

Alexander Zemlinsky: *Lyrische Symphonie*

für Sopran, Bariton und Orchester in 7 Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore

Alexander (von) Zemlinsky, 1871 in Wien geboren und schon als Jugendlicher durch Klavier- und Kompositionsunterricht gefördert, kann als Mittler zwischen Gustav Mahler und der Wiener Schule angesehen werden. Den elf Jahre älteren Mahler betrachtete er in vieler Hinsicht als sein Vorbild. In Wien waren sie zunächst in entsprechenden, aber vom Ansehen her unterschiedlichen Positionen tätig: Mahler von 1897 bis 1907 als erster Kapellmeister und Direktor des Wiener Opernhauses, Zemlinsky von 1904 bis 1907 als Musikdirektor am Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, der späteren Volksoper. Zu dieser Zeit hatte Zemlinsky sich längst einen Namen als Opernkomponist gemacht. Seine schon 1893-1895 entstandene Oper *Sarema* hatte 1896 den Luitpoldpreis gewonnen und war bei ihrer Uraufführung an der Münchner Hofoper in der Saison 1897/98 begeistert aufgenommen worden. Im Januar 1900 hatte Mahler selbst Zemlinskys 1897-1899 entstandene Oper *Es war einmal ...* an der Wiener Hofoper zur Uraufführung gebracht, und auch diese Premiere war ein voller Erfolg. Mahler schätzte den jungen Kollegen so sehr, dass er ihm 1907 ein festes Engagement an der Hofoper anbot. Allerdings fiel Zemlinskys Wechsel an das prestigeträchtige Haus letztlich mit Mahlers erzwungener Demission und seinem Wechsel nach New York zusammen. So wurde nichts aus der hoffnungsvoll ins Auge gefassten Zusammenarbeit, und bereits nach einem Jahr unter Mahlers Nachfolger kehrte Zemlinsky an die Volksoper zurück. 1911 erhielt er dann einen Ruf als Musikdirektor an das Neue Deutsche Theater in Prag, wo er bis 1926 blieb und als eines der krönenden Werke seine *Lyrische Symphonie* schrieb.

In der Beziehung zum drei Jahre jüngeren Arnold Schönberg war Zemlinsky der ältere und erfahrenere. Er hatte den jungen Autodidakten schon 1895 in dem von ihm initiierten "Musikalischen Verein Polyhymnia" kennen gelernt. Dank seiner soliden musiktheoretischen Ausbildung konnte er ihm in der Folgezeit durch Unterricht, den er als freundschaftlichen Dialog verbrämte, entscheidende Kenntnisse vermitteln und zugleich den Zugang zu Wiener Musikkreisen ermöglichen. Daraus entstand eine lebenslange Freundschaft.

Mit beiden Komponistenkollegen war Zemlinsky zudem auch privat verbunden. Unter seinen frühesten Kompositionsschülern war ab 1900 die schöne junge Alma Schindler, mit der er eine heftige Romanze erlebte, bis sie ihm Gustav Mahler vorzog, den sie im Frühjahr 1902 heiratete. Wie weit diese Liebesenttäuschung noch 21 Jahre später bei Zemlinskys Zusammenstellung der Gedichte für seine *Lyrische Symphonie* Pate gestanden haben mag, muss Spekulation bleiben. Fast gleichzeitig wurde Schönberg vom Freund zum Schwager, als er 1901 Zemlinskys jüngere Schwester Mathilde heiratete.

Wie viele andere, die die ersten Aufführungen von Mahlers *Lied von der Erde* miterleben durften, war Zemlinsky von dem Werk begeistert. Schon früh entwickelte er den Plan, eines Tages ein Pendant zu komponieren. Doch sorgte nicht nur seine hauptberufliche Tätigkeit als Dirigent und ab 1920 die zusätzlichen Aufgaben als Rektor der Deutschen Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Prag, sondern auch die Suche nach einer idealen poetischen Vorlage für Verzögerungen.

Diese bot sich ihm schließlich in der deutschen Übersetzung eines Gedichtbandes von Rabindranath Tagore (1861-1941). Der bengalische Dichter, Maler, Philosoph, Pädagoge, Komponist und Musiker hatte 1913 einen Band mit 24 seiner über viele Jahre und ursprünglich in bengalischer Sprache verfassten Prosagedichte ins Englische übersetzt und unter dem Titel *The Gardener* veröffentlicht. Ermutigt durch das Interesse westlicher Leser erweiterte er den Band bald danach auf 85 Gedichte.¹ Im selben Jahr gewann er, als erster Asiate überhaupt, für die (ebenfalls selbst erstellte) englische Übersetzung seines früheren und mit über 100 Gedichten wesentlich umfangreicheren, als „Sangesopfer“ charakterisierten Gedichtbandes *Gitanjali* den Nobelpreis für Literatur. Diese internationale Ehrung machte ihn über Nacht berühmt. „Das Buch wurde zehnmal innerhalb eines Jahres nachgedruckt; zu seinen Bewunderern zählten Ezra Pound, Saint-John Perse und Gerhart Hauptmann, zu seinen Übersetzern Gide, Jiménez und Pasternak.“²

¹Siehe dazu Tagores Vorwort: „Most of the lyrics of love and life, the translations of which from Bengali are published in this book, were written much earlier than the series of religious poems contained in the book named *Gitanjali*. The translations are not always literal – the originals being sometimes abridged and sometimes paraphrased.“ Für interessierte Leser: Tagores englische Version der 85 Gedichte von *The Gardener* ist online zugänglich unter <http://www.gutenberg.org/files/6686/6686-h/6686-h.htm>.

²Antony Beaumont, *Alexander Zemlinsky: Biographie*, übers. v. Dorothea Brinkmann (Wien: Zsolnay, 2005), S. 447.

Bereits 1914 erschien im Verlag Kurt Wolff eine erste deutsche Übertragung durch den Liedkomponisten, Sänger und Übersetzer Hans Effenberger, der diese Gedichte Tagores in seinem Vorwort als “Liebes- und Lebenslyrik” einführt.³ In dieser Sammlung fand Zemlinsky endlich die ersehnte Grundlage für seine Liedsinfonie. Die in poetischer Prosa gehaltenen Liebesgedichte können, wie alle lyrischen Werke Tagores, auf unterschiedlichsten Ebenen gelesen werden. Sie behandeln die Tiefe der Liebe ebenso wie ihre Abgründe, die mit der Liebe verbundene Hoffnung als Lebenserfüllung ebenso wie die Angst, durch eine exklusive Bindung von anderen Idealen – hier vor allem denen des Künstlers und Ästheten – abgelenkt zu werden. Nie geht es um die Verwirklichung einer Beziehung im Alltag, immer ausschließlich um das, was die Liebe den Liebenden oder Geliebten bedeutet und ob sie sich zutrauen, diesen neuen Aspekt des Lebens mit ihren innerlichsten Sehnsüchten und Idealen in Einklang bringen zu können. Wenngleich Tagore nirgends mittels eines Titels die Zuordnung des einzelnen Gedichtes zu Frau oder Mann nahelegt, hat man beim Lesen doch keinerlei Zweifel, wer jeweils spricht.

Im Rahmen einer Lesereise, die ihn in den Folgejahren durch zahlreiche Länder Nord- und Mitteleuropas führte, trat Tagore am 21. Juni 1921 auch an der Karlsuniversität in Prag auf, wo er über Buddhismus und indische Literatur sprach und außerdem einige seiner Gedichte vortrug. Zemlinskys erster Biograf Horst Weber hält es trotz fehlender Dokumentation für sehr wahrscheinlich, dass der Komponist unter den Zuhörern war und Tagore schon damals persönlich kennen lernte.⁴ In einer Rezension dieser Lyrikrezitation für die Zeitschrift *Lidové noviny* schrieb Zemlinskys tschechischer Komponistenkollege Leoš Janáček:

Tagore sprach nicht. Er sang – seine Stimme klang wie der Gesang einer Nachtigall – sanft, einfach, ohne einen harten Konsonanten. [...] Auf seinem Gesicht waren Spuren unbeschreiblichen Leids zu sehen. Er sprach zu uns in seiner Heimatsprache – wir verstanden nichts – aber in dem Klang seiner Worte, in den Melodien seiner Poesie konnte ich den bitteren Schmerz seiner Seele erkennen und fühlen.⁵

³Rabindranath Tagore, *The Gardener, translated by the author from the original Bengali* (London: Macmillan, 1913); Hans Effenberger alias Jan Śliwiński (1884-1950): *Der Gärtner* (München: Wolff, 1914).

⁴Horst Weber, *Alexander Zemlinsky* (Wien: Lafite, 1977), S. 113-125.

⁵Beaumont, *op. cit.*, S. 449; ähnlich auch in “Vorwort” zur kritischen Neuausgabe der Partitur (Wien: Universal Edition, 2002), S. VII.

Für das Werk, dem er später den Titel *Lyrische Symphonie* geben würde, wählte der Komponist aus dem Band *Der Gärtner* die Gedichte Nr. 5, 7, 30, 29, 48, 51 und 61 und verteilte sie abwechselnd auf eine Bariton- und eine Sopranstimme. Er beendete die Komposition am 29. August 1923; noch im selben Jahr erschien die Partitur bei der Universal Edition Wien. Die Uraufführung fand am 4. Juni 1924 im Rahmen des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag statt, wo Zemlinsky zwei Tage darauf auch Schönbergs Monodram *Erwartung* uraufführte. Die *Lyrische Symphonie* hat eine Spieldauer von ca. 46 Minuten.

Im Gegensatz zu Mahler, der Bethges Nachdichtungen altchinesischer Gedichte teilweise stark umgeformt und durch Kürzungen und Ergänzungen seiner Intuition angepasst hatte, beschränkte Zemlinsky sich bei der Adaptation der durch Effenberger übersetzten Gedichte auf wenige Auslassungen, Umstellungen oder Wiederholungen. Andere Entsprechungen zu bzw. Abweichungen von Mahlers *Lied von der Erde* sind jedoch erhellend. Wie Mahler vertont Zemlinsky Texte, die ihren Ursprung in einem für Europäer des frühen 20. Jahrhunderts exotischen Land und in einer nicht-westlichen, weder dem deutschen Übersetzer noch dem Komponisten vertrauten Sprache haben. Dies geschieht in beiden Fällen über die Vermittlung einer zweiten europäischen Sprache. Doch im Unterschied zu den in ihrer Qualität und Authentizität unterschiedlichen französischen Übertragungen aus dem Chinesischen des 8. und 9. Jahrhunderts ist es im Fall der bengalischen Lyrik der zweisprachige Dichter selbst, der die englische Fassung erstellt hat. Und mag auch Indien für Europäer in vieler Hinsicht fremd bleiben, so fällt doch die große zeitliche Distanz weg: Tagore war nur zehn Jahre älter als Zemlinsky.

Wie Mahler vertont Zemlinsky die ausgewählten Gedichte für eine Frauen- und eine Männerstimme, die er im Wechsel einsetzt. Während Mahler der hohen Männerstimme eines Tenors die warme Mittellage einer Altistin gegenüberstellt, der er den umfangreicheren und gewichtigeren Anteil des Vokalparts überträgt, alterniert bei Zemlinsky die hohe Frauenstimme eines Soprans mit der warmen Mittellage eines Baritons – und wieder ist es letzterer, dem die Führung übertragen ist. Dies ergibt sich in der *Lyrischen Symphonie* sowohl durch die ungleichmäßige Verteilung (der Bariton singt mit Nr. 1, 3, 5 und 7 vier Sätze, die Sopranistin mit Nr. 2, 4 und 6 nur drei), aber auch durch den Inhalt. Zudem sind, wie bei Mahler, Eröffnungs- und Finalsatz länger als die Binnensätze, so dass den ca. 28 Minuten mit Männerstimme nur ca. 20 Minuten mit Frauenstimme gegenüberstehen.

