

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Olja Janjuš

Vom Wald zum Meer in die Stadt

Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied

Die drei Schwestern wollten sterben

ABSTRACT: Die Unterschiede zwischen der Klavierfassung von Zemlinskys Opus 13 Nr. 1 nach einem Gedicht Maurice Maeterlincks und der Fassung für Orchester sind darauf zurückführbar, dass der Komponist in extremer Weise auf die klangfarblichen und ästhetischen Ansprüche der jeweiligen Genres reagiert. In diesem Beitrag wird untersucht, welche Eigenschaften des Orchestersatzes ein emphatisches Gattungsverständnis transportieren. Mit seiner Orchestration gehört das Lied einer Gattung an, die, als die Lieder Nr. 1–4 des Zyklus' in dem ›Wiener Skandalkonzert‹ 1913 uraufgeführt wurden, auf der Höhe der Zeit stand. Nach 1918, mit den in ihrer Existenz bedrohten Riesenorchestern der Vorkriegszeit, ging das ästhetische Interesse an Orchesterliedern mehr und mehr verloren (vgl. Bork 2004). Zemlinsky vertrat mit der Orchesterfassung dezidiert die Position symbolistischen Komponierens am *Fin de Siècle*. Bevor Ähnliches in Besetzungen der Wiener Schule üblich wurde, fügte er der gewöhnlichen Orchesterbesetzung Instrumente wie das Harmonium und das Klavier hinzu. Mit der Harfe bilden diese einen eigenen Strang akkordfähiger Orchesterinstrumente. Dieser Strang offeriert drei unterschiedliche Einzelfarben und drei Weisen ihrer Kombination: Sämtliche oder je zwei von ihnen lassen sich verbinden. Die Koloristik bietet neue dramaturgische Möglichkeiten. Die drei Orte des Textes – Wald, Meer und Stadt – werden als drei Zeiten gefärbt: Mit jeweils anderem Instrumentarium schreibt Zemlinsky der Zukunft eine relative Nähe, der Vergangenheit Ferne und der Gegenwart vieldeutigen Rausch zu. Untersucht werden im Detail die Begleittexturen, die Zemlinsky für die Orchesterfassung des Liedes neu erfand, warum er Abschnitte der Singstimme oktavierte und ergänzte und welchen Sinn die mehrtaktigen Passagen erzeugen, die er hinzufügte. So vermittelt das neue Vorspiel mit den leeren Flageoletten der hohen Streicher eine Ahnung davon, wie exquisit der Tod ist, dem Maeterlincks drei Schwestern zustreben.

The differences between the piano version of Zemlinsky's Opus 13 No. 1, based on a poem by Maurice Maeterlinck, and the orchestral version can be traced back to the fact that the composer responded in an extreme way to the timbral and aesthetic demands of the respective genres. This contribution examines which properties of the orchestral set convey an emphatic understanding of the genre. With its orchestration, the song belongs to a genre which was at its peak as the songs nos. 1–4 of the cycle were premiered in ›Vienna's Skandalkonzert‹ in 1913 but lost its aesthetic interests with the existence of gigantic orchestras of the pre-war period after 1918 being at stake (cf. Bork 2004). Zemlinsky, with his orchestral composition, determined the position of symbolistic composing at *fin-de-siècle*. Before similar things even became customary in the orchestral settings of the Viennese school, he added the usual scoring instruments such as the harmonium and the piano. With the harp, they form an individual

strand of orchestral instruments capable of playing chords. This strand offers three different individual colors and three modes of their combination: all or two of them can be connected. The colorfulness offers new dramatic possibilities. Three places in the text – the forest, the sea and the city – are colored as three times: with different settings in each case, Zemlinsky gives the future a relative closeness, the past a distance, and the present an ambiguous intoxication. This paper will explore in detail the accompaniment textures, which Zemlinsky reinvented for the orchestral version of the song: specifically, why he octavated and supplemented some sections of the singing voice and what the sense is of the multiple bars of passages he added. Thus, the new prelude with the empty harmonics of the high strings conveys an inkling of how exquisite death is to which Maeterlinck's three sisters strive.

Schlagworte/Keywords: arrangement; Bearbeitung; Fin de Siècle; Orchesterlied; orchestral song; symbolism; Symbolismus; Alexander von Zemlinsky

