

CHANDOS

# ZEMILINSKY

COMPLETE STRING QUARTETS  
– PREMIERE RECORDING OF QUARTET IN E MINOR –



BRODSKY QUARTET



Mary Evans Picture Library / Imagno

Alexander Zemlinsky, 1924

## Alexander Zemlinsky (1871–1942)

COMPACT DISC ONE

### String Quartet No. 1, Op. 4 (1896)

30:24

in A major • in A-Dur • en la majeur

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I Allegro con fuoco – Im Tempo, doch sehr ruhig – Poco meno – Moderato                                       | 10:46 |
| 2 | II Allegretto – $\downarrow$ etwas schneller als früher $\downarrow$ (1/8 Prestissimo) – Tempo di Allegretto | 4:57  |
| 3 | III Breit und kräftig – Adagio   | 7:19  |
| 4 | IV Vivace e con fuoco – Ruhiger – [ ] – Ruhiger – [ ]  | 7:12  |

	<b>String Quartet Nr. 2, Op. 15</b> (1913–15)	<b>43:04</b>
	Meinem Freunde Arnold Schönberg gewidmet	
5	Sehr mäßig (quasi Andante) – Heftig und leidenschaftlich (Moderato) – Tempo I (Breit) – Heftig bewegt (Allegro furioso) – Energisch – Etwas breiter (Moderato) – Andante –	6:45
6	Andante mosso – Etwas rascher (Allegretto) – Tempo I – Andante (nicht schleppend) –	4:00
7	Adagio – Ungemein ruhig – Steigernd – Noch langsamer –	9:00
8	Schnell (die Achtel) –	4:17
9	Im selben Tempo, doch sehr ruhig – Tempo (molto Allegro) – Andante – Sehr ruhig –	4:50
10	Mit energischer Entschlossenheit (Allegro moderato) – Andante (nicht schleppend) – Tempo I (Allegro moderato) – Etwas breiter – Allegro molto – Im selben Tempo und nur ganz wenig ruhiger – Stürmisch – Etwas langsamer und sehr ruhig –	3:20
11	Tempo I (molto Allegro) – Ruhig – Tempo I (frisch bewegt) – Ruhiger – Drängender – Vorwärts stürmend – Langsam – Tempo I (sehr ruhig) –	5:45
12	Andante (Etwas fließender, als vorher) – Noch langsamer	5:02
		<b>TT 73:44</b>

COMPACT DISC TWO

**String Quartet Nr. 3, Op. 19** (1924) 25:22

Meinem Freunde Professor Friedrich Buxbaum

- |   |   |
|---|---|
| 1 | I Allegretto (Tempo I). Gemächlich, innig bewegt –<br>Tempo II (Allegro), viel bewegter als Tempo I – Sehr ruhig –<br>Tempo II (Allegro) – Vorwärts stürmend – Etwas ruhiger –<br>Tempo I (sehr gemächlich) – Breit, ohne zu schleppen (Moderato) –<br>Lebhaft (Allegro). Tempo II <span style="float: right;">7:57</span>  |
| 2 | II Thema mit Variationen<br>[Thema.] Geheimnisvoll bewegt, nicht zu schnell – [ ] –<br>1. Variation. Tempo I –<br>2. Variation –<br>3. Variation –<br>4. Variation. Noch etwas ruhiger –<br>5. Variation. Bewegter (Allegretto) –<br>6. Variation. Wieder ruhiger, ziemlich fließende Viertel – Etwas eilend –<br>7. Variation. Etwas langsamere Viertel (Andante) – Sehr ruhig –<br>Tempo I (Geheimnisvoll bewegt) <span style="float: right;">5:49</span> |
| 3 | III Romanze. Sehr mäßige Achtel (Andante sostenuto) – Steigernd –<br>Erstes Zeitmaß. Sehr ruhig – <span style="float: right;">5:55</span>   |
| 4 | IV Burleske. Sehr lebhaft (Allegro moderato) –<br>Ganz leise ohne Steigerung – Ruhig – Menuettartig –<br>Tempo I, sehr lebhaft, doch nicht eilen – Ruhiger –<br>Wieder das Hauptzeitmaß – Vorwärts stürmend <span style="float: right;">5:30</span>   |