Im Gegensatz zu den von Mahler gewählten Gedichten, die nicht als Äußerungen aufeinander bezogener Charaktere, sondern als Ausdruck verschiedener Haltungen zum Leben gehört werden, beschreiben die sieben Texte, die Zemlinsky vertont, einen angedeuteten Dialog; Antony Beaumont spricht von einem ‐Liebesdrama, angefangen bei den ersten Regungen des Verlangens bis zur Qual des Abschieds,‑⁶ Monika Lichtenfeld von der ‐Entfaltung einer Liebe, die indes nicht an einer konkreten Geschichte, sondern gleichsam in archetypischen Entwicklungsphasen vorgeführt wird‑.⁷ Bezeichnend ist dabei sowohl die Einstellung der Gesprächspartner zueinander als auch der unterschiedliche Gegenstand ihres Interesses: Die Männerstimme singt von der Sehnsucht nach Transzendenz und dem Streben nach deren Sublimierung in künstlerischer Verwirklichung, der sich hinzugeben das höchste Ziel des Menschen sein muss und von der eine Liebesbeziehung abzulenken droht; die Frauenstimme dagegen hofft auf eine innige Verbindung zweier Seelen, erkennt jedoch das Vergebliche dieser Hoffnung und entschließt sich letztlich zum schmerzlichen Verzicht.

Es ist jedoch zweifelhaft, ob überhaupt von einem echten Dialog die Rede sein kann. Wie Horst Weber korrekt beobachtet:

Der Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimme verleiht Zemlinskys Anordnung der Texte zwar einen dialogisierenden Charakter. Aber nur vordergründig handeln die Gedichte, wie sie sich gegenseitig beleuchten, von Liebe mit Stationen wie Sehnsucht, Erfüllung und Abschied. Einer solchen ‐Fabel‑ fügen sich nicht die Texte des ersten und letzten Gesangs. [...], und in den übrigen Gesängen reden die Partner allzu oft aneinander vorbei, wie in einer irrealen Situation. Und eben diese wird in den Texten benannt: nicht von der Erfahrung der Liebe, sondern von deren Traum handeln die Gedichte. In symbolistischer Verschlüsselung wird das Verhältnis von innerer Erfahrung und Realität reflektiert – ein Verhältnis, das nach dem Scheitern der lebensreformatorischen Ideale des Jugendstils für Zemlinsky und seine Generation zum zentralen Problem wurde.⁸

⁶Beaumont, *op. cit.*, S. 451.

⁷Monika Lichtenfeld, ‐Zemlinsky und Mahler‑, in Otto Kolleritsch, Hrsg.: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (Graz: Universal Edition, 1976), S. 102-110 [102].

⁸Horst Weber im Begleittext zur Schallplattenedition der *Lyrischen Symphonie* mit Júlia Várady, Dietrich Fischer-Dieskau und den Berliner Philharmonikern unter Lorin Maazel (Deutsche Grammophon 2532 021).

Wie in den großen rahmenden Liedern Mahlers geht es also auch hier um ein Leiden an den Grenzen des menschlichen Lebens und seiner Möglichkeiten. Dabei ist die im *Lied von der Erde* vorherrschende Klage über die bedrückende Endlichkeit alles Irdischen in der *Lyrischen Symphonie* ersetzt durch den verwandten Gedanken an die Vergeblichkeit alles individuellen Strebens und die Unmöglichkeit einer Verbindung von Freiheit, gelebter Liebe und Hingebung an das Höchste.

Während Mahler jeden seiner sechs Sinfoniesätze als in sich abgeschlossene Form komponiert hat, präsentiert sich Zemlinskys *Lyrische Symphonie* als ein durchkomponiertes Orchesterwerk; die in der Partitur als orchestrale Vor- oder Nachspiel erscheinenden Passagen werden von Hörern als sinfonische Zwischenspiele erlebt. Dieser Unterschied zeigt sich besonders deutlich in der Ambivalenz, wo genau der dritte Satz beginnt: In der Orchesterpartitur steht die Ziffer "III" über T. 372, dem Takt, in dem Zemlinsky zu Es-Dur, der Grundtonart des *Adagio*-Satzes, wechselt. Der Klavierauszug dagegen markiert den Satzübergang erst 16 Takte später, bei der Tempobezeichnung *Adagio* in T. 388. Nicht zuletzt manifestiert sich die hybride Form der Liedsinfonie auch darin, dass die instrumentalen Passagen insbesondere in den umfangreicheren Sätzen mehr Raum einnehmen als die vokalen.⁹

Auf musikalischer Ebene unterscheidet man in Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* drei Dimensionen mit je zwei Perspektiven. Da ist zuerst die Überlagerung von Gesamtschau und zeitlicher Entwicklung. Wie schon Hermann Danuser konstatierte, "steht Zemlinskys *Lyrische Symphonie* im Zeichen der Spannung zwischen dem, was der Autor selbst als 'Grundton' des Werkes postuliert hat, und der [...] Konzeption der Folge der sieben Gesänge im Sinne eines 'Handlungsverlaufs'."¹⁰ Die zweite Dimension betrifft die tonale Anlage der Sinfonie. Während die Ausgangs- und Zieltonart des Kopfsatzes, fis-Moll, im weitesten Sinne als 'Grundtonart' des Werkes gelten kann, die im Verlauf der Sätze einige intuitiv einsichtige und andere im klassischen Sinne nicht sofort offensichtliche Nebentonarten generiert, durchzieht der Ankerton *d* die ganze Komposition als konkurrierende Sekundärtonika. Eine dritte Dimension wird auf der Ebene der lokalen Behandlung der Tonalität erkennbar. Hier stehen sich zwei Perspektiven vertikal gegenüber: Akkorde und Bassgänge bleiben oft

⁹Vgl. z. B. Satz I: instrumentale Passagen insgesamt 108 Takte, vokale Passagen 82 Takte.

¹⁰Hermann Danuser: "Lyrische Tonkunst als Weltanschauungsmusik. Über Alexander Zemlinskys *Lyrische Symphonie*", in Hartmut Krones, Hrsg.: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld* (Wien: Böhlau, 1995), S. 291-299 [294].

überraschend lange konstant, während die Melodik – insbesondere die der Vokalparts – diese Harmonien chromatisch frei umrankt, ohne deswegen atonal zu wirken.

Antony Beaumont erwähnt als weitere Dualität den je unterschiedlichen Umgang mit wiedererkennbaren Komponenten in den Gesängen der beiden Stimmen.

In den Bariton-Sätzen hat Zemlinsky nach eigener Aussage das thematische Material in leitmotivischer Bedeutung verwendet; die Komponenten der Sopransätze dagegen entstehen und vergehen auf lokaler Ebene, bis sie (zusammen mit der gescheiterten Hoffnung der Liebenden) im sechsten Satz vollkommen vom "männlichen" Material verdrängt werden.¹¹

Gerade Satz 6 lässt sich jedoch auch ganz anders deuten, zumal die Übernahme des Motivs aus Satz 5 keinesfalls das lokale weibliche Motiv verdrängt. Mehr dazu unten.

Durch Auswahl und Anordnung der Texte ergibt sich in Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* der Eindruck einer Entwicklung, in der die Frage nach der Vorherrschaft von Liebe oder Kunst und Hingebung oder Freiheit durchlebt und letztlich entschieden wird. Entsprechend umfassen die musikalischen Mittel, mit denen der Komponist die Gegensätze einerseits und deren Entwicklung andererseits abbildet, das ganze Spektrum zwischen dem irisierend Zarten und einem oft opulenten Klangrausch. Die durchkomponierte Anlage und der unterschwellige Strom einer tonalen Basis lassen spüren, dass sich der eigentliche Vorgang ausschließlich in Seele und Vorstellung der Beteiligten abspielt – und insofern jenseits der zwei unbenannten Protagonisten mit ihren Sehnsüchten und Gefühlen die grundsätzlich verschiedenen Haltungen zur Frage nach dem Verhältnis von Traum und Realität bzw. von Kunst und Leben behandelt.

Dies wird besonders deutlich in dem Gedicht, das Zemlinsky der Männerstimme im Höhepunkt der Annäherung, im dritten Sinfoniesatz, in den Mund legt. Hier wird die vorgeblich Geliebte gänzlich zu einer Traum- und Kunstfigur sublimiert. Doch wie die Frauenstimme im vorletzten Sinfoniesatz weiß: "Träume lassen sich nicht einfangen." Dies bestätigt sehr leise auch die Posaunen, die unmittelbar nach diesen Worte das Hauptthema der Sinfonie aufgreifen, das zu Beginn des ersten Satzes im Bariton zu den Worten "Ich bin friedlos" erklingt: Selbst in der Kunst lässt sich die Liebe nicht als reiner Traum bewahren.

¹¹Beaumont, *op. cit.*, S. 452.

1. Langsam (Bariton)

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.¹²

Das Gedicht aus Tagores Sammlung *Der Gärtner*, das Zemlinsky für die Einführung seines männlichen Protagonisten ausgewählt hat, ist als eine Art poetisches "Thema mit zwei Variationen" konzipiert. Jede der drei Strophen besteht aus drei Versen ganz unterschiedlicher Ausdehnung: Zwei längere Rahmenverse umschließen einen kürzeren zentralen Vers. Dieser ist als Anrufung an den immateriellen Adressaten formuliert, der in der Eröffnung von Strophe II und III schon in "dein" und "dir" implizit mitgedacht ist. Die Varianten in den beiden Folgestrophen hat Tagore so

¹²Die überzählige Refrainzeile ist ein Zusatz Zemlinskys. Dessen Änderungen an Effenbergers Text sind ansonsten begrenzt. Der vermeintliche Nachweis wesentlicher Abweichungen (z.B. im Aufsatz von Günther Metz) beruht auf einem Missverständnis: Hier wird Zemlinskys auf der Erstausgabe von *Der Gärtner* basierende Vertonung mit Effenbergers revidierter Übersetzung in der Neuausgabe von 1921 verglichen.

gestaltet, dass die beiden Rahmenverse die Ich-Aussage im jeweiligen "Kopfmotiv" aufgreifen. Dagegen bleibt der zentrale Vers fast unverändert, insofern nur der Adressat der Anrufung jeweils unterschiedlich umschrieben ist. Inhaltlich benennt die männliche Stimme im ersten Vers jeder Strophe ihren (vor allem emotionalen und geistigen) Zustand, im dritten Vers ergänzt durch die Aufzählung der Einschränkungen, die der Entfaltung der hochfliegenden Wünsche entgegenstehen. Das in den zentralen Versen erwähnte "ungestüme Rufen der Flöte" symbolisiert den Ruf nach Hingabe an eine große geistige Aufgabe, verzichtet jedoch auf die Präzisierung dessen, was der Anrufende erhofft.




Wie Mahler konzipiert Zemlinsky den Kopfsatz seines Werkes als freie Sonatensatzform. Diese Anlage überschreibt er zugleich mit einer dem Gedichtaufbau entsprechenden dreiteiligen Bogenform, in der zudem jeder Hauptabschnitt in sich dreiteilig strukturiert ist. Dabei hebt die Musik das kontrastierende Zentrum nicht nur jeder Strophe, sondern auch der dreistrophigen Anlage insgesamt besonders hervor. Im Text jeder Gedichtstrophe gilt diese Hervorhebung dem mit wiederholtem "o" beginnenden Ausruf; im sinfonischen Satz dem als "Durchführung" komponierten zweiten Großabschnitt. Ein dritter, den beiden erstgenannten übergeordneter Strukturaspekt ist die kontinuierliche Steigerung von Strophe zu Strophe, die in einer Coda mit der (bei Tagore nicht vorgegebenen) Wiederaufnahme der letzten Version des Refrainverses gipfelt.

Die den Sinfoniesatz konstituierende musikalische Thematik spielt sich dabei vorrangig in den Orchesterpassagen ab und ist, wie es typisch ist für Zemlinskys Tonsprache, vor allem durch rhythmische und tonale Charakteristika bestimmt, während die melodischen Konturen einer ständigen Variantenbildung unterworfen sind. Das kräftige homophone Hauptthema, mit dem die Sinfonie einsetzt, liefert dafür ein gutes Beispiel.

Lyrische Symphonie I: Das Hauptthema

Langsam (*Grave*) mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck

Mit diesem Thema etabliert Zemlinsky, wie sich teils erst später zeigt, vier Charakteristika:

- die wiederholte Rhythmisierung mit einer Synkope auf Schlag 2 des langsamen 3/4-Taktes (was den als *Grave* bezeichneten Satz an Sarabanden erinnern lässt),
- drei im folgenden Mitlese-Exzerpt markierte rhythmische Figuren:  = ①,  = ② und  = ③,
- die Tonart fis-Moll, die durch den ersten Basston und dessen Wiederaufnahme in den Synkopen gefestigt, im Nachklang der Synkopen aber mit Steigerungen von Pauke und Harfentremolo sowie dem trillerähnlichen Grummeln der Bratschen und Celli durch ein prominentes mehroktaviges *cis* herausgefordert wird,
- und die in der Oberstimme auf unbetontem Taktschlag erfolgende Abrundung durch ein *cis*, das über den künstlichen Leitton *his* erreicht wird.

