

# Metamorfose og formdualisme i Zemlinskys 2. strygekvartet op. 15

Af THOMAS VON JESSEN

Zemlinsky kann warten. – Sådan sagde Arnold Schönberg om Zemlinsky i det tjekkiske musiktidsskrift *Der Auftrakt* i anledningen af dennes 50 års fødselsdag. „Er war mein Lehrer, ich wurde sein Freund, später sein Schwager“, sagde han videre for selv at gøre status over sine tætte relationer og vigtige korrespondance med ham igennem lang tid. Dengang, i 1921, var det tilsyneladende vigtigere for Schönberg at få promoveret sit eget mesterstykke, nemlig teorierne om dodekafonien. De skulle blive impulsgiver for fremtidig musik. Han mente vel ikke, at det tjente noget formål at støtte opførelse af musik, hvis aktualitet var afløst af en status som et historisk kuriosum. Zemlinskys musik var mere bagudrettet end fremadrettet, dog var han ikke i tvivl om, at senere tider ville få ørerne op for de kompositoriske kvaliteter, der fandtes i Zemlinskys partiturer. Schönberg stolede dermed trygt på Zemlinskys musik og dens musikalske niveau.

Zemlinsky fik stor betydning for Schönbergs kompositoriske udvikling, men fra omkring 1911 begyndte påvirkningen at gå den anden vej. Schönbergs musik satte en del tanker i gang, og Zemlinskys kvartet nr. 2, op. 15 (komp. 1913-14) kan med rette ses som en refleks af Schönbergs produktion indtil da. Kvartetten ligner i sin opbygning Schönbergs kvartet op. 7 (udg. 1905) og er i det hele taget båret af samme vilje til at skabe tæt og stramt organiserede enheder omkring en motivisk kerne som i Schönbergs instrumentale værker. Disse musikalske enheder tabes aldrig for øret eller mister på ingen måde sin relevans for afvikling af både form og indhold. Dette er symfoniens kompositoriske princip i det 18. og 19. årh. Dette princip bliver tilsyneladende hos Schönberg og Zemlinsky, og med Brahms som formidler, virksomt i det kammermusikalske medium. Zemlinskys 2. strygekvartet op. 15 er afgjort hans mest gigantisk anlagte. Den rummer en musikalsk og tematisk udviklingsmæssig energi, der flytter værket fra de mere intime rammer: „Kammeret“ og ind i koncertsalen. Dette er et stykke symfonisk kammermusik, og rent genre-mæssigt har det et sidestykke i Schönbergs kammer-symfoni (1. udg. 1906).

Værket er formet sammenhængende i én sats. Det indledes af et motiv (a) (eks. 1) i 1. takt (Philharmonia partitur nr. 66).

Eks. 1



Dette motiv optræder tillige på steder i værket, der er vigtige for dets formgivning. På de steder genkendes det omgående, idet det enten optræder i uændret form eller blot i en forsigtig variation (augmentation), el. på et andet trin i skalaen. Efter 1. gang drejer det sig om følgende steder: Ciffer (herefter: c.) 2 t.4f (vlc.); c. 3 t.1 (1.+2.vl.); c.14 t.1 (1.vl.) (augm.); c.31 t.1 (m. optakt) og t.2 (1.vl.); c.32 t.1 (1.vl.) (fra a-d'); c.33 t.1 (1.vl.) (fra a-d'); c.44 t.1 (1.+2.vl.) (a'-d., og a-d'). -//-. C.90 t.6 (1.+2.vl.); c.94 t.6 (br.); c.95 t.1+t.4 (2.vl.+br.). -//-. C.134 t.2 (1.vl.); c.135 t.6 (2.vl., br., vlc.) c. 137 t.1 (1.vl.) (fra a-d') (augm.); c. 140 t.1 (br.) (augm.); c.142 t.7 (2.vl.) (a-d'). Motiv a optræder i denne grundform i første del af værket indtil c. 44; hvorefter det som en art cæsurer også optræder i passagen c. 90 – 95 og i værkets slutning, hvor det tilsyneladende atter spiller en væsentlig rolle. Disse adskillelser er ovenfor markeret med -//-.