Das *Fin de Siècle* fand seinen künstlerischen Ausdruck in vielfältigen und widersprüchlichen Bewegungen. Wie sich der Symbolismus, der zuerst in der Literatur, in Anlehnung daran bald auch in der bildenden Kunst auftrat, in Musik realisierte, versuchten schon einige Autor*innen anhand verschiedener Beispiele zu ergründen. In diesen Kontexten geht es insbesondere um die Verbindung von Sprache und Musik und deren Bedeutung bzw. Deutung. Analysegegenstände sind häufig Vertonungen symbolistischer Lieder und Dramen, wobei es in den meisten Fällen um die aus dem französischen Sprachraum stammende Lyrik geht.¹ Für Adorno ist die Verstehensweise der Musik gefühlsgebundener und intuitiver gegenüber der Sprache, die logisch und begrifflich vermittelt werde.² Adorno ordnet dem musikalischen Verstehen Vagheit und Dunkelheit zu, wobei Müller betont, dass dies nur dann der Fall sei, »wenn [musikalischer Gehalt] an seiner Verbalisierbarkeit, also an den Möglichkeiten der sprachlichen Verständigung über Musik gemessen wird« und dass die Musik »auf ihre Weise [...] mit so intensiver Genauigkeit und so nuanciert mitzuteilen wie kein Wort [vermag]«. ³ Ob das Symbolistische einer Komposition sich in bestimmten rein musikalischen Mitteln ausdrückt oder ob man diese bestimmte Liedästhetik nur durch die Verwendung eines symbolistischen Textes deutet, soll zur Diskussion gebracht werden.

1 Symbolismus ist als Stil- und Epochenbegriff auch innerhalb russischer Literatur etabliert. Vgl. Flamm 1998.

2 Müller 1983, 11.

3 Ebd., 10.

Maurice Maeterlincks *Quinze Chansons*

Die Poesie des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck (1862–1949) brachte den Symbolismus in deutschsprachige Länder. Zu den zahlreichen kompositorischen Bezugnahmen auf Maeterlinck gehören Alexander von Zemlinskys (1871–1942) sechs Gesänge nach Gedichten aus den *Quinze Chansons*, die erst als *Douze Chansons* im Jahr 1896 publiziert und im Jahr 1900 ergänzt und erneut veröffentlicht wurden. Die deutsche Übersetzung, die Zemlinsky vertonte, stammt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (1873–1936). Vier Lieder aus seinen *Sechs Gesängen nach Gedichten von Maurice Maeterlinck* op. 13, nämlich Nr. 1–3 und Nr. 5, hat Zemlinsky noch im Sommer 1910 komponiert. Diese vier wurden für ein Konzert, das am 31. März 1913 in Wien stattfand und als ›Skandalkonzert‹ in die Musikgeschichte einging, Anfang 1913 orchestriert. Dem Briefwechsel⁴ zwischen Zemlinsky und seinem Schwager, Arnold Schönberg, der dieses Konzert im Saal des Wiener Musikvereins leitete, lässt sich entnehmen, dass die Orchestration in sehr kurzer Zeit entstand. Trotz der Enttäuschung wegen der scharfen Kritiken – wobei Zemlinskys Gesänge noch glimpflich davonkamen⁵ – komponierte er im August 1913 zwei weitere Lieder, Nr. 4 und 6, die erst 1924 auch in der Orchesterfassung publiziert wurden. Die sechs Lieder nach Maeterlinck thematisieren in der zugleich überreichen und unbestimmbaren Symbolik der Texte die Beziehung zwischen Liebe und Tod. Das erste Gedicht der sechs Gesänge, das hier untersucht wird, hebt schon mit seinem ersten Vers »Die drei Schwestern wollten sterben« dieses verbreitete Thema des Symbolismus hervor. In diesem Kontext formulierte Chris Rauseo, der Tod habe auf symbolistische Künstler eine »erotische Anziehungskraft« ausgeübt.⁶ Die Thematik lässt sich durch die differenzierende Instrumentation des Klaviersatzes besonders intensiv darstellen. Mit jeweils anderem Instrumentarium ordnet Zemlinsky den drei Orten des Textes – dem Wald, dem Meer und der Stadt – eine eigene Koloristik zu, die über den Klaviersatz hinausreichende dramaturgische Möglichkeiten bietet.

4 Weber 1995, 86 ff.

5 »Nur Zemlinskys Lieder gingen ungestört über die Bühne« (Eybl 2013, 9).

6 Bork / Rauseo 2004, 214.

Zemlinskys Vertonung der *Drei Schwestern*

Klavierfassung

Die zunächst paarweise Gliederung der Gedichtzeilen kommt Zemlinskys eher volksliedartiger Vertonung in der Klavierfassung entgegen (Tabelle 1). Wie es einer traditionellen und volkstümlichen Liedästhetik entsprechen würde, ist das Lied aus einfachen und einheitlichen rhythmisch-melodischen Motiven gebaut und ohne mehrtaktige instrumentale Einleitung oder Zwischenspiele. Das Gedicht besteht aus drei Teilen, die ritornellartig mit demselben Vers (»Die drei Schwestern wollten sterben«) anfangen. Sie sind jeweils aus drei dreizeiligen Strophen gebaut, wobei beim zweiten und dritten Teil die zweite Strophe auf zwei Zeilen verkürzt ist. Bei der Vertonung gliedert Zemlinsky die ersten beiden Strophen in drei zweizeilige musikalische Abschnitte, anders als der Text es vorgibt.