Die Kombination wird in den folgenden Takten vielfältig entwickelt und bei der Rückkehr zum Ausgangstempo (*Erstes Zeitmaß*) variiert wiederholt.

Einzelnen genommen bestimmen die Komponenten den Orchesterpart auch weiterhin. Insbesondere die drei rhythmischen Muster durchziehen große Teile des Satzes, und der getrillerte oder tremolierte Dominantton unterstreicht die Musik der ersten 55 Takte fast durchgehend. Sogar wenn sich der tonale Anker zugunsten des Trugschlusses von fis-Moll zum *d* verschiebt und Zemlinsky zunächst alle Vorzeichen auflöst, bevor er die neue Tonart durch ein \flat -Vorzeichen bestätigt, besinnt sich das Orchester noch einmal auf eine homophone Reihung mit zwar veränderten melodischen Linien, aber originaler Abfolge der Rhythmen ①, ②, ③. Auch im späteren 2/4-Takt bleibt besonders die dritte Figur allgegenwärtig, und sogar in den Gesangspart finden die drei Muster Eingang, wenn auch ohne die typische Sarabandensynkope. Dies zeigt sich für die punktierte Wechselnotengruppe ① schon im ersten Teilvers (“Ich bin friedlos”), der damit als ‘Hauptmotiv’ der poetischen Aussage gekennzeichnet wird, und erneut im Kopf des ersten Refrainverses (bei “O großes Jenseits”). Die rhythmisch gleichmäßige konkave Kurve aus Figur ② durchzieht den Vokalpart und die begleitenden Instrumentalstimmen fast durchgehend. Noch auffälliger ist es für Hörer, dass Zemlinsky auch Figur ③, die Komponente mit der synkopischen Verdichtung, in den Vokalpart integriert: In Strophe I und II unterstreicht der Sänger mit der melodisch ansteigenden Kettenbildung von ③ das “ungestüme Rufen deiner Flöte”; in Strophe III ertönt eine Reihung dieser rhythmischen Figuren an derselben Stelle in den Orchesterinstrumenten.

Anstelle eines Seitenthemas erklingen ab T. 24 zwei Motive, die mit einzelnen Merkmalen des Hauptthemas verwandt sind. Das erste ist homophon und expressiv wie die Orchestereröffnung in T. 2-5 und ihre Variante in T. 19-23, auf die es unmittelbar folgt. Dieses Motiv ankert gleichfalls in *fis* und verbindet eine Synkope auf dem zweiten Schlag des ersten Taktes mit der melodisch-rhythmischen Figur ③ im zweiten Takt.

Lyrische Symphonie I: Das erste Sekundärmotiv

24 **Mit großem Ausdruck**

coll'8va

hohe Bläser + Streicher

mittlere Bläser

tiefe Bläser + Bässe

espr. *molto dim.* *p*

Das zweite Sekundärmotiv schließt sich an das lang ausklingende erste Motiv an. Es ist wesentlich durchsichtiger orchestriert und sehr viel verhaltener als das Hauptthema und das erste Motiv. Hier beschränkt Zemlinsky die charakteristische Sarabandensynkope auf die begleitenden Stimmen, während er in der melodischen Kontur ein neues rhythmisches Muster mit verschobener Synkope einführt ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), das vor allem in der Reprise des Satzes die Führung übernehmen und auch im Nachspiel der Sinfonie noch einmal anklingen wird. An die sinfonische Eröffnung knüpft dieses Sekundärmotiv insofern an, als es harmonisch in den Anker-ton *cis* mündet, der zuvor als durchklingender Orgelpunktton diente. Zudem zitiert Zemlinsky in der Oberstimme den melodischen Schritt einer übermäßigen Sekunde zum künstlichen Leitton *his* und dessen Auflösung auf unbetontem Taktschlag.

Lyrische Symphonie I: Das zweite Sekundärmotiv


28 **Sehr ruhig**

mf *p* *dim.* *pp*



coll'8va


1. Satz

I 
Ich bin fried-los, ich bin dur-stig nach fer-nen Din-gen.



Meine Seele schweift in Sehnsucht, den Saum der dunk - len Wei-te zu be-rüh-ren


O gro-ßes Jen-seits, o un - ge-stü - mes Ru-fen dei-ner Flö - te.



Ich ver-ges-se, ich ver-ges-se im-mer, dass ich keine Schwingen zum Fliegen ha-be,

dass ich an die-ses Stück Er-de ge-fes - selt bin für al - le Zeit.

II 
Ich bin voll Ver-lan-gen und wach-sam, ich bin ein Fremder im fremden Land;


dein O-dem kommt zu mir und raunt mir un-mög-li-che Hoff-nun-gen zu


Dei-ne Spra-che klingt mei-nem Her-zen ver-traut wie sei-ne eig'ne


O Ziel im Fer - nen, o un - ge-stü - mes Ru - fen dei-ner Flö - te.


Ich ver-ges-se im - mer, ich ver-ges-se, dass ich nicht den Weg — weiß,


dass ich das beschwingte Ross nicht ha - be.

1. Satz (Fortsetzung)

III



Ich bin ruh-los, ich bin ein Wan-de-rer in mei-nem Her-zen.



Im son-ni-gen Ne - - bel der zö-ger-n-den Stun-den, welch ge-wal-ti-ges Ge-



sicht von dir wird Ge-stalt in der Bläu-e des Him - - mels.



O fern-stes En - - de, o un-ge-stü-mes Ru-fen dei-ner Flö - te.



Ich ver-ges-se, ich ver-ges-se im - mer, dass die Tü-ren ü - ber-all ver-schlos-sen



sind in dem Hau-se, wo ich ein-sam woh - - ne,



o fern-stes En - de, o un-ge - stü - mes Ru - fen dei-ner Flö - te.

(Die Notation des Gesangsparts wurde für die als Mitlese-Exzerpt erstellte Fassung stellenweise enharmonisch angeglichen, um im Schriftbild die Anzahl übermäßiger Intervalle zu verringern und Parallelen zu verdeutlichen.)

Die sinfonische Reprise beginnt im weitesten Sinne bereits mit dem Zwischenspiel zwischen Strophe II und III. Hier stellt Zemlinsky zuerst den Orgelpunkt auf *cis* wieder her, der die Bassinstrumente und den Paukenwirbel vereint, und kehrt dann auch zu Figur ③ zurück, die er in den Blechbläsern sehr prominent erklingen lässt. Die Tonart ist in den ersten vier Takten noch eine hybride Überlagerung von *fis*-Moll und *E*-Dur, klärt sich aber dann zugunsten der Grundtonart. Beim Einsatz der Singstimme mit dem ersten Vers der Strophe III übernimmt der Bariton das weiterhin als Quintton durchklingende *cis* als Rahmenton seiner Aussage “Ich bin ruhlos” und “Ich bin ein Wanderer in meinem Herzen”,

während die Blechbläser das rhythmische Muster ③ verstärken. Dann folgt, innerhalb des Zwischenspiels vor dem Refrainvers, die tongetreue Wiederaufnahme des ersten Sekundärmotivs in Gegenüberstellung mit dem kettenartig erweiterten Muster ③ in den Hörnern, diesmal unmittelbar gefolgt vom zweiten Sekundärmotiv. Im weiteren Verlauf wird dessen melodische Kurve – teils im ursprünglichen Rhythmus, teils vorübergehend geglättet und verdichtet – zwischen den Holzbläsern und Streichern derart konstant hin und her gereicht, dass es letztlich die gesamte Strophe III (die gesamte “Reprise”) durchzieht. Dabei entspricht die Steigerung von Tempo und Dynamik dem Verlauf in Strophe I, der sinfonischen “Exposition”; auch die tonale Wendung zum sekundären Anker *d* geschieht in diesen Rahmenteilern an analoger Stelle, nämlich zu Beginn des dritten Gedichtverses. Im Vokalpart bekräftigt Strophe III ihre Funktion als Reprise des sinfonischen Satzes durch die dreifache, jeweils mit einem Oktavsprung unterstrichene Betonung des Grundtones *fis* (bei “Himmels”, “Flöte” und – in der hinzugefügten Wiederholung – “Flöte”).

Strophe II ist die melodisch eigenwilligste: hier entwirft Zemlinsky gleich zu Beginn der ersten Gedichtverse eine stark chromatisch gefärbte, mit großen Sprüngen durchsetzte Kontur, die er noch zweimal in demselben Vers sowie, mit rhythmischer Dehnung, im zentralen Refrain variiert aufgreift (vgl. die geschwungenen Klammern im Notenbeispiel). Und zuletzt: Ableitungen der Dreitonkurve aus Hauptthematakt 3 durchziehen, in verschiedenen Intervallgrößen, alle Strophen (vgl. “ich bin durs[tig]”, “meine See[le]”, “deiner Flö[te]”, “ich verges[se]” etc. etc.).

Im Orchesterpart der Strophe II fällt auf, dass Zemlinsky die drei Varianten desselben poetischen Aufbaus musikalisch sehr unterschiedlich behandelt. Der zentrale Abschnitt des Sinfoniesatzes kann als auf die drei charakteristischen Segmente einer sinfonischen Durchführung gespiegelt aufgefasst werden. Zunächst (d.h. zu den ersten drei Vokalzeilen in Strophe II im vorangegangenen Musikbeispiel) herrscht die Melodik vor. Anlässlich der erwähnten dreifachen Variante der Gesangskontur bei “Ich bin voll Verlangen und wachsam” verdünnt Zemlinsky insbesondere die Begleitung der Streicher sukzessive: Zunächst spielt nur ein Pult jeder Stimme, dann nur noch drei Soloinstrumente. Zur zentralen Refrainzeile, die noch einmal mit derselben Melodik einsetzt, kehren erst die Hörner zur rhythmischen Figur ③ zurück; es folgen der Sänger (wie schon erwähnt), von Geigen verdoppelt, dann die Holzbläser und schließlich ein dichter Wechsel aller Instrumentengruppen. Kaum ist die Refrainzeile verklungen, wird die Musik *leidenschaftlich bewegt*, und das rhythmische Spiel krönend setzen die hohen Holzbläser mit einem Motiv ein, das neu erscheinen will,

jedoch – wie schon Metz gezeigt hat¹³ – aus dem zweiten Motiv abgeleitet ist. Dies zeigt besonders deutlich der Abschluss mit übermäßigem Sekundschritt zum künstlichem Leitton und Auflösung auf unbetontem Taktteil, wie er einführend in den hohen Holzbläsern und später noch einmal in den Violinen erklingt. Nach vielfacher Imitation hält das Motiv, stark verkürzt, bei “ich vergesse” schließlich auch Eingang in die Singstimme.

Lyrische Symphonie I: Das durchführungseigene Motiv



Nach dieser entfernt thematischen Passage folgt die emotionale Rückleitung. Während die Bassinstrumente mit sechstaktig getrillertem *cis* die Reprise vorwegnehmen, ertönen in den hohen Instrumenten noch vereinzelt Echos der bei “dein Odem kommt zu mir” gehörten exzentrischen Dreitonfiguren. Umgekehrt sind die ersten Takte im wieder erreichten *fis*-Moll noch eng durchdrungen vom ③-Rhythmus, der erst mit dem neuerlichen Erklingen des ‘originalen’ zweiten Motivs in den Hintergrund tritt.

Im Zwischenspiel vor der zentralen Refrainzeile erreicht der Satz mit *fff* seinen dynamischen Höhepunkt. Das den Haupttext abschließende “Ich vergesse” klingt noch einmal verhalten, mit reduzierter Streicherdichte. Auf eine letzte Steigerung folgt, *ff* einsetzend aber dann kontinuierlich verklingend, die kurze Coda mit der wiederholten Refrainzeile. Diese verdünnt Zemlinsky beim Wort “Flöte” überraschend auf ein einzelnes *fis*.