	<b>String Quartet Nr. 4 (Suite), Op. 25 (1936)</b>	<b>26:55</b>
5	I Präludium. Poco Adagio – Più Adagio – Poco meno Adagio	5:09
6	II Burleske. Vivace (Sehr lebhaft) – [ ] – Tempo I – Presto – Im Tempo, sehr ruhig – Sehr lebhaft (Vivace) – Etwas langsamer und ruhig – Hauptzeitmaß (Tempo I, Presto)	4:49
7	III Adagietto. Adagio –	3:57
8	IV Intermezzo. Allegretto – Sehr belebt (Animato)	4:18
9	V Thema mit Variationen (Barcarole) Sehr langsam (Poco Adagio) – Variation 1 – Variation 2 – Variation 3. Tempo I (Nicht schleppend) – [ ] – Tempo I –	5:17
10	VI Finale. Doppelfuge. Allegro molto, energico – Dasselbe Tempo, doch viel ruhiger – Più mosso – Furioso – Sempre più mosso – Prestissimo	3:10

*premiere recording*

**String Quartet** (c. 1893)

**25:25**

in E minor • in e-Moll • en mi mineur

<b>11</b>	I Allegro moderato	9:31
<b>12</b>	II Scherzo. Allegro scherzando – Intermezzo – Scherzo D.C. al Fine	3:37
<b>13</b>	III Andante – Poco più mosso e ben marcato – Tranquillo – Adagio	6:36
<b>14</b>	IV Allegro con brio – [ ] – Tempo I – [ ] – Tempo I	5:27
		<b>TT 78:09</b>

**Brodsky Quartet**

**Daniel Rowland** violin

**Ian Belton** violin

**Paul Cassidy** viola

**Jacqueline Thomas** cello

## Zemlinsky:

### String Quartets – Chamber Music as Drama

#### String Quartet in E minor

Alexander Zemlinsky (1871 – 1942) was born in Vienna of mixed Slovakian-Catholic and Balkan-Sephardic parentage. He studied piano and composition at the Vienna Conservatory, graduating with distinction in both disciplines. With his first opera, *Sarema* (1893 – 95), he won the Luitpold Prize in Munich; two years later, in Vienna, his Symphony in B flat major was awarded the prestigious Beethoven Prize. The crowning success of his early career followed in 1900 with the world première of his second opera, *Es war einmal...*, at the Vienna Hofoper, conducted by Mahler.

Soon after leaving the Conservatory, he became an active member of the Tonkünstlerverein. Here, in the rarefied atmosphere of Vienna's most influential musical organisation, he introduced himself with a Piano Quartet in D major, of which only the viola part has survived, and a Cello Sonata in A minor, which was re-discovered in 2005 and published the following year. Until 1901, when he resigned, Zemlinsky appeared frequently in concerts of the Verein as solo pianist, accompanist, and conductor. From 1894 to 1896 he also conducted Polyhymnia,

a group of young professionals and amateurs who met for the simple pleasure of making music. In 1895 Arnold Schoenberg enrolled in Polyhymnia as a cellist. He and Zemlinsky became close friends, and for some years they cultivated an informal teacher-pupil relationship.

At the Tonkünstlerverein it was standard practice to submit new scores for trial before they could be included in public concerts. If the verdict was negative, the committee could effectively hinder a work's dissemination, as happened – notoriously – in the case of Schoenberg's string sextet *Verklärte Nacht*. As long as he was active as Honorary President, Brahms took pleasure in leading young composers along what he considered the path of righteousness. His positive attitude was also reflected in annual competitions, which had the practical effect of promoting and subsidising the prize-winners.