<i>Les trois sœurs ont voulu mourir</i>	Die drei Schwestern		
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir Elles ont mis leurs couronnes d'or Et sont allées chercher leur mort.</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Setzen auf die güldnn Kronen,
<i>S'en sont allées vers la forêt: »Forêt, donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or.«</i>		b	Gingen sich den Tod zu holen.
<i>La forêt se mit à sourire Et leur donna douze baisers Qui leur montrèrent l'avenir.</i>	B		»Wald, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir S'en sont allées chercher la mer Trois ans après la rencontrèrent:</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Wähten Tod im Meer zu finden,
<i>»Ô mer donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or«</i>		b	Pilgerten drei Jahre lang.
<i>Et la mer se mit à pleurer Et leur donna trois cents baisers, Qui leur montrèrent le passé.</i>	B		»Meer, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir S'en sont allées chercher la ville La trouvèrent au milieu d'une île:</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Lenkten nach der Stadt die Schritte;
<i>»Ô ville, donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or.«</i>		b	Lag auf einer Insel Mitte.
<i>Et la ville, s'ouvrant à l'instant Les couvrit de baisers ardents, Qui leur montrèrent leur présent.</i>	B		»Stadt, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
	C		Und die Stadt tat auf die Tore Und mit heißen Liebesküssen Ließ die Gegenwart sie wissen

Tabelle 1: Maeterlincks Gedicht (links) und die Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (rechts) gegliedert durch Zemlinskys Vertonung

Die wiederholten Teile des Textes ähneln einander auch musikalisch, zumindest was den Rhythmus und den Tonhöhenverlauf der Singstimme betrifft. Die Begleitung im Klavier – und, wie später gezeigt wird, ebenfalls die Begleitung der Orchesterfassung – variiert ständig. Aus den Tabellen 2 und 3 wird eine ›szenische‹ Gliederung ersichtlich, die sich auf die Orte bezieht, von denen im Text die Rede ist. Die drei großen Teile – ›Wald‹, ›Meer‹ und ›Stadt‹ zugeordnet – bestehen ebenfalls aus je drei kleineren Teilen ›A‹, ›B‹ und ›C‹. In jedem großen Teil wiederholen sich variiert die drei kleineren Teile.

WALD	MEER	STADT
A a (T. 1–4) c-Moll – As-Dur b (T. 5–6) b' (T. 7–8) Des-Dur	A a (T. 20–23) c-Moll – As-Dur b (T. 24–25) Fes-Dur	A a (T. 38–41) A-Dur – B-Dur b (T. 42–43) Des-Dur – H-Dur
B (T. 9–12[13]) c-Moll	B (T. 26–29) c-Moll	B (T. 44–47) c-Moll
C (T. 14–19) C-Dur	C (T. 30–35[37]) chromatisch	C (T. 48–53) C-Dur

Tabelle 2: Gliederung der Klavierfassung

Die ersten zwei Zeilen vertont Zemlinsky in einem melodisch schließenden viertaktigen Satz. Diesem folgt eine zweitaktige kontrastierende Phrase, die eine Terz höher im nächsten Zweitakter wiederkehrt (T. 5–8). Diese Sequenzierung fällt in den nächsten Großteilen weg.

Wie bei einer Komposition um 1900 zu erwarten, gerät das Lied harmonisch an die Grenzen der Tonalität. Die Modulationen erfolgen schnell. Die ersten beiden ›A‹-Teile wandern in ihren ersten vier Takten von c-Moll nach As-Dur. Im ersten Fall folgt ein Orgelpunkt auf der tiefalterierten zweiten Stufe Des-Dur, im zweiten wechselt ein Fes-Dur-Dreiklang mit zwei halbverminderten Septakkorden ab. Der letzte Abschnitt der ›drei Schwestern‹ steigt einen Halbton und schließlich einen Ganzton hinauf, und zwar so, dass die Anfangstöne des Gesangs statt eines Quintakkords der Dreiklangstöne *des – fes – as*, in einen Heses-Dur-Sextakkord hinaufrutschen (Abb. 1).

Gesang I und II:

Gesang III:

Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, setzten auf die güldnen Kro-nen,
 Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, wähnten Tod im Meer zu fin-den,
 Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, lenkten nach der Stadt die Schrit-te;

Abbildung 1: A. Zemlinsky, Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier op. 13, Nr. 1, 1914, UE 554, Gesang: T. 1–4 und 37–41

Dadurch ergibt sich beim Eintritt des dritten Teils eine noch größere tonale Instabilität. In den letzten Takten dieses Abschnitts wandert die Harmonie durch ein melodisch angedeutetes Des-Dur und H-Dur (Ces-Dur) und setzt sich in dem variiert harmonisierten c-Moll-Teil ($\triangleright B \langle$) fort (T. 42–44). Die $\triangleright B \langle$ -Teile, jene Teile der Bitten und Anrufung, sind durch den chromatisch steigenden Bass charakterisiert. Dazu kontrastieren die $\triangleright C \langle$ -Teile: Der erste $\triangleright C \langle$ -Teil steht in einem komplett diatonischen C-Dur-Feld, der zweite bewegt sich über einem sinkenden Bass nach des-Moll, und im dritten erscheint – diesmal \triangleright schwungvoll \langle – wieder das C-Dur.