På denne baggrund kan vi altså se en tredelt struktur i værket. Ser vi på 1. del er det tydeligt, at motiv a alene danner baggrund for delens motiviske arbejde. Det er hele tiden virksomt og er genstand for en gennemførelse indtil c. 13, hvorefter det afvikles indtil c. 14. Det optræder igen fra c. 31ff, men nu i mere statisk form. Dette giver denne del udpræget reprise karakter fra c. 32ff og codakarakter fra c. 44f. Denne første del af værket har på denne måde i sin opbygning sonatens karakter. Vi ser nærmere på den senere.

Passagen c. 46 – 96 udgør karakttermæssigt en kontrast til den første del, men den er også udviklet og udformet med motivisk baggrund i a, nemlig ud fra dets variant  $\alpha$  (eks. 2), der er skabt som en afledning af a af betydelig længde, idet det lægger op til „Fortspinnung“, medens a på denne baggrund blot må karakteriseres som en musikalsk tanke, – eller blot et indfald uden overgange, der kalder på en fortsættelse.

Eks. 2



β udvikles i c. 56 (I.vl.); c. 58 (I.+2.vl.) t.iff, men kimen til dette motiv findes allerede under første gennemføring af motiv a (c. 1 – 15) ved c. 11. Det optræder som modstemme til α c. 65 t. iff (vlc.) (eks. 4) og c. 75 t. iff (vlc.) i varieret form. Eks. 4



Vægtningen af motiv β's musikalske værdi er først og fremmest bundet til det rytmiske. Mod passagens slutning bringes dette motiv sammen med α til en kulmination (c. 87ff) med spilleanvisningerne *Wild und verbessert* og *immer wilder* og med de dynamiske forskrifter fff og ffff. Stærkest velnok c. 88 t.7f. I passagen c. 97 – 113 er motiv a tabt mere af syne. I stedet optræder en afledningsform af β (eks 5) fra c. 100 (I.vl.) som denne passages motiviske kerne (motiv β'). Eks. 5



β' optræder i sin grundform c.104 t.7ff (I.vl.); c.119 t.5ff (I.vl.); c.126 t.5ff (I.vl.), som modstemme c.121 t.7ff (vlc.) og i tætføring c.123 t.3ff; c.125 t.9ff og c.129 t.iff. Dets rytmiske mønster optræder også alene for at bryde musikkens inerti c. 109 og c. 110, og som rytmisk akkompagnement for at sløre pulssløget ved at undgå 1. slag i takten c.111 – 114, c.120 t.5ff, c.131 t.8ff samt c.132 – 133. Det optræder også i afledt form c.107 (I.+2.vl.), en form, der kommer igen c.115 t.iff) (vlc.); c.117 t.iff (br.); c.121 t.5ff (br.); c.125 t. iff (I.vl.) og c.131 i tætføring. Det er helt tydeligt, at meningen med denne afledte form β' i de sidste passager udelukkende består i en afvikling af sig selv, og dermed også af β' og β. Afledningens afledning skaber rum for en sammenfattende reprise af værkets motivstof omkring grundstrukturen motiv a. Hermed kan vi fastslå, hvorledes tredelingen af værket manifesterer sig:

|                  |            |
|------------------|------------|
| I: C. 1 – 45     | Sonateform |
| II: C. 46 – 96   | Scherzo    |
| III: C. 97 – 142 | Finale     |

