he had borrowed a copy of Strauss's score and studied it carefully. On closer inspection he found its dissonant harmonies illogical, its orchestral resources poorly managed. His own maxims were sterner. 'Even with the finest technique,' he told Schoenberg, 'if the ear detects ugliness, if the art of tone-painting… becomes a parody, then the boundaries are overstepped.'

Initially he had conceived a two-movement structure, but later he expanded it to three. The first movement was to follow Andersen in some detail (on the seabed, the mermaid and the mortal world, the storm, the prince's rescue), the second would focus on a subsidiary scene (a ball at the mer-king's palace), and the third would concentrate on the mermaid's agonised life as a mortal, her death and subsequent rebirth as a spirit of the air. During the process of composition Zemlinsky's centre of interest gradually shifted from the illustrative to the abstract, in the second movement diverging from the narrative to make space for a psychological study of the mermaid: her devotion to the prince, her vision of death, an intimation of her immortality. Opening in *Tristan*-inspired tones of suffering and solitude ('Öd und leer das Meer!'), the third movement reaches its climax in a dramatic downward plunge of the strings, as the mermaid hurls herself to her death. With a reprise of the vision of immortality the work draws to a solemn close.

At the world premiere, on 25 January 1905, *Die Seejungfrau* shared the stage with Schoenberg's *Pelleas und Melisande*. Zemlinsky's score was applauded vociferously; Schoenberg's played to an accompaniment of jeers and catcalls. After two further performances of *Die Seejungfrau* (in Prague and Berlin), the score disappeared from the repertoire, not to be heard again until 1984. *Pelleas und Melisande* lived on to be hailed as a masterpiece. Such is life.

With the **Symphony in D minor** Zemlinsky completed his studies at the Vienna Conservatory. He himself conducted the first movement at an end-of-term concert in July

1892 (attended by Brahms), and on 10 February 1893 his teacher Johann Nepomuk Fuchs led the Conservatory orchestra in the first performance of the whole work. 'Zemlinsky has already learnt a thing or two', wrote Hanslick in the *Neue freie Presse*. 'That used to be a foregone conclusion', he growled. 'Nowadays, I regret to say, it already counts as praise.'

At the Vienna Conservatory Zemlinsky had learnt the Brahmsian technique of developing variation (as later propagated by Schoenberg) which, if applied with skill and imagination, enables a composer to generate a large-scale form from a handful of seemingly trivial ideas. In this spirit everything in the symphony originates directly or indirectly from its first five notes. Zemlinsky's variative processes are neither pedantic nor demonstrative, and ideally the listener will scarcely notice them. But when it comes to writing a symphony, developing variation and sonata form make uneasy companions, because an exposition rich in short-term variation inevitably limits the scope for longer-term thematic development. Since Zemlinsky had not yet mastered the cut and thrust of Brahmsian logic, the development section of his first movement, colourfully scored and carefully timed as it may be, takes refuge in histrionics. The subtle humour of the Scherzo and the Schubertian lyricism of the Trio find him on more congenial terrain. And even if he never quite manages to realise the full potential of his ideas, the *adagio* reveals a deeply felt, Brucknerian solemnity. The tuneful Finale is arguably better suited to a serenade than a symphony; but Zemlinsky again proves himself a master of colour, and in the jubilant coda he makes amends for former restraint by unleashing the full power of his brass section.

'Traces of the most modern operatic technique… have crept into Zemlinsky's symphony', wrote a critic at the 1893 performance. 'Certain passages are… simply too showy, too forcible, too rustically chivalrous ("cavalleristisch rustikanisch").' But this was a time for breaking barriers and redefining old concepts. The playful symbiosis of symphony and music theatre in Zemlinsky's student work was only a beginning. One wonders what the same critic would have made of *Die Seejungfrau*. Here, despite the Straussian and Schoenbergian connections, Zemlinsky avoids the connotation 'tone poem', let alone 'symphonic poem', and settles instead for the more neutral 'Fantasy'. Not only did this leave all his options open, it also rendered him immune to the carping of the literal-minded. Jean Sibelius once ventured the opinion, in conversation with Mahler, that the essence of symphonic composition lay in deep, hidden relationships between musical ideas. Mahler disagreed: 'No, a symphony must be like the world. It must be all-embracing.' In 1903 neither Schoenberg nor Zemlinsky cared a fig for the music of Mahler (their conversion by fire followed in December 1904 at a rehearsal of the Third Symphony). Nevertheless, if *Die Seejungfrau* qualifies today for nomination as a symphony, then it does so in the all-embracing, Mahlerian sense of the word.

It is interesting to observe Zemlinsky's frequent use of the perfect fourth (or its inversion, the perfect fifth) in the themes and motifs of both these works. It points to his growing interest in numerology. Five was his secret number, derived from his date of birth, and as such it often determines his choice of intervals, formal proportions, harmonic progressions and much else. A case in point is the solemn brass chorale at the climax of the second movement of *Die Seejungfrau*. Here each voice of the harmonic progression follows the line of a perfect fourth or fifth, and the second chord of each phrase is itself a five-fold superimposition of fifths. The choice of E flat major for this 'motif of the immortal soul' may have been prompted by the *Heldenleben* connection. It seems more likely, however, that Zemlinsky followed Mozart in choosing this key to represent the three trowels of the Freemasons. Colour symbolism (based on a tradition evolved from Goethe's *Theory of Colour*) plays a significant part in this work, as it does in Zemlinsky's entire œuvre. The key with which he depicts the seabed, A minor, is the 'black' key, symbol of darkness and death, complementary to C major, the 'white' key, symbol of light and life. Between the two stands the dark blue of E flat major, symbol of the transition from day to night and night to day, hence also of transfiguration and rebirth.