Orchesterfassung

Für die Orchesterfassung hat Zemlinsky das Klavierlied »Die drei Schwestern« einen Ganzton aufwärts transponiert. Es werden vier Takte instrumentale Einleitung sowie drei Takte als Ausklang hinzugefügt. Ein Takt der Kulmination vor dem letzten Dreizeiler (dem dritten $\triangleright C \langle$ -Teil) ist ebenfalls neu. Tabelle 3 weist diese Änderungen aus.

WALD	MEER	STADT
Einleitung: T. 1–4	A	A
----- A a (T. 5–8) c-Moll – As-Dur b (T. 9–10) b' (T. 11–12) Des-Dur	a (T. 24–27) c-Moll – As-Dur b (T. 28–29) Fes-Dur	a (T. 38–41) A-Dur – B-Dur b (T. 42–43) Des-Dur – H-Dur
B (T. 13–16[17]) c-Moll	B (T. 30–33) c-Moll	B (T. 48–51) c-Moll ----- Überleitung: T. 52
C (T. 18–23) C-Dur	C (T. 34–39[41]) chromatisch	C (T. 53–58) C-Dur ----- Ausklang: T. 59–61

Tabelle 3: Gliederung der Orchesterfassung

Bei Zemlinskys Orchestergesängen op. 13 wäre es unangemessen, davon zu sprechen, dass der Klaviersatz hier bloß aufs Orchester umgeschrieben sei. Zemlinskys Übertragung des originalen Liedes auf den Orchesterapparat ist eher eine Ausarbeitung oder Neufassung. Die Transposition um einen Ganzton aufwärts kann praktisch begründet sein: Der Gesang hält in der gespannteren Lage dem Orchesterapparat besser stand, zudem ermöglichen die Umfänge der Orchesterinstrumente erst bei dieser Transposition die vielen Flageolets, die in den neuen Anfangstakten vorgesehen sind. Die Motivik ist mit zahlreichen Neuformulierungen ergänzt. Für den Orchestersatz wurde eine ganz neue Textur erfunden. Der Einsatz von bis dahin im Orchester wenig gebrauchten Instrumenten und Spieltechniken bringt einen speziellen Klang in große Konzertsäle.

Der Orchesterapparat ist, wie bei Orchestergesängen durchaus üblich, keineswegs standardmäßig besetzt. Für jedes der vier Lieder, die Zemlinsky für das Konzert von 1913 orchestriert hatte, gibt es eine andere Auswahl an Instrumenten. Die Übersicht zeigt, wie die Lieder aus op. 13 im Einzelnen besetzt wurden (Tabelle 4).

Es fällt ins Auge, dass das erste Lied am stärksten besetzt ist. Vier Flöten werden nur in diesem Lied gebraucht, während aber auf ein drittes Oboeninstrument verzichtet wird (anders als im vierten Lied). Die Posaunen werden nur in diesem und in dem Lied »Als ihr Geliebter schied«, welches erst 1924 orchestriert wurde, verlangt. Ebenso kommt das Sonderinstrument Klavier nur im ersten Lied vor, wobei in den anderen Liedern stets die Celesta besetzt ist – die Person, die diesen Part übernimmt, wechselt hier das Instrument.

Die drei Schwestern (1913)	Die Mädchen mit den verbundenen Augen (1913)	Lied der Jungfrau (1913)	Als ihr Geliebter schied (1924)	Und kehrt er einst heim (1913)	Sie kam zum Schloß gegangen (1924)
2 kleine Flöten	∞	∞	∞	∞	∞
2 große Flöten	2 große Flöten	∞	2 Flöten	3 Flöten	3 Flöten
2 Oboen	∞	∞	1 Oboe	2 Oboen	1 Oboe
∞	Englischhorn	∞	Englischhorn	Englischhorn	Englischhorn
2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in A	∞	2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in A
Baßklarinetten in B	Baßklarinetten in A	∞	∞	Baßklarinetten in B	∞
2 Fagotte	2 Fagotte	∞	2 Fagotte	2 Fagotte	2 Fagotte
2 Hörner in F	2 Hörner in F	∞	2 Hörner in F	2 Hörner in F	2 Hörner in F
3 Trompeten in C	3 Trompeten in C	∞	∞	∞	∞
3 Posaunen	∞	∞	3 Posaunen	∞	∞
Pauken	Pauken	∞	Pauken	∞	Pauken
∞	∞	∞	∞	Glockenspiel	∞
Triangel	∞	∞	∞	∞	∞
Becken	∞	∞	Becken	∞	Becken
Große Trommel	∞	∞	∞	∞	Große Trommel
∞	Celesta	Celesta	Celesta	Celesta	Celesta
Harmonium	∞	Harmonium	Harmonium	∞	∞
Harfe	∞	∞	Harfe	Harfe	Harfe
Klavier	∞	∞	∞	∞	∞
Violinen I	∞	2 Solo Violinen	Violinen I	Violinen I	Solo Violine Violinen I
Violinen II	∞	∞	Violinen II	Violinen II	Violinen II
Solo Bratschen	Bratschen	2 Solo Bratschen	Bratschen	Bratschen	Bratschen
Bratschen					
Solo Violoncello	Violoncelli	2 Solo Violoncelli	Violoncelli	Violoncelli	Solo Violoncello
Violoncelli		Violoncelli			
Kontrabässe	Kontrabässe	2 Solo Kontrabässe	Kontrabässe	Kontrabässe	Kontrabässe