Det er imidlertid også klart, at der er tale om en motivisk udvikling i løbet af de tre dele med samme motiviske rod. De afledte former i de tre dele har hver på sin måde tættere eller fjernere slægtskab til motiv a. Men som værket skrider frem, bliver dette slægtskab gradvist fjernere. Det bliver svært at fiksere det oprindelige, selv om man ikke et øjeblik er i tvivl om satsens indre integration. Det

er nu blevet til et fornemmelsesanliggende. Der er tale om en variation af en grundstruktur med fjernere og fjernere mål, – om en metamorfose. I modsætning til den klassiske metode om et konstruktivt tematisk og motivisk arbejde i takt med værkets progression, synes det motiviske materiale på denne måde at være i besiddelse af en langt større fleksibilitet. Hovedstemmen bliver til stadighed konfronteret med vidt forskellige modstemmer, bliver udsat for ændringer tilsyneladende uden overordnet mønster og bliver i kraft af ombytninger og krydsninger selv til modstemme. Forholdet stemme – modstemme har ingen faste grænser og begrebet kontrapunkt er her et langt tættere integreret musikalsk fænomen, end blot udtryk for de lærdes håndværksmæssige kunnen som i det 17. og 18. årh.

Musikken har præg af at være et sammenhængende gennemføringsforløb, hvilket betyder, at musikens intensitet konstant øges. Men variationstyperne holder sig indenfor satsmæssige karakterprincipper: Sonate (-karakteren), scherzo (-karakteren) og finale/ kulminations (-karakteren). For ikke at tabe den røde tråd bringes grundstrukturen i sin oprindelige form som en form for mellemstil og cæsurer eller „bærepiller“ værket igennem. I 1. passage („Sonaten“) optræder motiv a oftest. Denne passage har del-passager med reprise-karakter og coda-karakter. Den rummer også kontrastpassager til a, – et „sidetema“ b:

Eks. 6

b1 ----- b1 var. ----- b1 var. -----  
 (16) A tempo (Fließende Viertel, (Moderato) doch sehr ruhig) D Saite  
 b: *p* zart und innig (ohne cresc.)  
 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2  
 b2 ----- mit Ausdruck  
*pp* poco riten. dim.  
 3 | 1 2 | 3 4 | 1 2 | 3 4 | 1 2 3 | 4 | 1 2  
 b1 omv. ----- b3 -----  
 Meno mosso (17) Andante (frei)  
 mit Ausdruck poco accel.  
 3 | 1 2 3 | 0

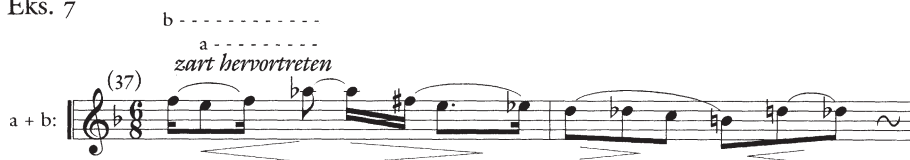
B er et langt mere udviklet tema end a. Det er opbygget af en række motiver. B1 skvenses og varieres i en kæde på 3 led og besvares imiterende af en parallelt løbende understemme i bratschen. Denne er ikke medtaget i eks. 6. Forholdet herimellem er ombyttet når tema b kommer 2. gang: c.18 t.5ff. Betoningen i denne passage ligger tilsyneladende til at begynde med forskudt på 2. slag i takten. Den reelle puls er således i eks. 6 angivet med tal under nodelinierne. Ved