When a copyist's score of the Symphony in D minor was discovered amongst Zemlinsky's posthumous papers, it included only forty-eight bars of the Finale. In due course the rest of the movement came to light, but at the point where the manuscripts overlapped, one bar was blank. In 1995, when editing the work for publication, I filled this gap by correlating the passage with its parallel later in the movement. As for *Die Seejungfrau*, it took the combined intelligence of three musicologists to link the manuscript of an untitled orchestral piece in a Viennese private collection to that of two similarly untitled movements which had made its way to America in 1939 and is now preserved at The Library of Congress. While preparing to record *Die Seejungfrau* for Chandos, I took a careful look at these autograph manuscripts (evidently it was the first time for many years that anyone had done so), and soon realised that the copyist who prepared the published score had not always succeeded in deciphering

Zemlinsky's handwriting. Though the degree of error was not high enough to justify a new edition (as was the case, for instance, with the *Lyric Symphony*), listeners familiar with the score may notice in this recording a few deviations from the text they know and (presumably) love.

Evidently Zemlinsky thought so little of his Fantasy that he gave away the autograph of the first movement to his friend Marie Pappenheim. Time has proven him over-critical, to say the least. Since 1984, when his child of sorrow was restored and reintroduced to the repertoire, it has become the best-loved of all his orchestral compositions, both in concert and on record.

© 2003 Antony Beaumont

Under the direction of Antonín Dvořák the **Czech Philharmonic Orchestra** gave its debut at the Rudolfinum in Prague on 4 January 1896. Then in 1901, after a strike at the National Theatre, the Czech Philharmonic was established as a concert orchestra in its own right. Its first regular conductors were Ludvík Čelanský, Nicolai Málko, Oskar Nedbal and Vilém Zemánek, and the roster of international soloists included such famous names as Edvard Grieg, Sergey Rachmaninov, Pablo de Sarasate and Eugene Ysaÿe. These early years were often a struggle for survival. After World War I, with the founding of the Republic of Czechoslovakia and the appointment of Václav Talich as Principal Conductor, the situation improved rapidly. Under Talich's leadership the Orchestra achieved the high standards and distinctive interpretative style which to this day have remained its hallmarks. Apart from establishing an authentic performing style for music by the great Czech composers, Talich encouraged a wide choice of repertoire, cultivating a Mahler tradition that dated back to the world premiere of the Seventh Symphony in 1908, conducted by the composer himself.

In 1936 Talich resigned due to ill health. His successor was Rafael Kubelík, who guided the Orchestra through the grim years of the country's Nazi occupation and in October 1945 witnessed the signing of the presidential decree nationalising the Orchestra. The following year Kubelík was instrumental in founding the Prague International Spring Festival, inaugurated in celebration of the Czech Philharmonic's fiftieth anniversary. He was succeeded in 1950 by Karel Ančerl, who led the Orchestra on triumphant tours of Japan, India, China, the Soviet Union, New Zealand, Australia and the United States. Upon Ančerl's retirement in 1968, Václav Neumann was appointed Principal Conductor. Under his leadership the Czech Philharmonic appeared at many of the leading European music festivals, in Salzburg, Edinburgh and at the BBC Proms among others, while the Orchestra's growing international reputation led to an increased demand for recordings. Neumann was followed by Jiří Bělohlávek (1990 – 92), Gerd Albrecht (1993 – 96) and Vladimír 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 prime mission of the Czech Philharmonic Orchestra remains the performance of concerts at the Rudolfinum, its beautiful home on the banks of the Vltáva.

Antony Beaumont was born in London. Versatility has always been his hallmark. Already as a teenager he was active as instrumentalist, conductor, composer and arranger, music critic for *The Daily Telegraph* and classical disc jockey for the BBC. After his graduation from Cambridge University, where he read musicology and gained his first experience of symphonic and operatic conducting, a short period as free-lance orchestral violinist in London brought him in contact with many distinguished conductors, including Otto Klemperer, Sir Georg Solti, Pierre Boulez and Lorin Maazel. Subsequently he settled in Germany, where he worked as Kapellmeister in Saarbrücken, Bremen and Cologne. As guest conductor he has appeared at English National Opera, Bavarian State Opera, Prague State Opera and music festivals in Montepulciano, Siena and Spoleto. In a repertoire ranging from early baroque to twentieth-century avant-garde he has recorded with major orchestras in Cologne, Munich, Hamburg and Prague. In recent years his activities have diversified, with much time devoted to research, lecturing and writing. His publications include important studies of Busoni and Zemlinsky, and editions of Alma Mahler's early diaries and of Gustav Mahler's letters to Alma. His skill as an orchestrator has found expression above all in restoration projects, notably with his completion of the missing scenes from Busoni's opera *Doktor Faust* and his reconstruction of Zemlinsky's last opera, *Der König Kandaules*, which has been performed to great acclaim in Hamburg, Cologne, Vienna and at the Salzburg Festival.

Zemlinsky: Die Seejungfrau / Sinfonie d-Moll

Nahezu über ein halbes Jahrhundert hinweg bezeugen die sinfonischen Werke Alexander Zemlinskys sein unermüdliches Suchen nach einem festen Glauben und klar erkennbaren Zeichen. Zehn Jahre liegen zwischen den beiden Werken auf dieser CD: ein kleiner Schritt für die Menschheit, aber ein großer Schritt für einen Komponisten im Wien des *fin de siècle*. Mit dem Ableben von Johannes Brahms war am 3. Mai 1897 eine große Ära der deutschen Musik zu Ende gegangen. Kaum eine Woche später signalisierten zwei Ereignisse – die Ernennung von Gustav Mahler zum Direktor der Wiener Hofoper und die Gründung der Wiener Sezession (am selben Tag) – den Anbruch einer neuen Ära, zu der Zemlinsky seinen eigenen, höchstpersönlichen Beitrag leisten sollte.

Als er seine Sinfonie d-Moll 1893 vollendete, verlief Zemlinskys Leben größtenteils in geregelten Bahnen. Die Eltern, wesentliche Stützen der sephardischen Gemeinde, hatten alles auf die musikalische Ausbildung ihres Sohnes gesetzt, und ihre Opfer hatten sich gelohnt: Zemlinskys Kommilitonen (und besonders die Kommilitoninnen) verehrten ihn, seine Lehrer bewunderten ihn, selbst Brahms und Eduard Hanslick erkannten seine Begabung an. Mit einer Goldmedaille und einem Diplom des Wiener Konservatoriums war er für die Wirrnisse des Berufsmusikerlebens bestens gewappnet.