An interesting case of a work that evidently failed to pass its trial at the Verein was Zemlinsky's String Quartet in E minor, composed c. 1893 and first published in 1997. The first movement spins a sophisticated net of motivic relationships, harmonic



ambiguities, and metrical irregularities. For a beginner in the art of quartet composition, Zemlinsky demonstrates a command of string texture that is also remarkable. Neither the *Andante* nor the Scherzo attains quite the same level of proficiency, though both possess a simplicity and melodic charm that speak for themselves. The finale is energetic and inventive, notable for its harmonic piquancy and wide range of colours.

From a set of parts preserved amongst the composer's posthumous papers it transpires that the E minor Quartet was played at least once, and that modifications and corrections were implemented during rehearsal. More far-reaching alterations are pencilled into the autograph score, but only as far as the exposition repeat in the first movement.

*Toujours en avant*: it was not in the nature of Zemlinsky to brood over setbacks. His concern was to move forward, correcting his errors not by revising an older piece, but by writing a new one in its stead.

#### **String Quartet No. 1 in A major, Op. 4**

In 1893, a performance of the Symphony in D minor by Zemlinsky at the Conservatory had attracted the interest of Brahms, who began to follow the young composer's progress with quizzical benevolence. In March 1896, at a concert of the Tonkünstlerverein, the

Hellmesberger Quartet performed the String Quintet in D minor by Zemlinsky, his longest and most ambitious instrumental work to date. 'It's bursting with talent', was the verdict of Brahms, but he was suspicious of certain modernist elements in the score, and invited the composer to discuss these with him. 'A conversation with Brahms was no easy matter', recalled Zemlinsky.

Question and answer were curt, gruff, seemingly cold and often highly sarcastic. As I shyly attempted to defend a passage in the development section which seemed to me, in the Brahmsian sense, quite successful, he opened the score of a Mozart string quintet and demonstrated the perfection of its 'still unsurpassed formal design'. And his concluding remark sounded perfectly objective and matter-of-course: 'That's the method handed down from Bach to myself!'

Duly chastened, Zemlinsky composed the Clarinet Trio, Op. 3, an austere beautiful work, notable for its stringent motivic economy and preponderantly dark, brooding atmosphere. It met with the approval of Brahms and was published at his recommendation by Simrock in Berlin.

Zemlinsky composed the First Quartet in A major, Op. 4 – his key of joy – soon after the Clarinet Trio, in the summer of 1896, and it was likewise published by Simrock. Though

technically no less polished, it is more generously proportioned and less earnest in mood. The opening *Allegro con fuoco* moves genially from one tonal centre to the next, outdoing Brahms in its metrical irregularities and indulging in an unabbreviated, Schubertian recapitulation. A deliberately paced scherzo, in which A major is coloured by a Lydian (sharpened) fourth, is followed by a *Prestissimo* trio in D minor, which grows from a skeletal opening to a vivacious outburst of *furiant* rhythm. The slow movement opens dramatically in the tonic minor, but soon subsides into a more elegiac mood and moves into the major key. Something of the composer's keen interest in Scandinavian literature and folklore can be sensed in the pleasantly astringent seventh chords of the opening bars and the ballad-like style of declamation. The finale combines the richly modulating harmony of the first movement with the sardonically playful mood of the scherzo. The favourite musical cipher of Brahms, F - A - F ('frei aber froh' - free but happy), provides the outline of the main theme, closing the circle of A major jubilation with a subtle gesture of homage from the composer to his mentor.

**String Quartet Nr. 2, Op. 15**

A great artist, who possesses *everything* needed to express the essentials, must

respect the boundaries of beauty, even if he extends them far further than hitherto, wrote Zemlinsky to Schoenberg in 1902. He remained true to this credo throughout his creative life. His post-Brahmsian music possesses an emotional intensity that can at times become overpowering. He felt a strong personal and artistic affinity to Alban Berg - more so, perhaps, than even to Schoenberg - but never entirely crossed the threshold of atonality. And where Berg pursued the goals of logic and perfect symmetry, Zemlinsky preferred fuzzy logic and liked to tease with asymmetrical structures. With his 'seismographic reactivity to the many stimuli with which he permeated himself' (Adorno), he also achieved a striking integration of music and drama. Most of his stage works are constructed according to symphonic principles, while his instrumental compositions can often be read as wordless, autobiographical dramas.