Tabelle 4: Besetzung von Zemlinskys sechs Orchesterliedern op. 13

Zur Orchestration

Ein Blick in die Reinschrift, welche im Archiv der Universal Edition aufbewahrt wird, lässt vermuten, dass Arnold Schönberg aus dieser Partitur dirigiert hat, womöglich bei der Uraufführung im Wiener Musikverein.⁷ Zemlinsky hatte der zweiten Solo-Bratsche im zweiten Takt zwei problematische Flageolettöne zugeteilt (Abb. 2) – das erste (b^1) ist zwar als künstlicher Flageolettton – als Quintflageolett über gegriffenem *es* – spielbar, der zweite Ton (f^1) ist aber auf der Bratsche als Flageolettton nicht zu realisieren. Auf Hinweis Schönbergs, den dieser dem Komponisten kurz vor der Uraufführung gegeben hatte, löschte Zemlinsky die Flageolette,⁸ wollte aber dessen vorgeschlagene Lösung – dass ein Solo-Cello die Töne spielt – nicht übernehmen.⁹

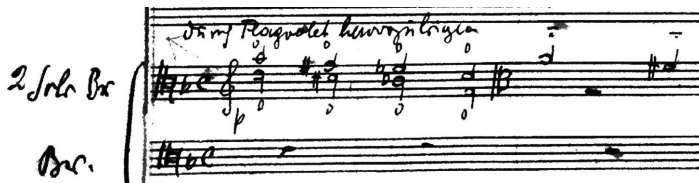


Abbildung 2: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 1–3, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

Die hinzugefügte Einleitung erzeugt eine wirklichkeitsferne Atmosphäre. Acht feine, sorgfältig instrumentierte Zusammenklänge zu dem nasalen liegenden Ton *a* in der gedämpften Trompete werden, wie aus der Ferne, vorangestellt. Die zauberhafte Atmosphäre der Akkordfolge, die mit zarten Flageolettönen und Kla-

- 7 Bei einer Konsultation am 27.10.2016 bei Therese Muxeneder und Eike Feß vom Arnold Schönberg Center in Wien stellte sich heraus, dass die rot und blau geschriebenen Eintragungen in der Reinschrift von Zemlinskys *Vier Gesängen* op. 13 von Arnold Schönberg stammen.
- 8 In der Ausgabe »von Zemlinsky, Alexander (1922), *Vier Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck*. Für mittlere Stimme und Orchester op. 13, Wien/New York: Universal Edition, U.E. 7066« findet man die Angabe für das Flageolett nicht, aber im Neudruck aller sechs Lieder erscheinen die Flageolett-Symbole wieder.
- 9 Brief (Postkarte) Nr. 90 Schönberg an Zemlinsky (Berlin, 17.3.1913): »Ich habe einige Schreibfehler korrigiert. Dagegen schreibst du aber im 2. Takt in der 2.Solo Bratsche zwei Flageolettöne, die meines Wissens nicht ausführbar sind. Kann ich die eventuell einem Solo-Cello geben? [Notenbeispiel von dem 2. Takt den Solo-Bratschen mit markierten Tönen b^1 und f^1] Soviel ich weiß, ist der tiefste künstliche Flageolettton auf der Bratsche [Notenbeispiel von *des*²]. Dann giebt [sic] es von den natürlichen noch [Notenbeispiel von g^1] – [...]« (Weber 1995, 91 f).

vier-Anschlägen in dreifachem *piano* gemalt wird, baut auf den Tönen eines verminderten Septakkords auf. Über jedem dieser Töne wird eine reine Quart oder Quint hinzugefügt. Die vier Harmonien werden im dritten und vierten Takt eine Oktave tiefer wiederholt, zusätzlich spielt ein tiefer Chor aus Klarinetteninstrumenten und Fagotten mit. Während die Klarinetten und die Bassklarinetten zunächst das *a* der Trompete oktavierern, sinken sie im vierten Takt auf *as* ab und ermöglichen so wiederum eine mild dissonante Klanglichkeit unter jenen Tönen, die hier zusammen einen neuen Akkord ansetzen. Der letzte Akkord greift auf ein *fis* statt auf das *f* von Takt 2 zu und reagiert auf den Einsatz der Stimme, und zwar mittels eines halbverminderten Septakkords (*c-e-fis-a*). Zum Grundton (*d*), den die Stimme quasi antizipierend gleichzeitig singt, wirkt dieser Akkord ›schwebend‹ und nicht dominantisch.