2. *Lebhaft* (Sopran)

Tagore hat das Lied, mit dem Zemlinsky die weibliche Perspektive seiner Symphonie einführt, zweistrophig variiert gedichtet. Die dritte – und kürzeste – der sechs Zeilen ist in beiden Strophen identisch. Sie scheint vorauszusetzen, dass die Mutter des Mädchens bemerkt hat, wie ihre Tochter sich in einen nur von weitem verehrten “Prinzen” verliebt, und darüber besorgt ist. Die erste Hälfte der jeweils eröffnenden Langzeile wird mit nur kleiner Änderung rahmend aufgegriffen und unterscheidet

¹³Günther Metz, *op. cit.*, S. 91.

sich auch in den beiden Strophen nur durch die zeitliche Perspektive. In den dazwischen liegenden Langzeilen beschränkt sich die Beziehung auf den Inhalt: Der Bemühung des jungen Mädchens um ansprechendes Aussehen in I,2 steht in II,2 dessen gewaltsame Zerstörung gegenüber. In den besonders langen, aus zwei analog beginnenden Sätzen bestehenden vierten Zeilen schließlich zeigt sich das Mädchen illusionslos, indem sie zugibt, dass der “Prinz” natürlich weder ihre Attraktivität noch ihr an die Farbe von Blut erinnerndes Opfer bemerken wird.




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 einz'ges 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 anzieh'n für diesen Augenblick.

Mutter, der junge Prinz ist an unsrer Türe vorbeigekommen,
 Und die Morgensonne blitzte an seinem Wagen.
 Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht, riss die
 Rubinenkette von meinem Halse 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.

Zemlinsky, der dem Satz in seiner Sinfonie die Rolle eines “ernsten Scherzos” zugebracht hat,¹⁴ greift die strukturellen Parallelen auf. Nach unterschiedlichen Vorspielen der Strophen entsprechen sich die Takte mit den analogen poetischen Zeilen. Die größte Abweichung bilden dabei die Bestätigungszeilen: “Aber der junge Prinz ...” klingt im Gesang bis auf den Schlussston gleich, doch das Orchester widerspricht entscheidend.

¹⁴“So darf beispielsweise der 2. Gesang, der etwa die Stelle eines Scherzos einer Symphonie einnimmt, durchaus nicht spielerisch flüchtig, unernst aufgefasst werden.” Zemlinsky in *Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten* 1 (1924), S. 10.

In seiner analytischen Studie zur *Lyrischen Symphonie* weist Günther Metz darauf hin, dass die Zeilen dieses sinfonischen Liedes, in denen das junge Mädchen ein Bild des "Prinzen" entwirft, melodisch grundlegend anders charakterisiert sind als die Zeilen, in denen sie ihre eigene Verfassung beschreibt.¹⁵ Diese Gegenüberstellung ist in der auf den folgenden Seiten abgedruckten Fassung des Gesangsparts markiert. Wie die eingezeichneten Klammern zeigen, komponiert Zemlinsky die dem Prinzen geltenden Zeilen aus chromatischen Clustern oder Linien, die jeweils vier oder mehr Töne umfassen; zudem weisen diese Zeilen in jeder Strophe ein Ganztonsegment auf.¹⁶ Beide Charakteristika fehlen dagegen ganz in den Zeilen, in denen das Mädchen über sich selbst spricht. Dort fallen dagegen identische und transponierte Wiederholungen auf, die diesen Zeilen eine gewisse Volkstümlichkeit verleihen. Die zwei längeren Komponenten, die beide im Kontext des als "Prinz" bezeichneten jungen Fremden gesungen werden und dabei einen fünftönigen chromatischen Cluster melodisch ausbreiten, erklingen im Orchesterpart auch separat und können so als thematisch gelten.¹⁷

Der Rhythmus im Gesangspart ist dank einer überwältigenden Durchdringung mit den Mustern   und  sehr schlicht und trägt so zum balladesken Eindruck bei. Konterkariert werden die beiden Muster im Orchester von häufigen Achteltriolen und wiederholten 32stel-Tremoli, die ihrerseits chromatische Cluster oder Linien bilden und zugleich für den Scherzo-Charakter des Satzes sorgen:

Lyrische Symphonie II: Die eröffnende Figur der Solovioline



¹⁵Günther Metz, *op. cit.*, S. 96.

¹⁶Siehe dazu die geschwungenen Klammern. Die chromatischen Töne, aufsteigend angeordnet, sind: "Mutter, der junge" (2x) = *f-fis-g-gis-a*, "Morgen auf meine" = *gis-a-b-h*, "[Ich] weiß wohl, er wird" = *des-d-es-e-f*, "[einz]iges Mal zu" = *f-ges-g-as*, "wird er mir aus den Augen sein" = *b-ces-c-cis-d-es*, "Aber der junge Prinz" (2x) = *des-d-es-e-f*, "und die Morgensonne blitzte" = *cis-d-dis-e-f-fis*, "[Ich] weiß wohl, dass er meine" = *d-es-e-f*, "[von meiner] Brust ihm in den Weg geworfen" = *as-a-b-h-c*. Eckige Klammern markieren die zwei Ganztonsegmente ("zu meinem Fenster" und "[Rubi]nenkette von mei[nem Hals]").

¹⁷Vgl. *a-gis-fis-g-f-es / fis* als Oboensolo im zweiten Takt des Vorspiels zur Strophe I, als Trompeten-Unisono im Zwischenspiel nach Gedichtzeile 1, als Hörner-Unisono im zweiten Takt des Vorspiels zur Strophe II und als *fff*-Trompetensolo im Nachspiel; vgl. *f-des-es-f-e-d* | als Oktavparallele der Violinen im Zwischenspiel vor dem ersten "Ich weiß . . ." in Strophe II, im Nachspiel viermal variiert (anfangs umspielt, dann dreimal diatonisch).

2. Satz

1  Mut-ter, der jun - ge Prinz muss an uns - rer Tü - re vor - bei - kom-men.

 wie kann ich die-sen Mor-gen auf mei - ne Ar - beit acht - ge-ben?

 Zeig mir, wie soll mein Haar ich flech-ten;

 zeig mir, was soll ich für Klei-der an-zie - hen?

 Wa-rum schaut du mich so ver-wun - dert an, Mut-ter?

 Ich weiß wohl, er wird nicht ein einz'ges Mal zu mei-nem Fen-ster auf-bli-cken

 Ich weiß, im Nu wird er mir aus den Augen sein;

 nur das ver-hal-len-de Flö - ten-spiel wird seufzend zu mir drin-gen von weitem.

 A - ber der jun - - ge Prinz wird bei uns vor-ü-ber-kom-men,

 und ich will mein Be - stes an - ziehn für die-sen Au - gen-blick.

Im Gesangspart gibt es Sequenzen: Die zweite mit “Zeig mir ...” beginnende Zeile ist weitgehend als eine um einen Halbton höhere Transposition der ersten angelegt; der Beginn der Schlusszeile, obwohl poetisch

2. Satz (Fortsetzung)

II  Mut-ter, der jun - ge Prinz ist an uns - rer Tü - re vor - bei - ge-kom-men.

 und die Mor-gen-son-ne blitz-te an sei - nem Wa - - - gen.

 Ich strich - den Schlei-er aus mei-nem Ge-sicht, riss die Ru -

 bi - - nen - ket - te von mei-nem Hals und warf sie ihm in den Weg.

 Wa-rum schautst du mich so ver-wun - dert an, Mut-ter?

 Ich weiß wohl, dass er mei-ne Ket - te nicht auf-hob. Ich weiß, sie

 ward unter den Rä-dern zer-malmt und ließ ei-ne ro-te Spur im Stau-be zu-rück.

 Und nie-mand weiß, was mein Ge-schenk war und wer es gab.

 A-ber der jun - ge Prinz kam an uns-rer Tür vor - ü - ber




 und ich hab den Schmuck von meiner Brust ihm in den Weg - - - ge-wor-fen.

nicht parallel, als (je unterschiedliche) Terzsequenz der vorausgehenden Halbeile. Die Vorausnahme der Zeile “Aber der junge Prinz . . .” im ersten “Ich weiß wohl . . .” der Strophe I übernimmt in Strophe II das Orchester.

Die Solovioline spielt in diesem Satz eine größere Rolle als im vorausgehenden mit dem Gesang der männlichen Stimme. Während der zwei in A-Dur ankernden Abschnitte, die die ersten drei Gedichtzeilen der Strophe zusammenfassen, entwickelt die Solovioline das eröffnende Motiv, teils im Dialog mit anderen Solo-Streichern. Innerhalb dieses zarten, aber auf vielfache Weise vibrierenden Gewebes fällt die orchestrale Begleitung der zweiten Gedichtzeile – das zweifache “Zeig mir . . .” – aus dem Rahmen. Die kindlich wirkende Bitte um mütterliche Hilfe beim Ankleiden wird in den Holzbläsern mit Posaune und Cello von einem zwölffachen, kaum variierten halbtaktigen Ostinato begleitet, das mit seiner “Hartnäckigkeit” die Entschlossenheit des jungen Mädchen anzudeuten scheint.

Der Kontrastabschnitt, für den die Musik in beiden Strophen jeweils vor dem ersten “Ich weiß . . .” zu Des-Dur wechselt, klingt ruhiger. Er wird zwar von einem wie spöttisch klingenden Zweitakter in unvermittelt schnellerem Tempo unterbrochen, scheint zuletzt aber anlässlich der Erwähnung des nur “seufzend . . . von weitem” herschallenden Flötenspiels aus dem Umkreis des Mannes verlangsamt ins *ppp* verklingen zu wollen. Doch dies bringt nicht nur die hohen Holzbläser mit plötzlich ausbrechenden Läufen auf den Plan, sondern auch die bisher nur sporadisch und leise begleitende Celesta, deren zunehmend virtuose Einwürfe und Begleitungen in “Aber der junge Prinz . . .” als instrumentale Farbe immer mehr in den Vordergrund treten und damit die Sehnsucht des Mädchens unterstreichen.

In Strophe II, die die einseitige “Begegnung” im Rückblick betrachtet, behält die Celesta ihre aktive Rolle weitgehend bei. Der größte Gegensatz im Orchesterpart erklingt auch hier in der zweiten Gedichtzeile. Der Text protokolliert nun nicht mehr mit “Zeig mir”-Bitten die Aufgeregtheit des Mädchens, sondern vielmehr ihre offenbar neu erwachte Selbstbestimmtheit. In satterm Ton (*fortissimo*) bereiten die Instrumente diesen (in der Partitur mit *erregt* überschriebenen) Gesangseintritt vor, getragen von einer ausladenden einstimmigen Kurve der vier Hörner. Die Phrase von der Entblößung des Gesichtes und dem Abreißen der Rubinkette beschreibt eine alle Kräfte einbeziehende Steigerung von *p* nach *fff* und wird von einer verkürzten Wiederaufnahme der Hörner-Kurve gekrönt. Auch die Eingeständnisse des Mädchens in die Vergeblichkeit ihres Tuns in den “Ich weiß”-Zeilen klingen nun leidenschaftlicher und heftiger als zuvor, doch schon zu “Und niemand weiß, was mein Geschenk war” wird die Musik plötzlich besinnlich. Bei der Erinnerung daran, wie sie “den Schmuck von meiner Brust ihm in den Weg geworfen” hat, ist es jedoch mit der inneren Ruhe vorbei: Das Orchester führt mit einer mächtigen Steigerung ins *stürmisch* einsetzende Nachspiel.

Dieses Nachspiel ist mit 38 Takten ein gewichtiger sinfonischer Abschnitt. Er findet sein Gegenstück im 36-taktigen Vorspiel des Kopfsatzes und legt somit auf subtile Weise eine Paarung nahe. Zemlinsky unterstreicht die angedeutete satzübergreifende Rahmenfunktion, indem er am Ende des "Scherzos" zwei der Rhythmen und das erste Motiv des *Grave* aufgreift: Schon im zehnten Nachspieltakt kehren die 2. Geigen, bald verstärkt durch die Bratschen, zu  zurück; sieben Takte später stellen Blechbläser und Pauke die vergrößerte Version  dagegen, und auf dem Höhepunkt der Leidenschaft zitieren die hohen Holzbläser und Streicher zweimal die  umspielende Synkopenfigur. Dies tun sie mit dem "ersten Sekundärmotiv" aus dem Kopfsatz-Vorspiel (s.o. S. 79). Es soll wie dort "mit großen Ausdruck" tönen und ist erneut – und somit in Satz 2 überraschend – auf *fis* bezogen. Mit diesen musikalischen Mitteln fasst Zemlinsky die beiden Monologe, die den Ausgangspunkt des poetischen Dialogs bilden, zu einer binären dramatischen Exposition zusammen.