In the autumn of 1901, Schoenberg married Zemlinsky's sister Mathilde. After a few years of married life, the relationship, which had initially inspired the passion of *Verklärte Nacht*, appears to have reached low ebb. While collecting ideas for his String Quartet, Op. 7, Schoenberg sketched out a secret programme (first published in 1984) that speaks of a 'fear of being engulfed' and of

'growing longing for loved ones abandoned, turning into despair at the pain caused them'. In the summer of 1908, while on holiday on the Traunsee, his fears were confirmed: it transpired that Mathilde was having an affair with the twenty-five-year-old painter Richard Gerstl. Discovered in a compromising situation, the lovers fled to Vienna. The estrangement did not last long. For the sake of her children, Mathilde returned to her husband, and later that year Gerstl committed suicide in his studio. Schoenberg, terrified of public disgrace, urged his friends to discretion. The affair shook his friendship with Zemlinsky to the core; for a time Schoenberg himself contemplated suicide. His Second Quartet, Op. 10, composed during this period of crisis, translates despair into music. And when a soprano voice joins the ensemble in the last two movements, it seems as if a stranger were intruding into the closely knit family circle of the four stringed instruments.

Since the turn of the century, Zemlinsky had also suffered more than his share of adverse fortune. A passionate love affair with his pupil Alma Schindler had ended abruptly in December 1901 when she rejected him in favour of Mahler; a full-length ballet, *Der Triumph der Zeit*, remained unperformed; the première of his third opera, *Der Traumgöрге*,

scheduled for the Hofoper in the autumn of 1907, was postponed by Mahler's successor, Felix Weingartner, and finally abandoned altogether; his fourth opera, *Kleider machen Leute*, nearly suffered the same fate when the projected world première in Stuttgart was cancelled, allegedly because it was too difficult for the singers. In the upshot, the first performance, given at the Vienna Volksoper in December 1910, achieved little more than a *succès d'estime*. Reluctantly, Zemlinsky decided to forsake his beloved Vienna; in 1911 he assumed the post of musical director at the Neues Deutsches Theater in Prague.

For several years the Gerstl affair continued to plague the memory of those involved. Most of the freely atonal compositions of Schoenberg, including *Das Buch der hängenden Gärten*, the Five Orchestral Pieces, Op. 16, and the one-act operas *Erwartung* and *Die glückliche Hand*, revisit the nightmare world into which the affair had transplanted him. And when Zemlinsky began work on his Second Quartet, Op. 15 on 20 June 1913, he, too, felt the need to relive those years of crisis and mistrust. The score can be read as a secret diary, but it was characteristic of the composer that he never more than hinted at its content. 'Perhaps it will make a certain impression on you,' he

wrote to Alma Mahler in the summer of 1915, 'particularly if you know which period of my life it expresses. (But perhaps it won't make any at all.)' A few days after beginning work on the sketches, he informed Schoenberg that he intended to dedicate the new quartet to him, adding that it would 'pretend to be in F sharp minor'. There was more to this curious remark than meets the eye. The pretence of F sharp indicates a link to Schoenberg's Op. 10, which opens and closes in that key. Accordingly, Zemlinsky's Op. 15 begins in a key of three sharps, which is sustained for the first forty-nine bars. Yet F sharp minor itself surfaces only briefly, in bars 4–7 of the introductory motto theme, and again at its reprise. At the beginning of the final section of the Quartet (*Allegro molto*), a fifty-one-bar passage of F sharp major mirrors the opening section. Otherwise the work moves in different key centres, revolving primarily around an axis of D major and minor. So why did Zemlinsky choose the misleading key signature? The answer seems to lie in its symbolism: the German word *Kreuz* signifies not only 'sharp' but also 'cross'. Hence, on paper, the three sharps of F sharp minor present a schematic depiction of Golgotha. Ever since the 'Deposuit' of Bach's Magnificat, F sharp minor has been associated with pain and suffering, grief and guilt. Zemlinsky's music contains

a message that can be seen but not heard, a subtle admission of culpability, a plea for forgiveness that anticipates the mood of rapprochement in which the work closes.