Ein weiteres Material, das in der Orchesterfassung neu hinzugefügt wurde, spielt eine gedämpfte Solo-Geige, deren Einsatz die Piccoloflöte verdoppelt (T. 8). Diese neu hinzugefügte Melodie bringt einen eigentümlich kalten Ton in das Stück. Bemerkenswert ist, dass der Einsatz der Solo-Geige in der Reinschrift nicht richtig eingeordnet ist (Abb. 3). Daraus lässt sich vermuten, dass dieses besondere Element etwas später hinzugefügt wurde, nachdem andere Orchesterstimmen ausgeschrieben wurden.

Abbildung 3: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 8–11, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

In den Takten 9 bis 13 erklingt der Orgelpunkt auf der tiefalterierten zweiten Stufe *Es*. Der Satz darüber ist für die Orchesterfassung weitgehend neu erfunden oder neu sortiert. Den zwei- bis dreistimmigen Oberstimmensatz der Klavierfassung hat Zemlinsky drei Solo-Bratschen zugeteilt, ungewöhnlich verdoppelt durch

drei gedämpfte Trompeten. Hier wurden aber auch Harmonien erweitert und zum Teil geändert. So wurde auf dem dritten Schlag im Takt 5 der Klavierfassung im entsprechenden Takt der Orchesterfassung (T. 9) eine kleine Terz durch eine große ersetzt. Direkt übertragen hätten hier die Töne *g* und *b* gestanden. Der Ton *g* wurde zum *ges* tiefalteriert und ihm seine Unterquart *des* mixturartig unterlegt. Auf dem vierten Schlag wurde den parallelen Terzen ein *f* in der dritten Solo-Bratsche hinzugefügt. Die übrigen Bratschen verbleiben an dieser Stelle in der Lage, die dieser Oberstimmenstrang ursprünglich in der Klavierfassung hatte. Es gibt also einen insgesamt vierstimmigen Bratschensatz, in sich durch das teils solistische Spiel farblich differenziert und in breiten Terz-, Quint- und Oktavlagen expandiert gegenüber der dreistimmigen Akkordfolge in enger Quintlage in der Klavierfassung.

Der Orgelpunkt wird hier durch die unterschiedliche Artikulation der Instrumente betont – zum liegenden Ton *es* in der dritten Posaune ist ein Pizzicato in Celli und Kontrabässen sowie ein Paukenschlag im *piano* auf demselben Ton hinzugefügt. In der Reinschrift war dieser Paukenschlag zunächst auf dem dritten Achtel zusammen mit dem *es* der Gesangsstimme geplant, wurde dann aber auf das sechste Achtel verschoben. In Takt 9 ist der Noten- bzw. Pausenabstand der Paukenstimme merkwürdig – es lässt sich nämlich bemerken, dass einige Pausen hinzugefügt und einige weggestrichen wurden (Abb. 4).

The image shows a musical score for three staves (Soprano, Alto, Bass) with handwritten annotations. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes a vocal line with lyrics: "Hörnen, zinsigen Klyden auf gem. felen, wüfthen iju im Nälte". There are various markings, including a large 'C' symbol, and handwritten notes like 'so Forte', 'Ph', and 'Zwanzig'.

Abbildung 4: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 8–11, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

Im ›Meer‹-Teil bleibt die Harmonie der entsprechenden Stelle (T. 28–29) in der Orchesterfassung unverändert, doch wird sie anders als das erste Mal instrumentiert. Die zarten Akkorde in der Harfe verdoppeln die Töne der beiden Flöten und Klarinetten und bilden einen weichen Klang, der mit den Basstönen in den Fagotten gerundet wird.

Drei Instrumente von Zemlinskys Orchesterapparat bilden einen harmonischen Block: Klavier, Harfe und Harmonium. Deren Farben mischt Zemlinsky jeweils passend zur Stimmung. Die Glissandi der Harfe kommen beispielsweise mit hohen Glissandi und Tremoli des Klaviers in allen ›C‹-Teilen vor. Hier wurde das Rasche und Schwungvolle mit dieser gläsernen Klangfarbe gefärbt, quasi als Nervenkitzel und Sehnsucht nach dem Tod.