Die Tonarten, die Zemlinsky den beiden Sätzen zugrunde legt, bekräftigen diesen Eindruck. Wie schon Metz beobachtete, sind die Sätze I und II tonal symmetrisch gekreuzt aufeinander bezogen:

Die Bezugszentren des I. Gesangs sind *Fis* und *D*, die des II. *A* und *Cis*. Dergestalt erscheinen im Hinblick auf den dialogischen Charakter der *Lyrischen Symphonie* und auf die in ihr ausgetragene, erst in *beiden* Gesängen völlig zur Darstellung gelangende Gegensätzlichkeit (etwa von geschlossener und offener Tonalität bzw. Form), aber auch hinsichtlich ihrer (spiegelbildlich angelegten) quintverwandten tonalen Disposition *beide Gesänge zusammen* als "Exposition" des Werkes.¹⁸

Während *fis*-Moll, die Haupttonart des Kopfsatzes, seine quasi dominante Antwort in dem *Cis*-Dur findet, das – als *Des*-Dur – der zweiten Hälfte jeder Strophe im zweiten Sinfoniesatz als Anker dient, stehen auch die janusgesichtige Zweittonart des Kopfsatzes, *d*-Moll/*D*-Dur, und die Ausgangstonart des Scherzos, *A*-Dur, in Quintbeziehung zueinander.

Zuletzt finden sich in diesen zwei Gedichten zwei Sprachbilder, die die Paarung unterstreichen. Während der Protagonist des 1. Satzes dreimal betont, dass er "immer wieder vergisst", betont das Mädchen im 2. Satz, dass sie "sehr wohl weiß". Er, nach Kunst und Transzendenz strebend, vergisst, dass er weder Flügel noch ein schnelles Pferd hat, um die irdischen Fesseln abzustreifen; sie, bedingungslos zugewandt, weiß, dass sie sich selbst stets zurücknehmen muss und keine Aufmerksamkeit erwarten darf.

¹⁸Metz, *op. cit.*, S. 88-89.

3. *Adagio* (Bariton)

Für den *Adagio*-Satz seiner Liedsinfonie hat Zemlinsky erneut ein dreistrophiges Gedicht gewählt. Jede Strophe besteht aus drei Langzeilen, die ein Du ansprechen, jedoch inhaltlich beschreibender oder zumindest mitteilender Natur sind. Den Abschluss jeder Strophe bildet ein Refrain, dessen Varianten sich nur in einem Adjektiv unterscheiden. Dies erinnert an den Refrain im Zentrum der Strophen des im Kopfsatz vertonten Gedichtes. Anders als dort handelt es sich hier jedoch um eine weitere "ist"-Aussage, nicht um ein Flehen, eine Anrufung oder eine Bitte um aktive Beteiligung des Gegenübers.

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
 sehnsüchtigen Herzens, Du, die meine Abendlieder erntet,
 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 deine 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.

Inhaltlich mag der Text bei Lesern und Hörern zugleich Erleichterung und Enttäuschung auslösen. Erleichternd wirkt auf den ersten Blick, dass der männliche Protagonist die Liebende nun wenigstens wahrnimmt; bei näherer Betrachtung enttäuschend mutet dagegen an, dass sie ihm lediglich als Spiegelung eigener Träume und als Antwort auf eigene Wünsche dient. Dies zeigt schon auf der Ebene sprachlicher Äußerlichkeiten die Häufigkeit der Worte "ich" und "mein" gegenüber "du", "dein" und "dich": In Strophe I und II ist das Verhältnis jeweils 6 : 5, in Strophe III sogar 8 : 5. Es geht also wesentlich mehr um den Mann selbst als um die, die er als "sein Eigen" zu betrachten behauptet. Beispiele für die subtile ästhetische

Vereinnahmung finden sich vor allem in den zweiten Langzeilen der Rahmenstrophen: “Ich schmücke dich und kleide dich immer mit den Wünschen meiner Seele” und “Ich hab’ dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner Musik.”

Tagore hat diesem Gedicht einen einprägsamen Refrain verliehen. In der deutschen Fassung vermittelt “Du bist mein Eigen, mein Eigen” sogar in poetischer Weise zwischen “Du gehörst zu mir” und “Du gehörst mir”; zudem gelingt es Effenberger, durch die Wortwahl auch einen Anklang an das liebend zugewandte “Du bist mein Ein und Alles” zu integrieren.¹⁹ Doch wenn die zweite Refrainhälfte die Geliebte als “in den Träumen” des Verzückten wohnend beschreibt, wird deutlich, dass dieser in erster Linie von der Projektion eines Wunschbildes spricht. Indem die so Erlebte in der inneren Welt des Mannes einen dauerhaften Aufenthalt bezieht, soll sie vermutlich deren Leere füllen. Ein solcher Anspruch allerdings muss fast notwendig scheitern, beschreibt der Sänger seine Träume doch als grundsätzlich “endlos”, “einsam” und “unsterblich”.

Zemlinsky hat die melodisch eindringliche Refrainkontur unmittelbar aus dem Es-Dur-Dreiklang entwickelt, der dem Satz als Tonika zugrunde liegt. Dabei wählt er zwar eine ungewöhnliche Skala – die sechs Töne, mit denen er “Du bist mein Eigen, mein Eigen” vertont, verbinden den zweiten Tetrachord der reinen es-Moll-Skala – *b-ces-des-[es]* – mit dem ersten Tetrachord der lydischen Skala auf demselben Grundton – *es-[ff]-g-a-b*. Da Zemlinsky in dieser thematischen Linie auf chromatische Umspielungen ganz verzichtet, wirkt die Kontur schlicht und eingängig. Das Orchester trägt zu diesem Eindruck bei, indem die Bassinstrumente nicht nur die Refrains im Vokalpart selbst, sondern auch die diversen instrumentalen Vorweg- und Wiederaufnahmen durch ausgedehnte Orgelpunkte in *es* verankern. In diesen nicht-vokalen Ankündigungen bedient Zemlinsky sich verschiedenster Skalen und rhythmischer Varianten, deren Verzweigungen Christoph Becher akribisch nachgewiesen hat.²⁰

Wie das Notenbeispiel auf der folgenden Seite zeigt, erhält die Doppelzeile des Refrains aus Strophe I im Vokalpart von Strophe II ein

¹⁹Die angedeutete Beschränkung auf den Aspekt des eigenen Besitzes, der jegliches Interesse für das Dasein der Geliebten außerhalb der Beziehung auszuschließen scheint, wird in der von Tagore selbst erstellten englischen Übersetzung noch deutlicher; dort heißt es weniger poetisch: “You are my own, my own.”

²⁰Christoph Becher, *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*. Wien: Böhlau, 1999, besonders S. 176-179.

3. Satz

I 

Du bist die A-bend-wol-ke, die am Him-mel mei-ner Träu-me hin-zieht.



Ich schmü-cke dich und klei-de dich im-mer mit den Wün-schen mei-ner See - le.



Du___ bist mein Ei-gen, mein Ei - gen,



du, ___ die in mei-nen end-lo-sen Träu - men wohnt.

II 

Dei-ne Fü - ße sind ro-sig-rot___ von der Glut mei-nes sehnstüchti-gen Her-zen,



du, ___ die mei-ne A-bend-lie-der ern - tet,



Dei-ne Lip - pen sind bit-ter-süß vom des Weins aus meinen Lei-den.
Geschmack



Du bist mein Ei - gen, mein Ei - gen.



Du, ___ die in mei-nen ein-sa-men Träu-men wohnt,

Echo, das sich nur bei “mein Eigen, mein Eigen” an die Vorlage anlehnt. In Strophe III dagegen greift die Musik beide Zeilen in der ursprünglichen Kontur auf, dehnt dabei jedoch den Moment des Innehaltens vor der Wiederholung von “mein Eigen” und endet zuletzt noch einmal auf dem Spitzenton der Vokallinie.

3. Satz (Fortsetzung)

III

Mit dem Schat-ten mei-ner Lei-den-schaft hab' ich dei-ne Au-gen ge-schwärzt,
ge-wohn-ter Gast in mei-nes Bli - ckes Tie - fe.
Ich hab dich ge - fan - gen und dich ein-ge - spon - nen, Ge - lieb - te,
in das Netz mei-ner Mu-sik.
Du ___ bist mein Ei-gen, mein Ei - gen,
du, ___ die in mei-nen un-sterb - li-chen Träu-men wohnt.

Zu den Instrumentalvarianten, die sich Hörern unmittelbar einprägen, gehört vor allem der Beginn des zweiten Satzes. Hier wiederholen zwei Posaunen (*hervortretend*) die Kontur von “Du bist mein er Ei[gen]”, im Kanon der vier Hörner einen Halbtakt später gefolgt von einer diesmal vollständigen Transposition. Kurz bevor der Sänger zum ersten Vers ansetzt, erklingt in den zwei Posaunen eine rhythmische Variante des fanalartigen “Du bist mein Ei[gen]”, hier gefolgt von der 1. Flöte und den Geigen mit der umfangreicheren Vorwegnahme von “Du bist mein Eigen, mein Eigen”. Auf den gesungenen Refrain, der in seiner ersten Kurve von der Flöte verdoppelt wird, folgt in den Holzbläsern eine durch veränderte Intervalle wie ironisch verfremdete Variante.²¹ Zum Refrain der Strophe II, der in der Gesangslinie verändert klingt, spielen erst die Oboen, später die Violinen immer neue rhythmische und tonale Varianten von “Du bist mein

²¹Vgl. Flöten/Oboen/Englischhorn/Klarinetten/Fagotte in Ziffer 44 mit einer Kontur, die die Transposition der Refrainlinie auf *es*, welche *es—fes-ges-es—c-d-c—as* lauten würde, als *es—fis-g-es—ces-des-b—g* präsentiert.

Eigen”.²² In Strophe III greift der Sänger eine eng verwandte Kontur sogar schon vor Einsatz des poetischen Refrains auf; siehe im Notenbeispiel die Linie zu “Ich hab dich gefangen”, eine Terz tiefer weitergeführt in “und dich eingesponnen”.²³ Am Ende der *Lyrischen Symphonie*, im Nachspiel des ganzen Werkes, wird die 1. Trompete (wieder *stark hervortretend*) die Kontur des “Du bist mein Eigen” noch ein letztes Mal aufgreifen, auch hier mit einer sofort anschließenden Terztransposition.

Der starken Betonung einer einzigen thematischen Komponente in diesem Satz steht eine besonders feste tonale Verankerung zur Seite. Von den 230 Takten des *Adagio* ruht etwa die Hälfte in Orgelpunktönen, die meist lang gehalten sind und mit nur minimalen Unterbrechungen von einem zum anderen Bassinstrument weitergegeben werden. Dabei alternieren die lokale Grundtonart Es-Dur (25 Takte in Vorspiel und Strophe I) und ihr Dominantton *b* (über 9 Takte in Refrain III) mit dreimaligen Einwüfen des Orgelpunkttones *d*, des sekundären Ankers der ganzen Sinfonie.

4. *Langsam* (Sopran)

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, ein 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.
 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.

²²Vgl. ab 1 T. vor #49 Oboen: *f-g-as-f-c*, in rhythmischer Variante von den vereinten Violinen, die die Linie erweitern, dann zur zweiten Refrainzeile des Sängers wiederholen und anschließend weit in Strophe III hinein mit Varianten und Transpositionen verlängern.

²³Becher deutet sogar noch die drastisch zur Chromatik verengte Kurve der Violinen bei #56 (*as-a-b-a-as-ges-as-ges-d-c-*, *h-c-h-g-*) als Variante der Refrainkontur, mit der Vermutung, Zemlinsky habe hier möglicherweise die “Einspinnung” der Geliebten ins “Netz meiner Musik” auskomponiert.