det trinvis motiv b<sub>2</sub> ændres pulsen til 4 slag på tværs af den angivne taktart. Indenfor dette mønster varieres b<sub>2</sub> i en slags sekvenskæde 2 gange: 1. gang med akcent på springet fra dets nederste g<sup>c</sup> til h<sup>c</sup> og 2. gang med akcent på gangen fra dets øverste tone c<sup>c</sup> til h<sup>c</sup>. I denne passage afvikles og inderliggøres motiv b<sub>2</sub>, hvorved det blot ender som en mediterende „Seufzer“ – figur (et sekund-fald). Baggrunden for at opfatte denne lille passage som en sammenhængende kæde af variation og opløsning af b<sub>2</sub> er tillige den rytmiske forskydning fra de angivne 3/4 til 4 slag pr. enhed i denne kæde. Omvendningen af b<sub>1</sub> viser tydeligt slægtskab med a ved at være augmenteret i forhold til a, hvilket er endnu et eksempel på værkets motiviske integration. B<sub>3</sub>, passagens sidste motiv, virker i kraft af sin retoriske karakter friere end de forudgående to andre, og det afslutter dermed b-passagen og tjener tillige som overledning til den kommende gennemføring af de enkelte motiver i b. Dette motiv spiller to roller her og er altså et kompleks bestående af tre forskellige motivkerner. Men kimen til i hvert fald b<sub>1</sub> findes allerede i modstemmen til a (Intro. (2.vl.) t.2, t.5f og t.7. Sidste er en refleks af avar. (Intro (1.vl.) t.4), c.3 t.4ff (2.vl.+br.) og c.4 t.1ff (vlc.)) i form af en vippende bevægelse (1. henvisning ovenfor) eller i form af en kredsende bevægelse omkring en tone. Akkompagnement er blevet til modstemme.

B<sub>1</sub> danner tillige strukturelt grundlag for et koralagtigt mellemstil (c.20ff) inden reprisen. Disse koralpassager kommer i flere omgange som løsrevne dele afbrudt af parlandoagtige passager med udpræget modernistisk melodisk gestik: Duet (c.22 og c.23) og fugato (c.24) med en springvis linieføring, der savner harmonisk entydighed, hvilket er et typisk tematisk træk for den tidlige modernisme. Koraldelene er her på sin vis tillige afbrydelser (c.23 t.1 og t.8f; c.24 t.12f) og det samlede forløb har karakter af en dialog mellem forskellige musikalske fremtrædelsesformer. Alle disse dele indgår i afspaltet form og intensiveres på denne måde i et forløb, der er optakt til reprisen. Denne koralpassages motiviske grundstruktur optræder senere i værket som mellemstil og overledninger imellem de enkelte dele i mere eller mindre varieret form. Således inden kulminationen af motiv β i scherzodelen c.78 t.4ff og c.80 t.7ff. Også i overledningen til finalen c.94 t.7ff og endelig som overledning til værkets afsluttende passage, – coda'en (c.134 – 142) fra c.132f. Dette koralstof, der jo er afledt af b, har tilsyneladende også stor betydning for værkets leddeling fuldstændig på linie med motiv a, hvilket vi har set tidligere.

Som en parallel er reprisen i I (c.31ff) ikke alene en reprise i statisk forstand, men udgør tillige en gennemføring og metamorfose af a + b. Her indgår både gennemføring af a (c.33 t.4f (2.vl. + br.)), gennemføring af b<sub>1</sub> (c.34 t.4f(1.vl.)), af a + b<sub>1</sub> (c.32 t.4f (1.vl. + br.); c.33 t.1 (1.vl. + br.); c.34 t.1 (vlc. + 1.vl.) og c.36 t.3 (vlc. + 1.vl.)), af b<sub>2</sub> (c.32 t.3 (1.vl.)) og af b<sub>3</sub> (c.35 t.3 (1.vl.)). Reprisen er altså på en gang reprise af motiv a og tillige en fornyet gennemføring af motiv b. Metamorfosen af a + b<sub>1</sub> er fuldbyrdet c.37 t.1 (1.vl.) (eks. 7, næste side).

## Eks. 7



I resten af passagen indgår det fremkomne motivstof i en intensivering indtil coda'en, hvor det motiviske stof afvikles, og så at sige umotiveret går i opløsning over del-elementer af motiv b<sub>3</sub> (c.45 t.1f (2.vl.)) og dettes egen afspaltning og endelige afvikling (c.45 t.6f).