1903 hingegen, als Zemlinsky *Die Seejungfrau* vollendete, war sein Leben ein Chaos. Der plötzliche Tod seines Vaters im Jahre 1900 hatte ihn gezwungen, als Operettendirigent für den Unterhalt der Familie zu sorgen: ein gesichertes Einkommen, doch aus seiner Sicht zugleich eine Profanierung der Kunst. Angesichts eines in Wien aufkeimenden und sich besonders bösartig ausbreitenden Antisemitismus war Zemlinsky 1898 zum Katholizismus übergetreten, doch die Lehren der Evangelisten spendeten ihm nur wenig Trost. So trat er auch einer Freimaurerloge bei, denn er wusste nicht mehr recht, an wen oder was er glauben sollte. Als charismatischer, wenngleich nicht gut aussehender Jüngling hatte er sich dem schönen Geschlecht zugewandt und in der Tat "auch ekelhaft viel 'Glück' diesbezüglich gehabt!", wie er später nicht ohne Stolz zugab. Im Jahre 1900 begegnete er der einundzwanzigjährigen Alma Schindler, doch obwohl sich die beiden bald in die Arme fielen, hielten Almas Freunde ihr vor, er sei weder wohlhabend noch berühmt – schlimmer noch: Er war Jude. Nach Wochen und Monaten am Rande der Ekstase gab sie sich einem anderen, prominenteren Juden – Gustav Mahler – und heiratete ihn im März 1902.

Einige Tage vor dieser Hochzeit nahm Zemlinsky die Arbeit an seiner **Seejungfrau** auf, einer Fantasie für Orchester nach dem Märchen von Hans Christian Andersen. Er vertraute Schönberg an, dass dies die Vorstudie zu einer Sinfonie *Vom Tode* sein sollte, die jedoch nie Gestalt annahm. Mit Erleichterung berichtete er Schönberg im März 1903, dass die Instrumentierung der *Seejungfrau* vollendet sei. Doch Alma hatte ihn in seinem Mannesstolz tief verletzt, und erst viel später sollten die Wunden heilen. "Ich fühle mich sehr zerfahren," schrieb er, "nicht froh u. ohne jeden Mut."

Als Vorbild zu seiner Komposition diente Zemlinsky die Tondichtung *Ein Heldenleben* von Richard Strauss. Kurz bevor er mit dem Entwurf zur *Seejungfrau* begann, lieh er sich dann eine Kopie der Strauss'schen Partitur aus und studierte sie sorgfältig. Bei näherer Betrachtung empfand er die dissonante Tonsprache als unlogisch, und in der Disposition des großen Orchesterapparats entdeckte er Schwächen. Seine eigenen Grundsätze waren strenger. "Wo unser Ohr Hässlichkeiten hört," teilte er Schönberg mit, "wo die Kunst der Tonmalerei … in die Parodie hineingeräth – wenn auch mit grösster Technik – dort ist die Grenze überschritten."

Das ursprüngliche Konzept eines zweiteiligen Werks verwarf er zugunsten einer dreisätzigen Anlage. Der erste Satz sollte getreu dem Verlauf von Andersens Erzählung folgen (auf dem Meeresboden – die Seejungfrau und die Menschenwelt – der Sturm – die Rettung des Prinzen), der zweite auf eine Nebenszene sich konzentrieren (den Ball im Schloss des Seekönigs), und der dritte das qualvolle Leben der Seejungfrau in menschlicher Gestalt, ihren Tod und ihre Wiedergeburt als Tochter der Luft nachzeichnen. Im Laufe der Kompositionsarbeit verlagerte sich Zemlinskys Interesse jedoch allmählich vom Illustrativen zum Abstrakten. So weicht der zweite Satz vom Programmatischen ab, um Raum zu schaffen für eine psychologische Darstellung der Seejungfrau: ihre Liebe zum Prinzen, die Vision ihres Todes, die Verkündung ihrer Unsterblichkeit. Der dritte Satz beginnt mit Klängen des Leids und der Verlassenheit ("Öd und leer das Meer!"), die an den *Tristan* gemahnen, und findet seinen Höhepunkt in einem dramatisch absteigenden Lauf der Streicher, als die Seejungfrau im Wasser den Tod sucht. Mit einer Reprise der Unsterblichkeitsvision klingt das Werk feierlich aus.

Bei der Uraufführung am 25. Januar 1905 stand neben der *Seejungfrau* Schönbergs *Pelleas und Melisande* auf dem Programm. Zemlinsky erntete stürmischen Beifall, Schönberg wurde ausgepfiffen. Ironie des Schicksals: nach zwei weiteren Aufführungen der *Seejungfrau* (in Prag und Berlin) geriet das Werk in Vergessenheit und blieb bis 1984 unaufgeführt; *Pelleas und Melisande* wurde unterdessen als Meisterwerk anerkannt.

Mit der **Sinfonie d-Moll** vollendete Zemlinsky sein Studium am Wiener Konservatorium. Er selbst dirigierte den ersten Satz beim Semester-Abschlusskonzert im Juli 1892 (in Anwesenheit von Brahms), und am 10. Februar 1893 leitete sein Lehrer Johann Nepomuk Fuchs das Konservatoriumsorchester in der Uraufführung des Gesamtwerks. "Zemlinsky hat etwas gelernt", schrieb Hanslick in der *Neuen freien Presse*. "Das ist heute leider schon ein Lob; früher war es selbstverständlich."