A wealth of other symbols is concealed within this rich score. The entire musical argument emanates directly or indirectly from the opening phrase of the first violin, D–E–G. This figure, a transposable cipher derived from the number series 2–3–5, is Zemlinsky's musical monogram (it had already featured prominently in the First Quartet). Here, the motif is sometimes also extended to include a fourth note: D–E–G–A, a transposition of the musical pitches in the name of mAtHilDE. The secret numbers of Zemlinsky and Schoenberg, fourteen and thirteen, often determine the length of periods and longer phrases, while their 'fate' chord (a D minor triad with added G sharp) punctuates almost every significant turning point of the drama. Zemlinsky adopts Schoenberg's imagery of the quartet as a family circle, but constantly varies the groupings and their interrelationships. At one moment (fig. 22 of the study score), the Mathilde theme sounds out in utter solitude on solo violin; a few bars later (*Etwas rascher*, fig. 24), first and second violins dart off in rapid semiquavers 'without consideration' for the viola and cello, like children playing in the sand under the watchful eye of their parents.

The Mahlerian tempo mark reads almost like a stage direction.

The cello, Schoenberg's instrument, often dominates: in its furious, rocket-like ascent and descent over five octaves (between figs 10 and 11); at the climax of the *Adagio* (before and after fig. 39), where it intimidates the other players; at the opening of the scherzo, where it delineates a territory from which it refuses to budge. In these and many other gestures, Schoenberg's personality emerges with palpable clarity; indeed, the twin pedal fifths of the scherzo, D – A and E flat (S) – B flat (B), include the two pitches of Schoenberg's musical monogram, A and S.

Op. 15 is a work of many aspects. The virtuosity of its string writing and contrapuntal textures, the complexity of its form, the subtlety of its motivic interrelationships, its complex polyrhythms, the organic flow from one idea to the next: there is much to discover. Yet it is also music that can be listened to for sheer physical pleasure. Zemlinsky never dazzles with science. His prime intention is to communicate, to let his audience share in the passion, sincerity, and beauty of his creative cosmos.

#### **String Quartet No. 3, Op. 19**

Zemlinsky composed his Third Quartet, Op. 19 in August – September 1924. The score

bears a dedication to the cellist Friedrich Buxbaum, whose Wiener Streichquartett gave the world première on 27 October 1924 in Leipzig. Classical in outline and economical in texture, the work signifies a break with the Secessionism of *fin de siècle* Vienna and a withdrawal from the *Tristan*-inspired world of ecstasy which since the death of Brahms had been his natural artistic habitat. By no means, however, was this a final burning of boats. As in Nielsen's *Sinfonia semplice*, which was an exact contemporary, the modernism of Op. 19 arose less from the desire to move with the times than as a form of sarcastic protest against modernism itself. The shifting metres of Stravinsky, the *Neue Sachlichkeit* (new objectivity) of Hindemith: these and much else are paraded in the Third Quartet as if through a hall of mirrors, distorted, blurred, and gently derided.