Formmæssigt er reprisen altså i besiddelse af to vidt forskellige musikalske funktioner, hvilket må pege på dualistiske formprincipper for værket. Udfra en klassisk formbetragtning er det også påfaldende, at der mangler afslutning på I (sonate) og en overledning til det væsentligt anderledes motivstof og dets behandling i II (scherzo'en), der synes at komme forholdsvis uformidlet. Påfaldende er det også, at b tilsyneladende i uændret form i forhold til den første gang optræder i mellemspillet i scherzo'en (c.92 t.2ff) som en art forsinket statisk reprise af b, men nu med bratschen som melodifører. Umiddelbart forinden optræder a (c.90 t.6ff) ligeledes i sin oprindelige form blot i langsommere tempo for

|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                         |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| I: Sonate   | 1-15: a + gennemføring<br>16-19: b („sidetema“) + gennemføring<br>20-30: overledning „Koral“ (b)<br>31-43: reprise + metamorfose af a + b<br>44-45: coda                                                                                                                             | Exp.<br>1. var.                         |
| II: Scherzo | 46-77: α + gennemføring (a)<br>fra 56: eksposition af β<br>78-82: overledning „Koral“ (b)<br>83-90: α + β gennemføring<br>91-96: reprise af a + b og overledning<br>„Koral“ (b)                                                                                                      | 2. var.<br>3. var.                      |
| III: Finale | 97-110: β <sub>1</sub> + gennemføring<br>111-114: b: tilbageblik og gennemføring<br>115-131: β <sub>1</sub> : 2. gennemføring<br>132-133: overledning „Koral“ (b)<br>134-136: coda 1 (a + b <sub>2</sub> )<br>137-142: coda 2 + sammenfatning (a + b <sub>1</sub> , b <sub>3</sub> ) | 4. var.<br>5. var.<br>6. var.<br>& coda |



at øge eftertrykket her. B spiller også en stor rolle i III (finalen), hvor det også gennemføres (c.109 t.8ff (vlc.)) og mere udpræget fra c.111 t.1ff. De dualistiske tendenser, hvad værkets form angår, fremgår af oversigten nederst side 56.

En formanalyse af musik fra denne tid må i vid udstrækning være baseret på kompromisser og den almindelige forlegenhed, som enhver vilje til skematisering må indbefatte. Men af oversigten fremgår det tydeligt, på hvilken måde værkets formmæssige polyvalens kommer til udtryk: En tresatset struktur, hvor hver del har sit satsprincip. Dette medfører, at variationsrækken i takt med sin udvikling bevæger sig stadig længere væk fra det oprindelige. A og b ændrer form til  $\alpha$ ,  $\beta$  og  $\beta_1$ . I variationsforløbet indgår motivstof fra b i alle mellemspillene. Disse forhold passer med sin „bitre sødme“ samtidig fint på b's karakter som „sitetema“. Det er mere lyrisk og „indadvendt“ end a, og er altså et element i musikken, der giver værket „afskedskarakter“ i lighed med Mahlers sene værker. B har snare strukturelle rødder i det 19. årh. end i den nye modernisme. Det er et element i værket, der „med vemod“ skuer tilbage.

Værkets modernistiske træk kommer derimod til udtryk i behandlingen af de tre satstyper. Med betegnelserne: „Sonate“, „Scherzo“ og „Finale“ er her udelukkende ment musikalske karakteranligger, således at „Sonate“ går på måden at eksponere, udvikle og sammenstille kontrasterende motivisk materiale, „Scherzo“ henviser til det dansante, og i det hele taget, at denne musik frem for alt har karakteren af det lette og en funktion som en art underholdende mellemstil. Betegnelsen „Finale“ er udtryk for en kulmination af værkets musikalske materiale i bred forstand. Det musikalske arvegods: Formtyperne, er her reduceret til blot at gælde musikalske karakteranligger, fænomener, der er meget udpræget i wienerskolen, navnlig hos Berg.