Das Harmonium erscheint nur im Mittelteil des zweiten ›A‹-Teils. Der Teil ist leicht besetzt – nur mit dem Harmonium zu Pizzicati in den Kontrabässen und Celli und leichten Anschlägen in der Harfe. Diese süß-melancholische Stimmung wird ab Takt 28 von einem Instrumentations-Crescendo unterbrochen und durch *sfz*-Tremoli in tiefen Streichern zum zweiten ›B‹-Teil geführt.

Das Crescendo im Takt 29 ähnelt dem im Takt 12 mit den Passagen von Klavier und Klarinette, die über stürmische Streicher-Tremoli und Liegetöne in Hörnern und Fagotten zum ›B‹-Teil führen. Das Crescendo vor dem letzten ›B‹-Teil fehlt; denn dieses Mal wird die ähnliche Textstelle anders betrachtet, indem sie in sehr langsamem Tempo über dreifach geteilte Streicher im *ppp* leitet. Sogar die Gesangstimme wird dieses Mal nicht verdoppelt, wie es bei den vorigen beiden Malen der Fall war, sondern klingt alleine über den liegenden Streicherakkorden, gefärbt mit jeweils einer Klarinette und Fagott. Die durchgezogene Basslinie in der Bassklarinette wird mit den Pizzicati in Kontrabässen und Celli artikuliert.

Am 28. März 1913, ein paar Tage vor dem Konzert, schrieb Schönberg nach der ersten Probe an Zemlinsky: »Lieber Alex, deine Lieder klangen ausgezeichnet!! Nur habe ich sehr viel Zeit gebraucht, weil eine Menge Fehler in den Stimmen waren, so daß [sic] ich kaum studieren konnte. Außerdem war die Sängerin wegen einiger ihr unbekannter, die Intonation erschwerender Stimmen sehr unsicher.«¹⁰ Was Schönberg mit der »Menge Fehler« gemeint hat, ist außer einigen Schreibfehlern und der erwähnten Korrektur des Bratschen-Flageolets, die er auf der Postkarte vom 17. März anführt, nicht bekannt. Dass die Sängerin unsicher war, ist nicht überraschend, da die Gesangsstimme selten melodisch von einem Instrument unterstützt wird. Wie schon in der Klavierfassung wird die Melodie auch in der Orchesterfassung selten mitgespielt – an manchen Stellen werden in der Orchesterfassung sogar eher ›unangenehme‹ Intervalle oder Gegenmelodien hinzugefügt. An anderen Stellen wird die Stimme aber harmonisch unterstützt, wie z.B. vom Harmonium (T. 24–27) oder den Bratschen plus Trompeten (T. 31). Bei den ersten beiden ›B‹-Teilen im *forte*, »Wald, so gibt uns, [...]« und »Meer, so

10 Weber 1995, 92.

gibt uns, [...]« unterstützen gelegentlich die Oboe und die Klarinette die Gesangsstimme. Sie wird aber im letzten ›B‹-Teil »Stadt, so gibt uns, [...]« nicht verdoppelt, sondern erst im folgenden Teil ›C‹, wo der dynamische Grad wieder steigt. Dort setzen die Oboen und Klarinetten (auch zum Teil Piccoloflöten in einer Oberoktave) zusammen mit der Gesangsstimme ein.

Conclusio

Wie stark Zemlinskys Sechs Gesänge von musikalischem Symbolismus geprägt sind, zeigt schon die Klavierfassung. Genau wie die Betonung der klanglichen Seite in der Lyrik für den literarischen Symbolismus eine bedeutende Rolle spielt, so macht das umgekehrt die erzählbare und bildhafte Seite der Musik für den musikalischen Symbolismus. Zemlinsky hebt die Bedeutung des Textes durch musikalische Mittel hervor, sei es Rhythmus bzw. Metrum, Harmonie, Melodien und Phrasen, Formgliederung oder Instrumentalfarben.

Die verkürzten ›A‹-Teile in den Großteilen ›Meer‹ und ›Stadt‹ beinhalten eine gewisse Beschleunigung. Allein die Tempowahl, von Beginn an meistens ›bewegt‹, führt mit euphorischem Schwung zum Ende – zum Tod. In dem Moment, in dem das Tempo zur Ruhe kommt (im letzten ›B‹-Teil, T. 44 bzw. T. 48 in der Orchesterfassung), sinkt ebenfalls die Dynamik und der Tod nähert sich. Dem folgt ein stürmischer, für die Orchesterfassung neu erfundener Takt im dreifachen *forte*. Der Takt bringt eine neue Atmosphäre, und zwar eine völlig überraschende. Harfe und Klavier haben schnelle und rauschende Passagen, während die Streicher folgen. Bläser behalten ihre lauten Triller bei und springen auf diese Weise in den letzten ›C‹-Teil, wo die Schwestern schließlich auf den Tod treffen (siehe Tabelle 1). Gleichzeitig ändert sich der Rhythmus des Gesanges, und die Begleitung wird zum ersten Mal in dem Stück unruhig. Die drei Takte Erweiterung und der Paukenschlag am Ende bestätigen die – herbeigesehnte – Tragödie der Geschichte. Die instrumentalen Farben übernehmen hier die Aufgabe, möglichst direkt die Emotion zu zeichnen; eine Aufgabe, die die Toneigenschaft der Farbe umso eher erfüllen kann, als sie sich zunächst der Skalierung entzieht. Ungewöhnliche, exquisit-irreal wirkende Verdopplungen und das Ideal eines todes-süchtigen Klangs sind Merkmale des Symbolismus in der Musik. Doch auch harmonisch und melodisch realisieren sich symbolistische Tendenzen. Eine ›Verengung‹ erzeugt der Wechsel zwischen den Akkorden Des-Dur und H-Dur (Ces-Dur) nach c-Moll (T. 42–44 in der Klavierfassung). Diese enge Bewegung vermag