Der ebenfalls äußerst ruhige vierte Satz markiert das Zentrum der sieben-sätzigen Sinfonie. Es handelt sich um eine Mitte, in der die hoffnungsvolle Seelenbeziehung der beiden Liebe suchenden Menschen sich bereits allzu früh in überwältigender Zurückhaltung aufzulösen scheint. Dies zeigt sich vor allem in den Angaben, mit denen der Komponist die Entwicklung von Stimmung und Lautstärke umschreibt.²⁴ Die Streicher spielen fast durchgehend mit Dämpfern, sind oft kammermusikalisch auf einzelne Pulte reduziert und verlassen mit tremolierten chromatischen Linien und Glissandi immer wieder den Bereich kantabler Melodik.

Tonal ist dieser Satz mit dem vorausgehenden gepaart: Er schließt ohne Unterbrechung und mit Tönen, die in allen Bassinstrumenten weiterklingen, an den d-Moll-Klang vom Ende des *Adagios* an, den er zwölf Takte später zu D-Dur aufhellt. Im 28. Takt hebt die Musik ihre Verankerung um einen Halbton zu einem 16-taktigen Orgelpunkt auf *es*, dem Grundton des vorausgehenden *Adagios*, fällt dann aber zum *d* zurück, das auch im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder als Sekundäranker fungiert.

Die Solovioline spielt in diesem der weiblichen Perspektive anvertrauten Gesang wieder eine besondere Rolle. Zemlinsky gewinnt die exaltiert wirkende Themenkontur mittels Oktavversetzungen aus einer Umspielung des über drei Oktaven fallenden Tones *a* (* in der vermuteten Urform), die um nur drei Figuren kreist (vgl. die geschwungenen Klammern):

Lyrische Symphonie IV: Das Thema der Solovioline und seine mögliche Urform

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a melodic line starting with a treble clef and a common time signature. A dashed line above the staff indicates an octave shift. The middle and bottom staves show variations of the theme, with asterisks marking specific notes. The bottom staff has a double asterisk under a note, indicating a specific variation.

²⁴Auf das Wort *morendo*, das schon in Takt 1 ein Sterben andeutet, folgen die Anweisungen *sehr zart – so zart als möglich – sehr leicht, flüchtig und leise – ganz leise – verlöschend – sehr zart – weich – zart und ausdrucksvoll – so leise als möglich – immer leise – leise ohne Ausdruck – immer zart und ausdrucksvoll – verlierend – morendo – zart – äußerst zart – verlöschend*. Die Lautstärkengrade füllen den Raum zwischen *piano* und *pppp*.

Das Thema der Solovioline, unterstrichen durch ein orgelpunktartig wiederholtes tiefes *a* der Klarinette, erstreckt sich über zwölf Takte, die als Vorspiel des neuen Satzes gehört werden. Doch die Sopranistin verzögert ihren Einsatz um weitere drei Takte, als müsse sie aus der Antizipation der 1. Geigen Mut schöpfen. Nachdem sie ihre Bitte, der Mann, der sie angeblich liebt, möge doch direkt zu ihr sprechen, artikuliert hat, geht sie zunächst zu einer Schilderung der Stimmung über. In Vorbereitung auf Vers 2 erklingt in der Solovioline jeweils eine Variante der ersten fünf Takte des instrumentalen Themas; eine solistische Flöte kontrapunktiert die Worte vom seufzenden Wind zudem mit T. 8-9 des Themas über lautmalerischen Streicherglissandi.

Beginnend mit Vers 3 bringt die weibliche Protagonistin in vier mit "ich will" beginnenden Sätzen zum Ausdruck, wie sie ihre Rolle in dieser Beziehung auffasst: Sie will ihn schützen und trösten, ihm zuhören und dabei sein Bedürfnis nach unbeobachteter Selbstversponnenheit respektieren. Drei der vier poetisch analogen Versanfänge (*) sowie die ergänzenden Halbsätze der beiden ersten (***) beginnen melodisch identisch mit einer engen dreitönigen Kurve, gefolgt – sofort oder nach wenigen Brückentönen – von einem plötzlichen Aufwärtssprung. Den Abschluss dieser Passage markieren die 1. Geigen mit einem ausführlichen Zitat von Vers 1.²⁵

Im Anschluss an die Zeile vom Schweigen, das seinen Worten folgen soll, greift die Solovioline das zwölfaktige Hauptthema mit kleinen Varianten und mehreren Vertauschungen der Themenglieder noch einmal auf. In diese neuerliche Beschwörung der nächtlichen Stimmung hinein setzt die Sopranstimme mit dem inhaltlich entsprechenden Vers über die bevorstehende Morgendämmerung ein. So natürlich, wie der Tag auf die Nacht folgt, wird auch ihre Liebe enden.

Angesichts dieser Resignation erscheint es fast unvermeidlich, dass die Rahmenzeile, die bei Tagore und Effenberger eine vollständige Reprise des Anfangsverses ist, in Zemlinskys Musik verfrüht abbricht.²⁶ Während Hörer, die nach den Gedichten der ersten drei Sätze einen vollständigen Refrain erwarten, die Ergänzung hinzudenken, steigen Klarinette, Harfe, Celesta und Streicher ins höchste Register auf, wo sie in einem Klang aus Sekundreibungen, von einem dreioktavigen *a* gerahmt, (*verlöschend*) ausklingen. Es folgt eine mit Fermate verlängerte Pause.

²⁵Vgl. 1. Geigen nach "ich will nicht in dein Antlitz schauen" bis vor "Wenn deine Worte" mit Gesang "Sprich zu mir, Geliebter, sag mir mit Worten, was du sangest."

²⁶Vgl. auch die analog begleitenden Streichergesten bei "Sprich zu mir, Geliebter" am Beginn und Ende des Satzes.

4. Satz

Sprich zu mir, Ge-lieb-ter, sag mir mit Wor-ten, was du san - gest.

Die Nacht ist dun-kel, die Ster - ne sind in Wol-ken ver-lo - ren,

der Wind seufzt durch die Blät-ter.

Ich will mein Haar lö - sen, mein blauer Mantel wird dich umschmiegen wie Nacht.

Ich will dei-nen Kopf an mei-ne Brust schlie-ßen,

und hier, in der sü-ßen Ein-sam-keit, lass das Herz re - den.

Ich will mei-ne Au-gen zu-ma-chen und lau-schen,

ich will nicht in dein Ant-litz schau - en

Wenn dei-ne Wor-te zu-en-de sind, wol-len wir still und schweigend sitzen,

nur die Bäu-me wer-den im Dun-kel flüs-tern.

Die Nacht wird blei-chen, der Tag wird däm-mern,

Wir wer-den ein-an-der in die Au - gen schau-en und je-der sei-nes We-ges ziehn.

Sprich zu mir, Ge-lieb-ter.

5. *Feurig und kraftvoll* (Bariton)

Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!
 Nichts 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.

Nach den beiden langsamen Sätzen, die aufgrund des unmerklichen Anschlusses und der gemeinsamen tonalen Grundlage als ein einziges längeres *Adagio* mit zwei Perspektiven gehört werden, setzt die Musik mit dem fünften Satz ganz neu an. Dieser Satz ist, ebenso wie der folgende, vergleichsweise kurz; in der Einspielung der Wiener Philharmoniker unter Riccardo Chailly (DECCA 2015) beträgt die Spielzeit nur 2 Minuten und damit weniger als 5 Prozent der gesamten Sinfonie.²⁷

Auch in den Gedichten, die Zemlinsky für das folgende Satzpaar wählt, zeigt sich die zunehmende Schlichtheit, eine Reduktion lyrischer Strukturen zugunsten einer vor allem erzählenden poetischen Prosa. Nach den drei großen Gesängen in Satz 1 bis 3, deren Texte durch zahlreiche Refrains auffallen, war bereits im vierten Satz die sprachliche Reprise auf eine einfache Rahmenzeile beschränkt. Im fünften Satz ist dieser Rahmen nur noch in den Anfangsworten der ansonsten voneinander abweichenden ersten und letzten Zeile angedeutet; im sechsten und siebten Gedicht schließlich fehlt jeglicher Refrain.

Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich im Gesangsduktus. Nach der fast dramatischen Gestaltung der Sätze 1–2 folgen die beiden Sätze des sinfonischen *Adagios* mit fast arioser Deklamation, bevor sich der Gesang in den zwei kurzen Sätzen 5–6 ganz ins Rezitativische zurückzieht.

In tonaler Hinsicht bilden auch diese beiden Lieder ein Paar. Satz 5 beginnt in E-Dur und bezieht sich auch weiterhin, im Wechsel von Dur, Moll und anderen Modi, auf den Ankerton *e*, der immer wieder in den Bassinstrumenten erklingt. Aus den mächtigen Akkorden der Schlusstakte, wo *e* in Fagotten, Tuba, Pauke, Celli und Bässen im *fff* ertönt, schält sich ein oktaviertes *e* als Orgelpunktton der tiefen Streicher heraus. Dieses *e* durchklingt insgesamt 62 Takte und weicht erst in den letzten acht Takten

²⁷Die Taktzahlen und Aufführungsdauern der 7 Sätze sind: 1. Satz = 190 Takte/10'38 Min.; 2. Satz = 181 Takte/7'14 Min.; 3. Satz = 130 Takte/6'35 Min.; 4. Satz = 106 Takte/7'52 Min.; 5. Satz = 68 Takte/2'05 Min.; 6. Satz = 75 Takte/4'36 Min.; 7. Satz = 101 Takte/8'07 Min.

des 6. Satzes dem Sekundäranker der Sinfonie. Dieser, hier als tiefes *d* reduziert auf einen leisen Kontrabasston, verknüpft seinerseits den 6. mit dem 7. Satz der *Lyrischen Symphonie*.

5. Satz



Be-frei mich von den Ban-den dei-ner Sü - ße, Lieb!



Nichts mehr von die-sem Wein der Küs - se,



die-ser Ne - bel von schwerem Weihrauch erstickt mein Herz. _____



Öff-ne die Tü - re, mach Platz_____ für das Mor - - gen-licht.



Ich bin in dich ver-lo-ren, ein-ge-fan-gen in die Um-ar-mun-gen dei-ner Zärt-lich-keit.



Be-frei_____mich von dei-nem Zau - ber und gib mir den Mut zu-rück,



dir mein be - frei - tes Herz dar - - zu - bie - - - ten.

Die führende thematische Komponente des 5. Satzes ist der als kurzer Auftakt komponierte Terzsprung *c-e*, meist gefolgt von der fallenden Quart *e-h*. Schon im ersten Takt des Satzes erklingt dieses Fanalmotiv vor dem Hintergrund einer *feurig und kraftvoll* gewünschten Sechzehntelbewegung im *fortissimo* der Flöten, Klarinetten und Violinen, in rhythmischer Verkürzung eingeleitet von den tiefen Holzbläsern und Streichern.

Die aufspringende Terz *c-e* ertönt erneut, diesmal in Staffelung der hohen Holzbläser gefolgt von Hörnern und Trompeten, im neunten Takt

und geht damit dem Einsatz des Baritons voraus, der das *c-e-h-* mit den Worten “Befrei mich” inhaltlich festschreibt. Weitere Varianten des gestaffelten Motivs erklingen instrumental nach “erstickt mein Herz”, nach “Morgenlicht” und erneut vor der Wiederaufnahme der Worte “Befrei mich” in der Rahmenzeile. Rund um die Bitte, die Geliebte möge dem Mann “den Mut zurückgeben”, erklingen Varianten des charakteristischen Aufsprungs gleich sieben Mal. Nach dem Vokalglissando zu “darzubieten” schließlich erklingt das Fanal – *stürmisch* und *fff* – um eine Terz erhöht in Holzbläsern und Violinen (vgl. das Notenbeispiel unten), in Engführung imitiert von den Trompeten mit dem originalen *c-e-h-*.

Lyrische Symphonie V:
Das Fanalmotiv



Wie die Nachdrücklichkeit dieser motivischen Komponente zeigt, empfindet Zemlinsky das Bedürfnis des Mannes, sich den Liebesbanden zu widersetzen, als überwältigend. Seine Furcht, durch menschliche Bindung an der Selbstverwirklichung gehindert zu werden, übertönt in der Musik buchstäblich die zuvor durchaus verspürten zärtlichen Gefühle.