Derimod er der her ikke tale om en ukendt motivisk dybdestruktur, som det er karakteristisk for modernismen. Motiv a er hele tiden til stede og manifesterer sig ovenikøbet sideløbende hermed ofte i sin grundform, netop for at skabe den klassiske formfasthed i værket. Dette forhold er samtidig afgørende for fornemmelsen af værkets hovedtoneart, de tonale hvilepunkter og en fornemmelse for et tonalt mål i værket (D-dur), den eneste rest af en dur/mol-tonal tænkemåde i klassisk forstand. Lige på dette punkt har Zemlinsky tilsyneladende fjernet sig temmelig langt fra sin umiddelbare forgænger Gustav Mahler, hvis sene værker udviser en betydelig højere grad af dur/mol-tonal fasthed. De diatonisk og kromatisk nedadgående harmoniske skridt, som man må kalde kadencer (c.135 t.1-5 (m. optakt) og c.147 t.1-7) (over motiv b<sub>2</sub> augm.) viser kun yderst rudimentært rester af den klassiske kadence.

Det forhold, at et motiv (a) er afgørende for en fornemmelse af en hovedtoneart i værket, tyder samtidig på en sammensmeltning af forskellige musikalske parametre. Men det væsentligste ved dette motiv er, at det optræder på to forskellige måder, og derved spiller to forskellige roller i musikken: I uændret form som fastholder af værkets strukturelle kerne og samtidig som center for opbygningen af værkets form, og som middel til at iværksætte en kæde af afspaltninger

og metamorfoser. Dette medfører, at det fuldstændig ændrer karakter, for tilsidst helt at skifte identitet. Denne motivbehandling er tegn på, at Zemlinsky, i kraft af metamorfoserne, både har villet gennemføre en motivisk – og dermed også en formmæssig – opløsning, samt netop postulere en klassisk formfasthed. Dette synes at være ret modsatte, ja endog uforenelige satsprincipper, men det er ikke desto mindre de velkendte metoder, som wienerskolens komponister i vid udstrækning benytter sig af.

Med en høj grad af kompositionsteknisk virtuositet formår Zemlinsky med sin 2. strygekvartet både at forholde sig til sin nutid ved en række træk, der peger frem snarere end tilbage, samt bevarer kompositoriske principper fra tidligere tider, der for ham endnu repræsenterede en stor kompositorisk værdi. Han er tilmed i stand til at opnå en musikalsk helhed. Zemlinskys kompositoriske metode kan, sådan som den kommer til udtryk i 2. strygekvartet, langt fra kaldes konventionel. Betjener han sig i sine operaer af konventionelle musikalske midler, der egentlig i højere grad er produktet af en visuel forståelse af musikalske virkemidler, så viser han her en imponerende grad af musikalsk originalitet, der består i hans musikalske materiales store smidighed og fleksibilitet, og samtidig i hans kompositoriske fantasi: Måden, hvorpå dette materiale udvikles og kombineres uden overflødigheder og uden at musikkens grundlag forsvinder. Med opløsning af det musikalske materiale er ment en omformning og metamorfose til nye motiviske fremtrædelsesformer. Behandlingen af motiv a i coda 2 (fra c.142 t.7 (2.vl.)) er i denne forstand ingen opløsning. Her er der snare tale om en fortætning og inderliggørelse af den motiviske kerne i lighed med Mahlers måde at afslutte satser i sine sene værker. Det er dog tidligere påvist, at der består en sammenhæng herimellem. „Inderliggørelse“ og „Opløsning“ er to begreber, der er dele af samme fænomen.