das Sich-Nähern des Todes auszudrücken. In dem letzten ›C‹-Teil wurde die Gesangslinie, die bis dahin in anderen ›C‹-Teilen eher fallend war, rhythmisch gedehnt, auch steigt sie nun schrittweise an. In der Orchesterfassung taucht sie im Takt 57 (entspricht Takt 52 in der Klavierfassung) oktaviert auf, und zwar beim Wort »Gegenwart«, was jedenfalls symbolistisch zu verstehen ist. Kein grauer Alltag ist gemeint, eher die Lebenswirklichkeit des schön-schrecklichen Molochs Großstadt.

Die stark betonten Charaktere der Klangfarben, Harmonien sowie bemerkenswerte Abweichungen in der Wiederkehr derselben Melodie, die in der Orchesterfassung durch auffällige Instrumentation hervorgehoben wurden, können potenziell als symbolistische Stilmittel der Musik verstanden werden. Diese lassen sich allerdings eher aus dem verwendeten Text bzw. Programm nachvollziehen, weshalb eine rein innermusikalische und objektive Beschreibung von musikalischen Mitteln des Symbolismus schwierig bleibt.

Dennoch war Zemlinsky vielleicht der einzige Wiener Komponist jener Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, dem ein musikalisches Pendant zur belgisch-französischen Kunst des *Fin de Siècle*, speziell sogar zu Maeterlincks literarischem Japonismus gelang. Für die Formstrenge, die Wiederholungen oder das Erscheinen von dreimal fast Gleichem fand Zemlinsky mit seiner Vertonung der »Drei Schwestern« Übersetzungen. Man könnte sagen, dass er sich der Strenge und Gleichheit musikalisch ›ergibt‹, statt ihrer Herr werden zu wollen.

Literatur

- Weber, Horst (Hg.) (1995), *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bork, Camilla / Chris Rausero (2004), »Altern der Avantgarde? Alexander Zemlinskys Orchestergesänge op. 13 und op. 20«, in: *Les ›Jeunes Viennois‹ ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe ›Jung Wien‹ et de leurs contemporains autrichiens*, hg. von Rolf Wintermeyer und Karl Zieger, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 213–230.
- Eybl, Martin (2013), »Vom lokalen Ereignis zum ›größten Skandal der Musikgeschichte‹. Schönberg dirigiert Uraufführungen im März 1913«, *ÖMZ* 68/2, 6–15.
- Flamm, Christoph (1998), Art. »Symbolismus«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16114&v=1.0&rs=mgg16114> (10.12.2018).
- Kabisch, Thomas (1996), Art. »Impressionismus«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15493&v=1.0&rs=mgg15493> (10.12.2018).

- Leßmann, Benedikt (2011), »Überwindung und Apotheose des Symbolismus? Ein Diskussionsbeitrag zu Ravels Liedschaffen bis 1913«, in: *Musik-Konzepte* 154, München, 63–82.
- Müller, Margaretha (1983), *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus* (= Bonner romanistische Arbeiten, Bd. 18), hg. von Willi Hirdt, Wolf-Dieter Lange, Erberhard Leube und Heinz Jürgen Wolf, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Notenmaterial

- von Zemlinsky, Alexander (1914), *Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier op. 13*, Wien/Leipzig: Universal Edition, U.E. 554.
- von Zemlinsky, Alexander (1922), *Vier Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck. Für mittlere Stimme und Orchester op. 13*, Wien/New York: Universal Edition, U.E. 7066.
- von Zemlinsky, Alexander (1913), *Vier Gesänge op. 13* [Mg.], Wien: Universal Edition Archiv-Datenbank, U.E.Q. 2470, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com.

© 2020 Olja Janjuš (olja.janjus@outlook.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Janjuš, Olja (2020), »Vom Wald zum Meer in die Stadt. Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied *Die drei Schwestern wollten sterben*«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 349–363. <https://doi.org/10.31751/p.36>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020