6. *Sehr mäßig* (Sopran)

Vollende denn das letzte Lied und lass uns auseinander gehn.

Vergiss diese Nacht, wenn die Nacht um ist.

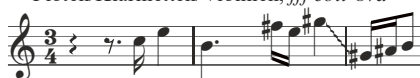
Wen müh' ich mich mit meinen Armen zu umfassen?

Träume lassen sich nicht einfangen, meine gierigen Hände
drücken Leere an mein Herz und es zermürbt meine Brust.

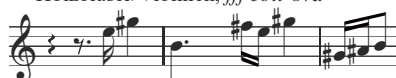
Die Antwort der weiblichen Stimme auf das Verlangen des Mannes nach Befreiung von den Fesseln inniger Hingabe integriert das Fanalmotiv, das seine Furcht beherrschte: Im Orchester ertönt zunächst eine gut erkennbare Variante der verlängerten Form, die im 5. Satz zweimal instrumental erklingen war:

Lyrische Symphonie V + VI: Motivverwandtschaft

Satz 5, Beginn Vorspiel
Flöten/Klarinetten/Violinen, *fff coll'8va*



Satz 5, Beginn Nachspiel
Holzbläser/Violinen, *fff coll'8va*



Satz 6, Vorspiel (1. Posaune, *mf con sordino*)



Das Zitat durch die Posaune wird nur vom oktavierten Liegeton *e* in den tiefen Streichern begleitet, dem es sich mit seinem Schlußton *h* als Quint zugesellt. Wie aus Protest gegen diese Vereinnahmung der weiblichen Perspektive durch das Motiv des Mannes setzen die drei Klarinetten in einstimmigem *ff* mit einem aufschießenden Lauf ein, der jedoch, da er keine Unterstützung erhält, in der Höhe verklingt.

Noch vor diesem musikalisch übersetzten Zugeständnis an die Angst des Mannes beginnt der 6. Satz in der Bratsche – einem Instrument, dem gern bescheinigt wird, die ‘menschlichste Klangfarbe im Orchester’ zu sein – mit einer leisen und ruhigen Kantilene, die vor Vers 2 und 3 des kleinen Gedichtes jeweils in kürzerer Form aufgegriffen wird.

Lyrische Symphonie VI: Die sanfte Antwort

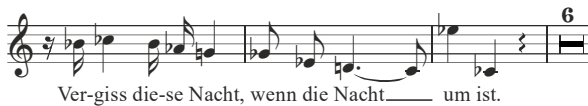


die sich wohl nicht in die Wirklichkeit übertragen lassen, stimmen die drei Posaunen ein Zitat aus dem Beginn des Kopfsatzes der Sinfonie an: Die punktierte Kurve mit Sarabandensynkope, die dort in fis-Moll über einem Paukenwirbel auf *cis* erklingen war, ertönt hier in der Sekundärtonart d-Moll, wobei Paukenwirbel und Orgelpunkt noch auf *e*, der Tonart des Satzpaars 5–6, verharren. Nach dem Wort “Herz” am Ende des folgenden Versabschnittes zitieren die Posaunen, nun verdoppelt von den Klarinetten, sogar die beiden Anfangstakte des sinfonischen Hauptthemas mit den Figuren ① und ②.

6. Satz



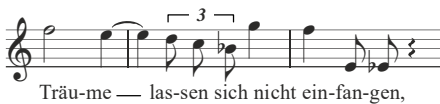
10
Voll-en-de denn das letz - te Lied und lass uns auseinan - der gehn.



6
Ver-giss die-se Nacht, wenn die Nacht___ um ist.



Wen mülh' ich mich mit meinen Armen___ zu um-fas - - - sen.



3
Träu-me — las-sen sich nicht ein-fan-gen,



meine gie-ri-gen Hän-de drücken Lee - re an mein Herz



26
und es zer-mürbt mei-ne Brust___

Auf den unerlöst endenden Verzweigungsausbruch der Singstimme am Schluss mit ihrem Aufstieg über fast zwei Oktaven in zunehmender Lautstärke folgt ein instrumentales Nachspiel, das gespenstisch beginnt. Hohe Holzbläser und Hörner greifen in d-Moll das Hauptthema des *Grave* auf, wie im ersten Satz ergänzt von den an die Sarabandensynkopen anknüpfenden Steigerungen der Paukenwirbel und Cello-/Bass-Tremoli. Mit der Reihung der Figuren ①, ②, ③ glaubt man eine Reprise der gesamten

Sinfonie zu hören, doch ist der ergänzende Ton nicht wie zuvor der Quintton der herrschenden Harmonie, sondern nach wie vor das aus Satz 5 und 6 weiterklingende *e*. Und wenn nach einer vorgezogenen Kettenbildung von ③ sogar der Aufstieg der melodisch führenden Instrumente zum künstlichen Leitton folgt, so ist dies der Leitton zu *e*, nicht zu dem in dieser Scheinreprise thematisch nahegelegten Ankerton *d*.

In Zeitmaß und Stärke steigend erklingt nun eine letzte *fff*-Variante des Fanalmotivs. Erst dann versiegen sehr allmählich die letzten Nachklänge des zweifachen Aufbäumens: des männlichen Kampfes gegen die beengend empfundenen Bande der Liebe und des weiblichen Schmerzes über die Vergeblichkeit ihrer Zuneigung. Nachdem Tempo und Dynamik über acht Takte abgenommen haben, gibt auch der tonale Anker nach und senkt sich vom *e* über ein kurzes *es* zum lange erwarteten *d*.

Noch bevor das umfangreiche Nachspiel ohne Unterbrechung in den Beginn des siebten Satzes übergeht, wirft Zemlinsky zwei Varianten eines neuen Dreitonmotivs ein, die das Finale der *Lyrischen Symphonie* durchziehen: eine aufstieigende Quart mit fallendem (großen oder kleinen) Sekundschrift in immer wieder verändertem Rhythmus.

7. *Molto Adagio* (Bariton)

Friede, mein Herz, lass die Zeit für das Scheiden süß sein,
Lass es nicht einen Tod sein, sondern Vollendung.
Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder.
Lass die letzte Berührung deiner Hände sanft 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 deinem Weg zu leuchten.

Dieser Finalsatz geht aus dem Vorangehenden fast unmerklich hervor. Die liegende Quint *d/a*, durch das in den 1. Geigen hinzutretende *fis-f-fis* zum modal changierenden Dreiklang ergänzt, bildet den Hintergrund für den ebenfalls zwischen Dur und Moll wechselnden Gesangeinsatz.²⁸ Mit dieser subtilen Abschattierung gelingt es Zemlinsky, die Beschwörung des Friedens, die zunächst als Korrektur der die Sinfonie eröffnenden Klage "Ich bin friedlos" erscheinen will, als brüchig darzustellen. Den Wunsch,

²⁸Vgl. "Friede, mein" in D-Dur, bei "Herz" durch *f* zum d-Moll verdunkelt; desgleichen "lass die Zeit für das Scheiden süß" in D-Dur, ergänzt durch ein Moll-*f* auf "sein".

die Liebende möge das Scheiden nicht als einen Tod, sondern als eine Vollendung auffassen, beantworten sieben Bläser mit der gedoppelten Variante des soeben eingeführten Dreitonmotivs, imitiert zunächst in seiner Grundform von den 1. Geigen und sodann mit Sequenzen in wachsender Intervallgröße vom Gesang:²⁹

Lyrische Symphonie VII: Das Dreitonmotiv und seine erste Entwicklung

Oboen
Englischh.
Klarinetten
Hörner

1. Geigen

Quart Tritonus Quint

Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz

Verschiedene Zemlinskyforscher haben in diesem Dreitonmotiv mit und ohne Zurückfall auf den Ausgangston eine Anspielung auf dieselbe Figur in Mahlers *Lied von der Erde* gesehen.³⁰ Tatsächlich erklingt schon im Vorspiel des “Trinkliedes” als Antwort der Violine auf die Fanfare des Horns dieselbe Figur als *e-a-g-e*, und zu Beginn des 2. Satzes stellt die solistische Oboe zwei Fassungen der Figur nebeneinander – eine viertönige mit großer Sekunde (T. 4: *a-d-c-a*) und eine dreitönige mit kleiner Sekunde (T. 6: *f-b-a*)³¹ – die in der Folge das ganze Lied vom “Einsamen im Herbst” durchdringen. Insbesondere diese letzte Anspielung kann durchaus bewusst gewählt sein, fällt doch auch der männliche Protagonist in Tagores Gedichtreigen durch sein ängstliches Ausbrechen aus den Banden der Liebe in Einsamkeit zurück.³²

²⁹Das gedoppelte Dreitonmotiv *fis-h-a*, *fis-h-a-fis* erklingt erneut in der Trompete nach “Blume der Nacht”, im Horn nach “Worte in Schweigen”, in der Posaune nach “Weg zu leuchten” sowie bald darauf ein letztes Mal einstimmig in Holzbläsern und Hörnern.

³⁰Weber, *op. cit.*, S. 124-125, Metz, *op. cit.*, 1988, S. 102, Lichtenfeld, *op. cit.*, S. 109, etc.

³¹Vgl. die Notenbeispiele auf S. 22 und 34.

³²Allerdings verwenden auch zahlreiche andere Komponisten diese schlichte Intervallverbindung, und eine beabsichtigte Anspielung anzunehmen birgt immer das Risiko der Überinterpretation. Dies gilt in verstärktem Maße für Metz’ wiederholte Hinweise auf Ähnlichkeiten zemlinskyscher Konturen mit solchen von Schubert, Wagner und anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Ein Komponist des 20. Jahrhunderts könnte solchen vagen Ähnlichkeiten nur durch eine dezidiert atonale Tonsprache oder exzentrische Intervalle entgegen, und das war in weiten Teilen dieser Sinfonie nicht Zemlinskys Anliegen.

7. Satz

Frie-de, mein Herz, lass die Zeit für das Schei - den süß sein,
 lass es nicht ei-nen Tod sein, sondern Voll-en-dung
 Lass Lie-be in Er-inn' rung schmelzen und Schmerz in Lie - der
 Lass die letz-te Berührung dei-ner Hän-de sanft sein wie die Blu-me der Nacht.
 Steh still, steh still, o wun-der-vol-les En-de, für ei-nen Au-gen-blick
 und sa-ge dei-ne letz - ten Wor-te in Schwei-gen. Ich nei-ge mich vor dir,
 ich hal-te mei-ne Lam-pe in die Hö-he um dir auf dei-nem Weg zu leuch-ten.

Das Tagore-Gedicht, das Zemlinsky dem Finalsatz seiner Liedersinfonie zugrunde legt, hat weder Refrains noch Rahmenverse. Im Zentrum der poetischen Aussage steht, wie im Finalsatz von Mahlers *Lied von der Erde*, ein endgültiger Abschied. Doch dieser ist nicht, wie in den chinesischen Gedichten aus der Zeit der Tang-Dynastie, der unvermeidlichen Endlichkeit des menschlichen Daseins geschuldet, sondern dem ängstlichen Gefühl eines modernen Mannes, der sich zum Künstler berufen fühlt, aber fürchtet, dass seine Schöpferkraft sich unter dem verlockenden Einfluss der Liebe nicht voll entfalten könnte. Hatte er zuvor noch kurz in Erwägung gezogen, das Objekt seiner Liebe in eine Projektion eigener Wünsche und Bedürfnisse zu bannen, so bittet er nun, da dieser Versuch ihn offenbar nicht überzeugt, dass sie die Trennung in einer für ihn möglichst schmerzlosen Weise vollziehen möge. Wie Weber resümiert: "In der *Lyrischen Symphonie*

entzieht sich der ‘Künstler’, nach dem ersten Anflug von Berührung, der ‘Verstrickung’ mit dem Leben, zugleich aber auch den Ansprüchen des Menschen, dem er jenen entrückten Zustand der Liebe als Stimulans seiner Produktivität verdankt.”³³

Bezeichnenderweise füllt die Vertonung des siebten Gedichtes nur 54 der insgesamt 101 Takte im Finalsatz der *Lyrischen Symphonie*; weitere sechs Takte bilde eine Abrundung durch die letzten Zitate des gedoppelten “Einsamkeits”-Motivs, in denen die Musik von der Posaune über die Hörner und Klarinetten zu einem neunstimmigen, *f espressivo* markierten Unisono anschwillt. Im darauf folgenden *ff* erreicht die Entwicklung wieder den Orgelpunkt *d*, auf dem nun das große Nachspiel beginnt. Es dient als Ausklang und Quintessenz nicht nur des Finalsatzes, sondern der ganzen Sinfonie.