Am Wiener Konservatorium hatte Zemlinsky die Technik der entwickelnden Variation gelernt, die vor allem mit dem Namen Brahms in Verbindung gebracht wird und später von Schönberg propagiert wurde. Mittels diesen Verfahrens kann ein Komponist – Geschick und Erfindungsgabe vorausgesetzt – aus einigen wenigen, mitunter trivial anmutenden Ideen große Formen bauen. Insofern leitet sich in der Sinfonie d-Moll alles direkt oder indirekt aus den ersten fünf Noten ab. Zemlinsky geht mit der Variationstechnik weder pedantisch noch demonstrativ um, und im Idealfall fällt sie dem Hörer kaum auf. Wenn es indes darum geht, eine Sinfonie zu komponieren, kommen entwickelnde Variation und Sonatenform nicht gut miteinander aus, da eine an kleinen Varianten überreiche Exposition zwangsläufig die Möglichkeiten ausgiebiger thematischer Arbeit in der Durchführung reduziert. Und da Zemlinsky die Spannungsbögen eines Brahms noch nicht zu spannen wusste, nimmt die Durchführung seines Kopfsatzes, obwohl farbenfroh instrumentiert und wohl proportioniert, Zuflucht in theatralische Gestik. Der feine Humor des Scherzo und der schubertsche Lyrismus des Trio sprechen eine behaglichere Sprache, und obgleich es Zemlinsky nicht ganz gelingt, das Potential seiner Ideen voll auszuschöpfen, vermittelt das Adagio eine tief empfundene, brucknersche Erhabenheit. Das melodienreiche Finale wäre vielleicht eher für eine Serenade als für eine Sinfonie geeignet, doch auch hier erweist sich Zemlinsky als Meister der Farbe, und in der jubelnden Coda macht er seine frühere Zurückhaltung wett, indem er schließlich die volle Kraft der Blechbläser entfesselt.

"Einiges von dem … Wesen der modernsten Operntechnik [hat sich] in die Zemlinsky'sche Symphonie hinübergeschlichen", schrieb ein Kritiker nach der Aufführung von 1893. "Manches ist … gar zu effectvoll, zu gewaltsam, zu cavalleristisch rustikanisch." Aber dies war ja eine Epoche der Grenzüberschreitungen, eine Zeit, in der alte Konzepte umgestürzt oder neu definiert werden mussten. Die spielerische Symbiose in diesem Studentenwerk von Sinfonie und Musiktheater war erst der Anfang. Was hätte wohl derselbe Kritiker von der *Seejungfrau* gehalten? Hier vermeidet Zemlinsky – bei aller Nähe zu Strauss und Schönberg – bewusst den Begriff "Tondichtung", von "Sinfonischer Dichtung" ganz zu schweigen, und wählt stattdessen die neutralere Bezeichnung "Fantasie". Nicht nur ließ er sich damit alle Möglichkeiten offen, sondern schirmte sich auch gegen Nörgler und Pedanten ab. Im Gespräch mit Mahler meinte Jean Sibelius einmal, das Wesen einer sinfonischen Komposition liege in den tief verborgenen Zusammenhängen ihrer musikalischen Ideen. Mahler schloss sich diesem Gedanken nicht an: "Nein, nein! Eine Sinfonie muss alles einschließen." Zwar scherten sich im Jahre 1903 weder Schönberg noch Zemlinsky um die Musik Gustav Mahlers (die Feuertaufe erfolgte anlässlich der Generalprobe der Dritten Sinfonie im Dezember 1904), doch wenn *Die Seejungfrau* heute Anspruch auf den Rang einer Sinfonie erheben darf, dann wohl in dem mahlerschen, alles umfassenden Sinne des Wortes.

Faszinierend ist, wie häufig Zemlinsky die Quinte (oder ihre Umkehrung, die Quarte) in seine Themen und Motive immer wieder einfädelt. Hier zeigt sich seine wachsende Beschäftigung mit der Numerologie. Die Fünf war nämlich eine aus seinem Geburtsdatum abgeleitete Geheimzahl, die ihn in seiner Wahl der Intervalle, Formproportionen, Akkordfolgen usw. häufig lenkte. Als Beispiel wäre der feierliche Blechbläser-Choral am Höhepunkt des zweiten Satzes der *Seejungfrau* zu erwähnen. Hier wird die Stimmführung der Akkordpaare ausschließlich aus Quart- und Quintsprüngen aufgebaut; der zweite Akkord jeder Phrase besteht sogar aus einer fünffachen Überlagerung von Quinten. Die Wahl der Tonart Es-Dur für dieses "Motiv der unsterblichen Seele" könnte als Verknüpfung zu *Ein Heldenleben* gedeutet werden. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass Zemlinsky damit dem Beispiel Mozarts folgte, um die drei Kellen der Freimaurerwappen symbolisch darzustellen. In diesem wie in allen Werken Zemlinskys spielt auch die Farbsymbolik (nach einer von Goethes *Farbenlehre* stammenden Tradition) eine wichtige Rolle. Das den Meeresboden darstellende a-Moll ist die "schwarze" Tonart, Symbol von Dunkelheit und Tod, im Gegensatz zu C-Dur, der "weißen" Tonart, Symbol von Licht und Leben. Dazwischen liegt das Dunkelblau von Es-Dur, die Farbe des

Übergangs von Tag zu Nacht und von Nacht zu Tag, und somit Symbol von Verklärung und Wiedergeburt.

Als sich eine Kopistenabschrift der Sinfonie d-Moll im Nachlass Zemlinskys fand, enthielt sie vom Finalsatz lediglich achtundvierzig Takte. Schließlich entdeckten die Nachlassverwalter eine Handschrift Zemlinskys mit der Fortsetzung des Satzes, doch an der Stelle, wo sich die Manuskripte überlagerten, fehlte ein Takt. Als ich das Werk 1995 herausgab, füllte ich diese Lücke anhand einer später im Satz auftretenden Parallelstelle. Im Falle der *Seejungfrau* stellten drei Musikwissenschaftler unabhängig voneinander fest, dass das Manuskript eines unbetitelten Orchesterstücks in einer Wiener Privatsammlung mit zwei weiteren unbetitelten Sätzen zusammengehörte, die 1939 ihren Weg nach Amerika gefunden hatten und heute in der Library of Congress in Washington aufbewahrt werden. Bei den Vorarbeiten zu dieser Aufnahme der *Seejungfrau* widmete ich dieser Autograph-Partitur besondere Aufmerksamkeit und stellte fest, dass es dem Wiener Verlagskopisten im Jahre 1984 nicht immer gelungen war, Zemlinskys (durchaus problematische) Notenschrift zu entziffern. Umfang und Art der Fehler und Auslassungen sind zwar nicht so gravierend, um (wie etwa bei der *Lyrischen Symphonie*) eine Neuausgabe zu rechtfertigen. Dennoch wird es einem mit der Partitur vertrauten Hörer kaum entgehen, dass einiges in der vorliegenden Aufnahme vom bekannten Notentext geringfügig abweicht.