Det lykkedes ikke Zemlinsky at opnå den store succes som komponist og få det store gennembrud. På trods af sin afgørende fornyelse af den kompositoriske teknik, som Haydn udviklede: Det tematiske Arbejde, til: Den tematiske Metamorfose, og ikke nødvendigvis fordi han alligevel var for fast forankret i musikalske traditioner, men muligvis snarere fordi han dagligt var tynget af ydre forpligtelser som teatermusiker, var Alexander Zemlinsky som komponist henvist til en afsides plads i skyggen af det potentiale af kraft og ideer, der udgik fra de unge medlemmer af wienerskolen. For Gustav Mahler, der ligeledes både var teatermusiker og komponist, var problemet nøjagtigt det samme. Som musiker, – altså teaterdirigent, var han i sin samtid af kolleger og venner højt værdsat og respekteret. Som komponist derimod blev han af den samme gruppe betragtet med stor skepsis, – ja til tider blev han med sine værker direkte afvist. For Mahlers vedkommende er den manglende forståelse for hans musik formentlig lettere at forklare, end det er for Zemlinskys vedkommende. Mahlers musik tematiserer det moderne menneskes fremmedgørelse, – ganske vist med klassisk-romantiske kompositoriske stilmidler, men denne æstetik var endnu for moderne og uhørt



for Mahlers kjoleklædte og borgerligt selvbevidste salonpublikum, der endnu var fast forankret i det 19. årh.'s idemæssige univers. Men tiderne havde ændret sig afgørende og radikalt i løbet af de få år, der gik til Zemlinskys tid. Da var „Det moderne“ som begreb for længst slået igennem, og havde indenfor de fleste kunstarter legitimeret sig og opnået æstetisk gyldighed. Sammenligner man med Mahlers musiks skæbne ganske få år forinden må det forekomme paradoksalt, at Zemlinskys musik, der netop tematiserer samme moderne menneskes selvsamme fremmedgørelse, af sin samtid blev afvist, fordi den var retrospektiv og efter de toneangivendes opfattelse regressiv.

Zemlinsky havde for længst affundet sig med disse forhold, og til Alma Mahler, som han tidligere havde haft som elev i komposition, skrev han i 1930 et brev, hvori han gør op med livet som teaterdirigent og dobbelttilværelsen som både dirigent og komponist. Denne livsførelse rummer håbløse udsigter for det sidste, men bekræfter nødvendigheden af det første for at tjene til livets ophold. Dette var året før han opgav sin stilling som dirigent ved Kroll-operaen i Berlin:

Warum das alles so ist, darüber will ich nicht reden. Aber eines glaube ich mit zunehmendem 'Alter' und darum ruhigerer Beurteilung: man ist an seinem Schicksal immer selbst Schuld – letzten Endes; oder unschuldig schuldig wenigstens. Mir fehlt sicherlich das gewisse Etwas, das man haben muß – und heute mehr denn je – um ganz nach vorne zu kommen. In einem Solchen Gedränge nützt es nichts Ellbogen zu haben, man muß sie auch zu gebrauchen wissen. Aber das sind ja alles bekannte Tatsachen. Deswegen freue ich mich doch, sobald ich zum Arbeiten für mich komme, genauso wie die, die für unmittelbaren Erfolg arbeiten. Und jetzt komme ich wieder dazu und *hoffentlich* ist es *endlich* mit meiner Theaterkapellmeisterei bald zu Ende!! Du weißt ja aus Erfahrung, was es heißt, mehr als 25 Jahre Theater! [Weber 1977, s. 38]

*Litteratur om Zemlinskys 2. strygekvartet:*

Rudolf Stephan: „Über Zemlinskys Streichquartette“ i: Otto Kolleritsch (udg.): *Alexander Zemlinsky – Tradition im Umkreis der Wiener Schule*. (Studien zur Wertforschung Bd. 7) Universal Edition Graz 1976, s. 120-136

Rudolf Stephan: *Alexander Zemlinsky ein unbekannter Meister der Wiener Schule*. (Kieler Vorträge zum Theater. Heft 4) Kiel 1978