At first hearing, Op. 19 appears to assume a pose of playful sarcasm, teasing the ear with a wide range of colours, unusual effects, and, particularly in the finale, brilliance and rhythmic vitality. As Zemlinsky eschewed the full-blooded emotionalism of the Second Quartet or the wide-screen orchestral panorama of the *Lyric Symphony* (1922 – 23), the listener is not easily drawn into this music, nor invited to share in the bitter experiences of which it seems to speak. As

was true of Op. 15, the background is largely autobiographical, reflecting family tensions occasioned, in this instance, by the death on 18 October 1923 of his sister Mathilde, the failure of Schoenberg to observe the customary twelve-month period of mourning before remarrying, and his re-marriage itself, to Gertrud Kolisch, on 28 August 1924. At an artistic level, a substantial source of inspiration was the 1924 ISCM Festival in Prague, which afforded Zemlinsky the opportunity to measure his achievement against younger colleagues such as Arnold Bax, Eduard Erdmann, Arthur Honegger, Gian Francesco Malipiero, Sergey Prokofiev, Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Stravinsky, and Karol Szymanowski. Between rehearsals for the world premières of his *Lyric Symphony* and Schoenberg's *Erwartung*, he profited immensely from this concentrated exposure to new scores which offered viable alternatives to the aesthetic of Schoenberg and his school.

Behind its show of freak modernism, Op. 19 manifests Zemlinsky's customarily immaculate craftsmanship. Exploiting a minimum of material to a maximum of effect, the entire fabric evolves from the intervals and rhythms of the opening theme. This in turn is a quotation from the *Lyric Symphony*: 'Forget this night, when the night is no more',

the lament of a woman scorned and rejected by her lover. In the context of Mathilde's affair with Richard Gerstl, its relevance is self-explanatory. The second subject, characterised by double-dotted rhythms, represents an opposing, masculine element. Far from resolving this masculine-feminine confrontation, the movement peters out in a stuttering series of seventh chords.

In February 1923 Schoenberg called together his circle of pupils to read them an essay on the technique of composition with twelve notes. The second movement of Op. 19, *Theme and Variations*, seems to cast a sardonic eye on that historic event. Based on a simple three-note chromatic cell, the theme is intentionally meagre, a mere four bars long, its harmonic outline threadbare. With so little motivic source material, the variations draw primarily on their own resources. The form is cumulative, each variation elaborating material introduced in the preceding one. The theme itself, though rarely out of sight, plays a subordinate role. In the lengthy seventh variation, the sardonic spirit of the movement is swept aside in favour of a scene of tragedy and lamentation.

A measure of lyric relief is offered by the 'Romanze'. Against a background of softly dissonant parallel chords, the viola unfolds a wide-ranging, syncopated melody. The mood

grows more impassioned, with leaps of over two octaves in the cello and first violin (these are recalled, in spirit if not in letter, in the 'Trio ecstatico' of Alban Berg's *Lyric Suite*). But the ecstasy abates, and as the opening strain returns, the spirit of romance freezes into an attitude of grief.

A vigorous passage for solo cello breaks the sombre mood. The title and rondo form of the finale imply a link with the Rondo-Burlesque of the Ninth Symphony by Mahler, which the composer had dedicated ironically to his fellow composers ('my brothers in Apollo'). Although the cellist's invitation to fugal discourse is left unanswered, the spirit of daredevil virtuosity proves infectious. A rhythmically distorted Spanish dance with a hilariously false bass serves as the first rondo episode, a parody of a minuet as the second. In the coda, in which the dance reaches its climax, the opening motif – Zemlinsky's musical monogram 2 – 3 – 5 – is caught up in a whirlwind of cross-rhythms and colliding tonalities. Unison Cs restore some semblance of order.

**String Quartet No. 4 (Suite), Op. 25**

For all the acclaim with which Op. 19 was greeted, Zemlinsky soon realised that modernism, when used as a stabbing weapon, was ultimately a tool of self-

destruction. During the next four years he started work on several new projects, including two operas and a string quartet, only to abandon each in turn. Not until the end of the decade, with the Symphonic Songs, Op. 20 and the opera *Der Kreidekreis*, did he find a longer-term solution to the problem of integrating the new with the old. Lean and brittle, dark and morose, this new language was entirely of its time, as much a reflection of the oppressive political situation as of personal setbacks and disappointments.