In fortwährender Steigerung, immer breit fließend und mit großen Ausdruck bereitet das Orchester, von der Pauke und der großen Trommel unterstützt, die große, gleichsam Bilanz ziehende kontrapunktische Gegenüberstellung der zentralen thematischen Komponenten vor:

- Die 1. Trompete spielt zusammen mit Oboen, Englischhorn und Klarinetten drei Varianten der Kontur von “Du bist mein Eigen”,
- alle tiefen Bläser und Streicher setzen das Hauptthema des Kopfsatzes in seinen charakteristischen Figuren und einer Variante der tonalen Kontur dagegen, und
- die Violinen fügen – zusammen mit dem Harmonium, das hier wie an entsprechender Stelle im Kopfsatz neu hinzutritt – das zweite Sekundärmotiv aus dem Kopfsatz hinzu.³⁴

In diesen Takten, die unter der Anweisung *sehr schnell abnehmen* stehen, fällt die Lautstärke abrupt von *ff* auf *ppp*, die thematische Dichte weicht Harfenarpeggien, Streichertremoli und leisen Liegeklängen der Bläser, und ein deutlich nachlassendes Tempo mündet in eine *Sehr ruhig und gehalten* überschriebene Passage, die man als “Coda innerhalb des Nachspiels” bezeichnen kann. Die hohen Holzbläser und tiefen Streicher, leise gefärbt von Harmonium und Harfe, fügen eine vergrößerte Version des Kopfsatzthemas hinzu, bevor die Sinfonie ins *ppp* versinkt und dort verklingt.

³³Weber, *op. cit.*, S. 115.

³⁴Vgl. Violinen/Harmonium im 7. Satz in den drei Takten vor #125 mit denselben Instrumenten im 1. Satz in den Takten vor und nach #33.

Rückblick und Gesamtschau

Wie der Finalsatz insgesamt basiert auch diese “Coda innerhalb des Nachspiels” auf *d*, dem sekundären Ankerton der Sinfonie. Dabei herrscht hier die Dur-Tonika ohne konkurrierende Eintrübung nach Moll. Dies gilt im Prinzip auch noch für den Schlussklang. Allerdings ist dieser mit überraschend vielen dreiklangsfremden Tönen angereichert und präsentiert somit eine Art Bilanz auf tonaler Ebene: Die Trompeten und die Harfe kombinieren die Durterz *fis* mit *h + cis*, die Geigen unterstreichen ihrerseits das *h*, und die Celesta färbt den Klang siebentönig, indem sie im D-Dur-Dreiklang außer *h + cis* auch noch *e + gis* mitklingen lässt. Der daraus resultierende Akkord vereint somit *d/fis/a*, den Dur-Dreiklang auf dem sekundären Ankerton der ganzen Sinfonie, mit *fis/a/cis* und *cis/e/gis*, der Tonika und Molldominante des Kopfsatzes, sowie mit *a/cis/e*, der Grundtonart des zweiten Satzes, und mit *e/gis/h*, der Grundtonart der Sätze 5 + 6 (die dort mit e-Moll alterniert). So summiert der Schlussklang der Sinfonie alle wesentlichen Tonarten des Werkes mit Ausnahme des im zweiteiligen *Adagio* der Sätze 3 + 4 vorherrschenden Es-Dur.

Dieser “tonalen Gesamtschau” lässt sich eine inhaltliche an die Seite stellen, die die Entwicklung des (von Zemlinsky “durch Auswahl und Anordnung” der Gedichte erschaffenen) Handlungsverlaufs nachzeichnet:

- In Satz I, in dem der Monolog des Mannes noch nichts vom späteren Dialog mit einer Partnerin weiß, beginnt die Musik mit mächtigen Akkorden und vermittelt als *Grave* zunächst eine düstere Atmosphäre. Indem die Gesangsstimme die zugrunde liegenden Harmonien zu Beginn jeder Strophe weitgehend atonal umspielt, deutet sie auf das Künstlerische (oder auch Künstliche?), das dieser Mann anstrebt. Erst im zweiten Teil jeder Strophe, zu Aussagen, in denen der Mann seine Grenzen eingesteht, sind Vokal- und Orchesterpart gemeinsam auf feste tonale Anker bezogen.
- Als weibliches Gegenüber des Mannes führt der Text ein junges Mädchen ein, das von der Liebe träumt, dabei jedoch die Unwahrscheinlichkeit einer Verwirklichung erstaunlich realistisch im Blick behält. Ihre Verzückung angesichts eines “jungen Prinzen” drückt sich durch eine lebhaftere, tänzerische, oft mitreißend fröhliche Musik aus. Dieser Stimmung steht als Kontrast die balladeske Einfachheit gegenüber, mit der die junge Frau die erkannte Unwichtigkeit ihrer Person und ihrer Wünsche zunächst akzeptiert und schließlich symbolisch zum Ausdruck bringt.

- Das Satzpaar III/IV zeigt den Mann auf dem Gipfel der Leidenschaft zu der Geliebten, die er allerdings erkennbar vor allem als Inspiration seiner Kunst und als Projektionsfläche seiner Ambitionen wahrnimmt – als eine Muse, die in seinen “einsamen, unsterblichen Träumen” wohnt. Die Musik dieses *Adagios* ist teils wild bewegt. Den Höhepunkt des Doppelsatzes bildet sowohl inhaltlich als auch musikalisch die Passage in Satz III zu den Worten “ich habe dich eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner Musik”, in der sich der Mann von der geglückten Sublimierung des Lebens in seine Kunst zu überzeugen versucht. Ebenfalls langsam, aber ungleich verhaltener ist Satz IV, der als Antwort der weiblichen Stimme auf die beabsichtigte Vereinnahmung ihrer Person und ihrer Liebe durch den Ästheten gehört wird. Die Erkenntnis der jungen Frau, dass diese Liebesbeziehung ihren eigenen Bedürfnissen nach Seelenverwandtschaft und inniger Nähe nicht entsprechen wird und eine letztliche Entsagung unvermeidlich ist, ertönt als ein vokales *Nocturne*, in dem sich in leisesten Nuancen zauberhafte Klänge über einem einzigen, fast ununterbrochenen Orchesterorgelpunkt entfalten.
- Die abschließende Gruppe aus drei Sinfoniesätzen zeichnet sowohl in den Texten als auch in der allmählichen Beruhigung des Tempos von *Feurig und kraftvoll* über *Andante* zu *Molto Adagio - äußerst langsam und seelenvoll* die schrittweise Auflösung dieser unter unvereinbaren Voraussetzungen begonnenen Beziehung nach. Es beginnt damit, dass der Mann, heftig und offensichtlich von der Vertretbarkeit seines Wunsches überzeugt, die “Befreiung von den Banden der Süße” verlangt, in der Musik mit vielerlei Auftrumpfen unterstrichen. Die Antwort der jungen Frau, die dieses Ende in Entsagung realistisch vorausgesehen hat, drückt sich musikalisch im Gegensatz zwischen der fast durchgehenden Orgelpunktgrundierung und der frei darüber schwebenden Tonalität der melodischen Stimmen aus: Die Anker der Wirklichkeit scheinen auf dieser Stufe ihre stabilisierende Kraft verloren zu haben. Dies gilt erst recht für den ersten instrumentalen Rückblick am Ende von Satz VI, in dem sich das grundierende Register als Repräsentant der weiblichen Perspektive weigert, den thematischen Komponenten des Monologs, mit denen der Mann die Sinfonie eröffnet hat, tonal nachzugeben. Ein solches Einlenken geschieht erst im Finalsatz, in dem der Mann die verlangte Trennung zu einer “Vollendung” der Beziehung umdeutet. Indem die Musik hier die Hauptkomponenten aus dem Kopfsatz – der Musik, in der der Mann sich noch als ganz seiner transzendenten

Lebensaufgabe hingegeben und menschlich ungebunden verstand – mit dem eingängigen Refrain des dritten Satzes, der die Geliebte als “mein Eigen” definiert, verbindet, stellt dieser zweite musikalische Rückblick die Sublimierung der Liebe in Kunst trotz vollzogener Trennung als geglückt dar.

Als dritte Dimension der musikalisch gestalteten Gesamtschau schließlich erkennt man eine Verschmelzung der sieben “Liedsätze” zu einer viersätzigen sinfonischen Strukturganzheit. Wer die Sätze 5, 6 und 7 der *Lyrischen Symphonie* ohne Kenntnis der Partitur und ohne Informationen aus einem Konzertprogramm oder CD-Beiheft hört, wird sie als einen einzigen dreigliedrigen Verlauf wahrnehmen. Dessen erster Abschnitt präsentiert als primäre thematische Komponente das kräftige “Fanalmotiv” der männlichen Perspektive. Den zweiten Abschnitt eröffnet, unterbricht und rahmt als sekundäre thematische Komponente das sanfte, aber rhythmisch komplexere Motiv der weiblichen Antwort, je einmal instrumental und vokal unterbrochen von kurzen und gedämpften Erinnerungen an das simple aber mächtigere Fanalmotiv. Es folgt eine lange instrumentale Passage, die sich zunächst durch ihre Wiederaufnahme thematischer Muster aus dem Kopfsatz der Sinfonie als übergeordnete Reprise anzubieten scheint, diesen Eindruck jedoch durch die bis zuletzt verzögerte tonale Auflösung konterkariert. Eine dritte thematische Komponente, eingeführt in der Brückenpassage, die die lange erwartete harmonische Auflösung nach *d* mit einer Überleitung zu einem neuen Abschnitt verbindet, durchwirkt daraufhin dessen vokale und instrumentale Linien nach Art eines Schlussgruppenmotivs. In einer zweiten, noch umfangreicheren Orchesterpassage – dem Nachspiel des letzten Abschnitts und der Sinfonie als Ganzer – ertönt die eigentliche, nun auch tonal geerdete Reprise der Kopfsatzmaterialien. Sie stellt die zuvor gehörte Scheinreprise zudem insofern in den Schatten, als sie die melodisch und textlich prägnanteste Kontur des Werkes, den Refrain “Du bist mein Eigen” aus dem dritten Satz, integriert. Wie wesentlich diese Refrainphrase für die Wahrnehmung des thematischen Materials ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass Alban Berg in seinem Zemlinsky gewidmeten und im Anklang an dessen Werktitel als *Lyrische Suite* bezeichneten Streichquartett die Melodie von “Du bist mein Eigen, mein Eigen” notengetreu zitiert – zwei Oktaven höher und in halb so großen rhythmischen Werten, aber ansonsten identisch in Intervallstruktur und Metrik.³⁵

³⁵Vgl. Alban Berg, *Lyrische Suite für Streichquartett*, IV. *Adagio appassionato*, T. 46-50, 2. Violine.

Diesem Finale einer imaginierten viersätzig sinfonischen Anlage geht als zweiteiliges *Adagio* die durch Es-Dur verbundene Paarung der Sätze III/IV voraus. Die Gesamtstruktur der Sinfonie und die Anlage ihrer tonalen Anker präsentiert sich somit wie folgt:

<i>Grave</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Adagio</i>	<i>Finale</i>
<i>fis / d</i>	<i>a (+ d) / des</i>	<i>(d +) es</i>	<i>e — d</i>

Antony Beaumont resümiert in seiner Zemlinsky-Biografie, welcher großer Wurf dem Komponisten mit dieser Komposition gelungen ist. Dies gilt, so Beaumont, sowohl im Vergleich zu anderen eigenen Werken –

Keines seiner Werke durchläuft eine größere Bandbreite von Emotionen, keines verbraucht seine Reserven nervöser Energie so vollständig.

– als auch im werkimmanent-absoluten Sinne:

Die *Lyrische Symphonie* [...] vollzieht einen Spannungsbogen, der von Gipfeln rasender Aktion, in denen die Erfahrung von Stunden in Augenblicken komprimiert zu sein scheint, in Tiefen von großer Ruhe hinabstürzt, wo “Augenblicke zu Stunden” werden.³⁶

³⁶Beaumont, *op. cit.*, S. 451.