Zemlinsky hielt offenbar so wenig von seiner sinfonischen Fantasie, dass er das Autograph des Kopfsatzes der Dermatologin und Schriftstellerin Marie Pappenheim schenkte. Die Zeit hat gezeigt, dass seine Skepsis völlig unbegründet war: Seit 1984, als die Musikwelt sein Sorgenkind wieder entdeckte und ins Repertoire aufnahm, hat sich *Die Seejungfrau* im Konzertsaal wie auch auf Tonträger als seine beliebteste Orchesterkomposition durchgesetzt.

© 2003 Antony Beaumont

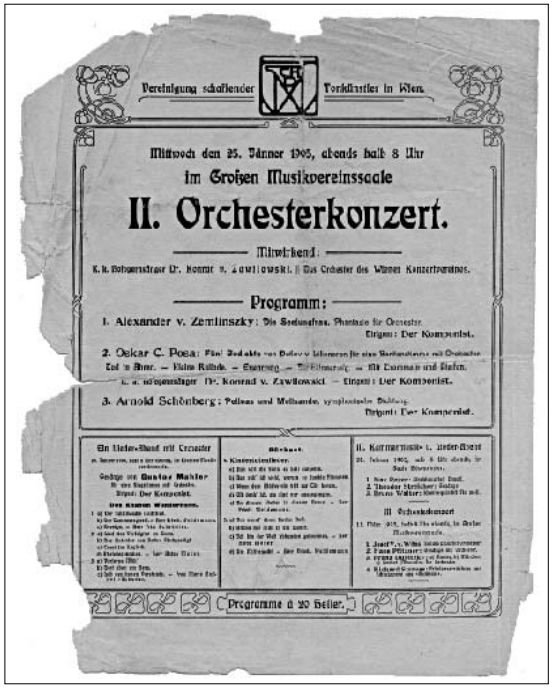
Übersetzung: Andreas Klatt und Antony Beaumont

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 einem markanten Interpretationsstil, und in beiderlei Hinsicht führt das Orchester seine Tradition fort. Nicht nur fand Talich einen authentischen Stil für die Darbietung der Musik der großen tschechischen Komponisten, er förderte auch die Hinwendung zu einem breiter gefächerten Repertoire und kultivierte eine Mahlertradition, die auf die Welturaufführung der Siebten unter der Leitung des Komponisten im Jahre 1908 zurückgeht.

1936 legte Talich sein Amt aus Gesundheitsgründen nieder. Sein Nachfolger war Rafael Kubelík, der das Orchester durch die bitteren Jahre der nationalsozialistischen 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 fünfzigsten Orchesterjubiläum das international renommierte Musikfestival Prager Frühling aus der Taufe gehoben wurde. Karel Ančerl, der 1950 den Taktstock von Kubelík übernahm, trat mit dem Orchester einen internationalen Erfolgszug 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 Vltáva.

Antony Beaumont, in London geboren, hat sich schon immer durch Vielseitigkeit ausgezeichnet. Noch bevor er zwanzig wurde, war er bereits als Instrumentalist, Dirigent, Komponist und Arrangeur, als Musikkritiker für den *Daily Telegraph* und als Moderator von klassischen Musikprogrammen der BBC tätig. Nach seinem Abgang von der Universität Cambridge, wo er Musikwissenschaft studierte und erste Erfahrungen im Dirigieren von

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


Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien.

Mittwoch den 25. Jänner 1905, abends halb 8 Uhr
im Großen Musikvereinssaale

II. Orchesterkonzert.

Mitwirkend:
K. k. Hofopernsänger Dr. Konrad v. Zawilowski. || Das Orchester des Wiener Konzertvereines.

Programm:

1. Alexander v. Zemlinszky: Die Seejungfrau. Phantasie für Orchester.
Dirigent: Der Komponist.

2. Oskar C. Posa: Fünf Bruchstücke von Dehmel für eine Sprechstimme mit Orchester
Tod in Sonne. – Kleine Ballade. – Sturmweg. – Die Pilgerin. – Mit Cymbeln und Flöten.
Es s. mitgewirkt: Dr. Konrad v. Zawilowski. – Dirigent: Der Komponist.

3. Arnold Schönberg: Pelleas und Melisande, symphonische Dichtung.
Dirigent: Der Komponist.

Ein Lieder-Abend mit Orchester

Gesänge von Gustav Mahler
Dirigent: Der Komponist.

Pause

Kammermusik u. Lieder-Abend

III. Orchesterkonzert

Programme à 20 Heller.

Poster advertising the first performance of Zemlinsky's *Die Seejungfrau*

Zemlinsky: Die Seejungfrau / Symphonie en ré mineur

S'étalant sur près d'un demi-siècle, les œuvres symphoniques d'Alexander Zemlinsky sont autant de jalons dans sa recherche de convictions solides et de signaux clairement définis. Dix années séparent les deux œuvres ici présentes: un pas infime pour l'humanité, mais un pas de géant pour un jeune compositeur dans la Vienne fin de siècle. La mort de Johannes Brahms, le 3 mai 1897, avait marqué la fin d'une grande époque de la musique allemande. Moins d'une semaine plus tard, la nomination de Gustav Mahler au poste de chef principal de l'Opéra de Vienne et la fondation (le même jour) de la Sécession de Vienne marquèrent l'avènement d'une ère nouvelle à laquelle Zemlinsky lui-même allait contribuer de façon unique et tout à fait personnelle.