Horst Weber: *Alexander Zemlinsky, eine Studie*. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. 23) Wien 1977

## ZUSAMMENFASSUNG

*Metamorphose und Formdualismus in Zemlinskys**2. Streichquartett Op. 15*

Die Form des zweiten Streichquartetts von Zemlinsky (1916 erschienen) enthält Züge, die sowohl zukünftig in die Richtung des Modernismus deuten als auch rückwärts in das 19. Jahrh. schauen. Das Werk ist deshalb als Übergangswerk zwischen Klassik/Romantik und Moderne aufzufassen, und das Ergebnis eines Studiums dieser Musik dient dem Verständnis dieser Übergänge, sowohl was die Form im Großen als auch die thematische Arbeit im Kleinen betreffen. Die äußere musikalische Gestik im Laufe vom Werk zeigt wechselnde Züge eines klassischen Formbewußtseins: *Sonate*, *Scherzo* und *Finale*. Das Werk ist dreiteilig, und diese Namen sind eher Bezeichnungen musikalischer Charakterangelegenheiten als genaue Folgen der klassischen Formenlehre aufzufassen, und stellt insofern eine moderne Behandlung des musikalischen Erbgutes dar.

Wenn wir die thematische Arbeit betrachten, entdecken wir auch Züge, die in beide geschichtliche Richtungen deuten. Das Werk wird mit einem Motiv a (T. 1, 1. Vl.) eröffnet. Dieses Motiv ist Kern des folgenden musikalischen Verlaufes, und dem folgt später ein Motiv b (Z. 16, T. 1, 1. Vl.), das sequenziert sich zu einem vollen Thema entwickelt. Der elegische Ton dieses Themas entspricht dem Modell eines spätrömantischen Seitensatzes. Die beiden Motive verschmelzen Z. 37, T. 1, 1. Vl. und gehen dadurch einer Metamorphose im modernen Sinne ein.

Vom Motiv a ist das Scherzothema a (Z. 46, T. 1, Br.) abgeleitet, und dem folgt ein rytmisches zweites Scherzothema ß (Z. 56, T. 1, 1. Vl. und Z. 65, T. 1, Cl.). Der Keim dieses Themas ist schon in der ersten Durchführung von Motiv a zu sehen (Z. 11), und zwei verschiedene Ableitungen desselben Motivkerns entwickeln sich beide zu einem Grade einer Selbständigkeit, daß sie um Z. 65 imstande sind, sowohl Stimme als auch unabhängige Gegenstimme auszumachen.

Im Laufe vom Werk ist der Motivkern a Gegenstand einer Reihe von Variationen, die die wohlbekannten klassischen Rahmen hiervon durchdringen und damit sprengen. Die thematische Entwicklung des Motiv a's hat immer fernere Ziele, und neue thematische Ableitungen tauchen mit einer neuen musikalischen Identität immer auf. Diese Reihe sieht folgendermaßen aus: *Exposition* Z. 1-19, 1. *Var.* Z. 31-43, 2. *Var.* Z. 46-77, 3. *Var.* Z. 83-90, 4. *Var.* Z. 97-110, 5. *Var.* Z. 115-131, 6. *Var.* & *Koda* Z. 134-142. Um den musikalischen Grundstruktur von Motiv a nicht zu verlieren, wird Motiv a in seiner ursprünglichen Form gebracht als Zwischenspiele oder Zäsure in der musikalischen Entwicklung. Das Motiv dient im Werk sowohl als Ausgangspunkt der thematischen Arbeit als auch als Baupfeiler der ganzen Konstruktion. Am Ende geht das Motiv in Auflösung und im Charakter erreicht es dadurch eine Verinnerlichung im Mahler'schen Sinne. Wenn wir die gesammte Form betrachten sehen wir ein modernes dualistisches Formprinzip: Eine Folge von drei klassischen Sätzen – Eine Reihe von Variationen.