Lorsque Zemlinsky acheva sa Symphonie en ré mineur en 1893, la paix régnait sur son univers. Ses parents, piliers de la communauté séfarade, avaient tout misé sur son éducation musicale, et ce sacrifice avait porté ses fruits. Leur fils était aimé des autres étudiants (en particulier des étudiantes) et faisait l'admiration de ses professeurs; même Brahms et Eduard Hanslick avaient reconnu son talent. Avec une médaille d'or et un diplôme du Conservatoire de Vienne, il était bien paré pour affronter la vie tourmentée de musicien professionnel.

Lorsqu'il mit la touche finale à *Die Seejungfrau* en 1903, cet univers n'était plus que chaos. La mort soudaine de son père en 1900 l'avait forcé à soutenir sa famille en dirigeant des opérettes: cela lui assurait un salaire régulier, mais il avait l'impression de prostituer son art. L'émergence d'une nouvelle forme virulente d'anti-sémitisme viennois l'avait poussé en 1898 à embrasser le christianisme, mais, ne trouvant guère de réconfort dans les doctrines des Évangélistes, il était également devenu membre d'une loge de francs-maçons; en fait, il ne savait plus à quel saint se vouer. Charismatique, à défaut d'être un Adonis, il voulut s'attirer les bonnes grâces du beau sexe et eut d'ailleurs "une chance inconvenante dans ce domaine", comme il l'avoua par la suite, non sans une certaine fierté; puis, en 1900, il rencontra Alma Schindler, une jeune fille de vingt-et-un ans, et ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre. Mais les amis d'Alma firent bien vite remarquer à cette dernière que son bien-aimé n'était ni riche, ni célèbre; de plus, il était juif. Après des semaines et des mois d'un bonheur quasiment parfait, elle l'abandonna pour un autre juif, certes plus célèbre, puisqu'il s'agissait de Gustav Mahler qu'elle épousa en mars 1902.

Quelques jours avant le mariage, Zemlinsky commença à travailler à **Die Seejungfrau** (La Néréide), une Fantaisie pour orchestre fondée sur le conte d'Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*. Il confia à Schoenberg que l'œuvre était une étude préliminaire pour une symphonie qu'il avait l'intention d'écrire, *Vom Tode* (De la mort), mais cette dernière ne vit jamais le jour. Il fut certainement soulagé de pouvoir annoncer à son ami en mars 1903 qu'il avait achevé l'orchestration de *Die Seejungfrau*. Mais il souffrait encore dans son amour-propre de la défection d'Alma; bien des années devaient passer avant que la blessure ne se referme. "Je suis éperdu," écrivit-il, "triste et totalement découragé."

Son modèle initial pour *Die Seejungfrau* fut *Ein Heldenleben*; en effet, quelques jours avant d'en esquisser les premières mesures, il avait emprunté un exemplaire de la partition de Strauss et l'avait étudiée dans le détail. De cet examen minutieux, il conclut que les harmonies dissonantes étaient illogiques et que les ressources orchestrales étaient mal gérées. Il s'était fixé des préceptes plus stricts. "Même avec la plus parfaite des techniques," dit-il à Schoenberg, "si l'oreille perçoit quelques chose de laid, si l'art de la description musicale… devient une parodie, alors on a bel et bien dépassé la mesure."

Il avait conçu à l'origine une structure en deux mouvements, mais il décida par la suite de l'étendre à trois. Le premier mouvement suivrait Andersen d'assez près (les fonds marins, la sirène et le monde des mortels, la tempête, le sauvetage du prince), le deuxième se concentrerait sur une scène secondaire (un bal au palais du roi Triton) tandis que le troisième concernerait avant tout la vie pleine d'angoisse de la sirène parmi les mortels, sa mort, puis sa renaissance comme esprit de l'air. Durant la composition de cette œuvre, Zemlinsky s'intéressa de moins en moins à l'aspect descriptif pour se concentrer sur l'abstrait, s'éloignant dans le deuxième mouvement de la narration pour faire place à une étude psychologique de la sirène: son dévouement au prince, sa vision de la mort, un pressentiment de sa propre immortalité. S'ouvrant sur un ton de souffrance et de solitude inspiré de *Tristan* ("Öd und leer das Meer!"), le troisième mouvement atteint son apogée dans une descente spectaculaire des cordes tandis que la sirène se précipite vers sa mort. L'œuvre s'achève dans une atmosphère de solennité avec le retour de la vision de l'immortalité.

Lors de sa création mondiale le 25 janvier 1905, *Die Seejungfrau* partageait l'affiche avec *Pelleas und Melisande* de Schoenberg. La

partition de Zemlinsky fut applaudie bruyamment; celle de Schoenberg fut continuellement huée et sifflée. Deux autres représentations de *Die Seejungfrau* suivirent (à Prague et Berlin), puis la partition disparut du répertoire pour ne réémerger qu'en 1984. *Pelleas und Melisande* survécut et fut saluée comme un chef d'œuvre. Ainsi va le monde.

La **Symphonie en ré mineur** marqua la fin des études de Zemlinsky au Conservatoire de Vienne. En juillet 1892, il en dirigea lui-même le premier mouvement dans le cadre d'un concert de fin d'année (concert auquel Brahms assista), et le 10 février 1893 son professeur Johann Nepomuk Fuchs dirigea l'orchestre du Conservatoire dans la première intégrale de l'œuvre. "Zemlinsky a déjà appris une chose ou deux", écrivit Hanslick dans la *Neue freie Presse*. "Jadis, cela allait de soi", grommela-t-il. "Aujourd'hui, malheureusement, il faut s'en féliciter."

Au Conservatoire de Vienne, Zemlinsky avait appris la technique brahmsienne de développement de la variation, technique que Schoenberg lui-même devait diffuser et qui, si elle est appliquée avec talent et imagination, permet à un compositeur de créer une forme d'envergure à partir d'une poignée d'idées en apparence banales. Dans cet esprit, tout, dans cette symphonie, provient directement ou indirectement des cinq premières notes. Zemlinsky recourt à des méthodes de variation qui ne sont ni prétentieuses, ni exubérantes, et, idéalement, l'auditeur ne les remarquera pratiquement pas. Mais lorsqu'il s'agit d'écrire une symphonie, le développement de variations et la forme sonate ne font pas bon ménage, car une exposition riche en variation à court terme limite nécessairement la possibilité de développement thématique à long terme. Puisque Zemlinsky ne maîtrisait pas encore toutes les estocades de la logique brahmsienne, le développement du premier mouvement, malgré une orchestration pittoresque et des tempos soignés, prend des airs cabotins. L'humour subtil du Scherzo et le lyrisme schubertien du Trio sont plus pertinents. Et même s'il ne réussit jamais vraiment à y développer au maximum ses idées, l'*adagio* dégage une solennité brucknérienne d'une grande émotion. Certains jugeront le Finale mélodieux plus adapté à une sérénade qu'à une symphonie; mais Zemlinsky y révèle une fois de plus sa maîtrise de la palette orchestrale, et dans la coda jubilante il se fait pardonner sa retenue précédente en laissant exploser les cuivres.

"La symphonie de Zemlinsky renferme des traces d'une technique opératique extrêmement moderne", écrivit un critique après la représentation de 1893. "Certains passages sont… vraiment trop ostentatoires, trop percutants, trop 'cavalleria rusticana'."

Mais à cette époque, tout le monde brisait les obstacles et redéfinissait les vieux concepts. La symbiose espiègle entre la symphonie et le théâtre musical dans l'œuvre estudiantine de Zemlinsky n'était qu'un début. On se demande bien ce que ce même critique aurait pensé de *Die Seejungfrau*. Dans cette œuvre, malgré les liens avec Strauss et Schoenberg, Zemlinsky évite la connotation de "poème symphonique" et choisit à la place le titre plus neutre de "Fantaisie". Non seulement il évite ainsi de s'engager irrévocablement, mais il se protège aussi des critiques malveillantes des esprits littéraux. Un jour, lors d'une conversation avec Mahler, Jean Sibelius se permit d'observer que l'essence même de la composition symphonique se situait dans les liens profonds et cachés entre les idées musicales. Mahler n'était pas du tout d'accord: "Non, une symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout embrasser." En 1903, Schoenberg et Zemlinsky se moquaient bien de la musique de Mahler (ils furent convertis en décembre 1904 lors d'une répétition de la Troisième Symphonie). Néanmoins, si *Die Seejungfrau* mérite aujourd'hui le titre de symphonie, c'est dans le sens mahlérien du terme, celui d'une revue d'ensemble.

Il est intéressant de noter que Zemlinsky recourt fréquemment à la quarte juste (ou à son renversement, la quinte juste) dans les thèmes et les motifs des deux œuvres qui nous intéressent. C'est une preuve de son intérêt croissant pour la numérologie. Le cinq était son chiffre secret, issu de sa date de naissance, et il guide donc souvent son choix d'intervalles, de proportions formelles, de progressions harmoniques entre autres. Prenons par exemple le choral solennel des cuivres à l'apogée du deuxième mouvement de *Die Seejungfrau*. Chaque voix de la progression harmonique suit la ligne d'une quarte ou d'une quinte justes, et le deuxième accord dans chaque phrase est lui-même une superposition quintuple de quintes. En choisissant mi bémol majeur pour ce "motif de l'âme immortelle", Zemlinsky aurait pu être inspiré par *Ein Heldenleben*. Il est cependant plus probable qu'il suivit Mozart en optant pour cette tonalité pour représenter les trois truelles des francs-maçons. Le symbolisme des couleurs (fondé sur une tradition née de *De la théorie des couleurs* de Goethe) joue un rôle important dans cette œuvre, comme dans toutes les œuvres de Zemlinsky. La tonalité qu'il choisit pour représenter les fonds marins, la mineur, est la tonalité "noire", symbole de ténèbres et de mort, complémentaire d'ut majeur, la tonalité "blanche", symbole de lumière et de vie. Entre les deux se trouve le bleu foncé de mi bémol majeur, symbole du passage entre le jour et la nuit, entre la nuit et le jour, et donc un symbole de transfiguration et de renaissance.

La partition de copiste de la Symphonie en ré mineur qui fut découverte dans les papiers de Zemlinsky après sa mort ne comprenait que quarante-huit mesures du Finale. Plus tard, le reste du mouvement fut retrouvé, mais une mesure restait vierge là où les manuscrits se chevauchaient. En 1995, lorsque j'ai préparé l'œuvre en vue de la publier, j'ai rempli ce vide en rapprochant ce passage d'un passage analogue situé plus loin dans le mouvement. Quant à *Die Seejungfrau*, ce sont trois musicologues qui, en associant leurs efforts, firent le lien entre un manuscrit d'une pièce orchestrale sans titre appartenant à une collection privée de Vienne et celui de deux mouvements, eux-aussi sans titre, qui avait atterri en Amérique en 1939 et qui est conservé aujourd'hui à la Library of Congress. Durant ma préparation de l'enregistrement de *Die Seejungfrau* pour Chandos, j'ai étudié par le détail ces manuscrits autographes (j'étais le premier à le faire depuis bien longtemps) et je me suis bien vite rendu compte que le copiste chargé de préparer la partition publiée n'avait pas toujours réussi à déchiffrer l'écriture de Zemlinsky. Ici, contrairement à la *Symphonie lyrique*, les erreurs n'étaient pas assez importantes pour justifier une nouvelle édition, mais les auditeurs qui connaissent bien la partition remarqueront peut-être que cet enregistrement s'écarte parfois du texte qu'ils connaissent et que – vraisemblablement – ils apprécient.

Manifestement, Zemlinsky n'avait pas une bien haute opinion de sa Fantaisie, puisqu'il céda le manuscrit autographe du premier mouvement à son amie Marie Pappenheim. L'histoire nous a montré qu'il avait été trop sévère envers lui-même. Depuis 1984, date à laquelle elle fut restaurée et réintroduite au répertoire, cette œuvre est devenue la plus populaire de toutes ses compositions orchestrales, aussi bien en concert qu'au disque.

© 2003 Antony Beaumont

Traduction: Nicole Valencia

C'est sous la baguette d'Antonín Dvořák que l'**Orchestre de la Philharmonie tchèque** fit ses débuts au Rudolfinum de Prague le 4 janvier 1896. En 1901, après une grève au Théâtre national, la Philharmonie tchèque devint un orchestre de concert à part entière. Ses premiers chefs furent Ludvík Čelanský, Nicolai Málko, Oskar Nedbal et Vilém Zemánek, et parmi les solistes internationaux qui se produisirent à ses côtés, il y eut des célébrités telles Edvard Grieg, Sergei Rachmaninov, Pablo de Sarasate et Eugene Ysaÿe. Dans un premier temps, l'Orchestre dut se battre pour survivre. Après la Première Guerre mondiale, avec la fondation de la République de Tchécoslovaquie et la nomination de Václav Talich au poste de chef principal, la situation s'améliora rapidement. Sous la direction de Talich, l'Orchestre développa le superbe niveau et le style de jeu si distinctif qui à ce jour restent son sceau personnel. Talich trouva un style de jeu authentique pour la musique des grands compositeurs tchèques, mais par ailleurs il encouragea le développement d'un large répertoire, cultivant une tradition Mahler qui remontait à la création mondiale de la Septième Symphonie en 1908, sous la baguette du compositeur lui-même.

En 1936, Talich démissionna pour des raisons de santé. Son successeur, Rafael Kubelík, guida l'Orchestre durant les années noires de l'occupation du pays par les Nazis et, en octobre 1945, assista à la signature du décret présidentiel nationalisant l'Orchestre. L'année suivante, Kubelík fut l'un des instigateurs du Festival international du Printemps de Prague, inauguré à l'occasion du cinquantenaire de la Philharmonie tchèque. En 1950, il laissa les rênes à Karel Ančerl qui dirigea l'Orchestre dans des tournées triomphales au Japon, en Inde, en Chine, en Union soviétique, en Nouvelle-Zélande, en Australie et aux États-Unis. Lorsque Ančerl prit sa retraite en 1968, Václav Neumann devint chef principal. Sous sa direction, la Philharmonie tchèque se produisit dans le cadre des plus grands festivals de musique européens, dont ceux de Salzbourg, Édimbourg et les Proms de la BBC, et sa réputation croissante sur la scène internationale résulta en une demande accrue d'enregistrements. Après Neumann vinrent Jiří Bělohlávek (1990–1992), Gerd Albrecht (1993–1996) et Vladimír 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 Vltáva.

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

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

Also available

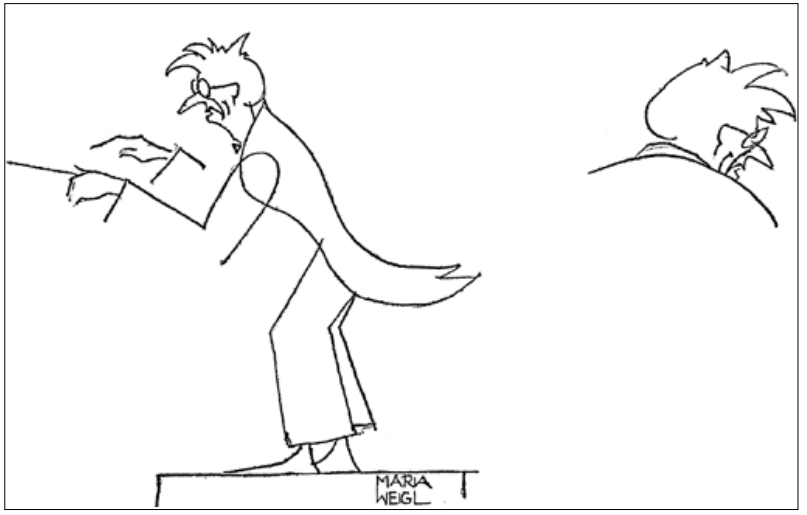
Zemlinsky
Lyric Symphony
Complete incidental music to Shakespeare's 'Cymbeline'
CHAN 10069

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
G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich
Universal Edition AG, Vienna

Illustrations by courtesy of the Arnold Schoenberg Center, Vienna and the Archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Recording producer Ralph Couzens
Sound engineer Oldřich Slezák
Editor Jonathan Cooper
Recording venue Dvořák Hall of the Rudolfinum, Prague, Czech Republic; 12–14 and 22 & 23 March 2003
Front cover Abstract artwork by Designer
Back cover Photograph of Antony Beaumont by Jörg Hockemeyer
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Universal Edition AG, Vienna (*Die Seejungfrau*), G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich (Symphony in D minor)
℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
Printed in the EU



Caricature of Zemlinsky conducting

CHAN 10138 Inlay.qxd 20/4/07 1:17 pm Page 1

CHANDOS DIGITAL **CHAN 10138**

Printed in the EU	MCPS
LC 7038	DDD	TT 70:35
Recorded in 24-bit/96 kHz	

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Die Seejungfrau (1902–03) **38:51**
Fantasy for Orchestra

1	I	Sehr mäßig bewegt	14:19
2	II	Sehr bewegt, rauschend	11:49
3	III	Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck	12:32

Symphony in D minor (1892–93) **31:31**
in d-Moll • en ré mineur

4	I	Allegro ma non troppo	11:02
5	II	Scherzo. Allegro scherzando – Trio. Viel ruhiger	4:59
6	III	Sehr innig und breit – Sehr bewegt – Tempo I	7:49
7	IV	Finale. Moderato	7:30

TT 70:35

Czech Philharmonic Orchestra
Antony Beaumont

℗ 2003 Chandos Records Ltd © 2003 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd Colchester • Essex • England

ZEMLINSKY: DIE SEEJUNGFRAU ETC. - Czech Phil. Orch./Beaumont

CHANDOS CHAN 10138

ZEMLINSKY: DIE SEEJUNGFRAU ETC. - Czech Phil. Orch./Beaumont

CHANDOS CHAN 10138