Forced to leave Germany in March 1933, Zemlinsky returned to his native Vienna. Having worked for thirty years on permanent contracts, he now opted for a freelance existence, securing engagements in Austria, Czechoslovakia, France, and (until 1936) Stalinist Russia. Not only did this *modus vivendi* prove more lucrative, it also allowed him more time for composition. Contact with Schoenberg and Webern had by now virtually ceased, but Berg remained a close friend. His unexpected death on 24 December 1935 came as a shattering blow. At the time, Zemlinsky was working on his eighth opera, *Der König Kandaules*, and had been billed in January 1936 for a season of Dvořák and Smetana at the Teatre del Liceu in Barcelona. As soon as the news was announced, he cancelled his conducting engagements and

interrupted work on the opera to compose a memorial to Berg, the Fourth Quartet, Op. 25. It took him three months to complete. Due to the campaign in Germany against *entartete Kunst* ('degenerate' art), music publishers had been forced to withdraw their support for composers blacklisted by the Nazis. Zemlinsky, who came under this ban, was obliged to write out the parts of Op. 25 himself, and the work was given a private hearing by the Kolisch Quartet. Its first public performance, with the LaSalle Quartet, took place some thirty years later, on 21 April 1967; a further seven years elapsed before the score appeared in print.

In the manuscript (but, unaccountably, not in the published study score), Op. 25 is subtitled 'Suite'. In emulation of Berg's *Lyric Suite* (composed in 1925 and dedicated to Zemlinsky), it comprises six movements grouped in thematically linked pairs. In preference to sonata form, the structures are open-ended, deploying a wealth of thematic ideas in a process of continual variation and metamorphosis.

Opening with a hushed chorale, the 'Präludium' presents a collage of memories: two prominent motifs from the Second Quartet, the dirge-like chords from the seventh Variation of the Third Quartet, a theme based on the letters of Mathilde's name, and a phrase associated with the word

*trauern* (to mourn) from *Der König Kandaules*. In the spirit of the *doubles* in Bach's partitas for solo violin, the 'Burleske' reworks these ideas at high speed. With long strands of counterpoint, the *Adagietto* recalls the meditative opening of the prelude to Act III of Wagner's *Parsifal*. In the ensuing 'Intermezzo', the melody is transformed into a lithe dance, underpinned by the jazz-inspired rhythms of *Der Kreidekreis*. At the same time, the form emulates the A – B – A+B structure of Berg's Chamber Concerto. Whereas in Op. 19 Zemlinsky had chosen to write variations on a theme scarcely worthy of the name, the variation theme of Op. 25, a barcarole for solo cello, is extensive and expressive, the variations themselves a complex web of counterpoint that recalls the ethereal world of late Beethoven. The vigorous double-fugue of the Finale again pays homage to Beethoven, specifically to the energetic fugal finales of the Fifth Cello Sonata, Op. 102 No. 2 and the *Hammerklavier* Sonata. In this movement, polyphony makes no concession to beauty. Truth, Zemlinsky emphasises, is more enduring than beauty.

© 2015 Antony Beaumont

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000



concerts on the major concert stages of the world and has released more than sixty recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the international chamber music scene but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers right across the genre, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering

work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. Their passion to embrace 'all good music' has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past forty years. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)



Eric Richmond

**Brodsky Quartet**

## Zemlinsky:

### Streichquartette – Kammermusik als Drama

#### Streichquartett in e-Moll

Alexander Zemlinsky (1871 – 1942) wurde in Wien in eine Familie katholischer Slowaken und sephardischer Juden vom Balkan geboren. Das Klavier- und Kompositionsstudium am Wiener Konservatorium schloss er mit Auszeichnung in beiden Fächern ab. Mit seiner ersten Oper, *Sarema* (1893 – 1895), gewann er den Münchner Luitpoldpreis. Zwei Jahre später erhielt er in Wien für seine Sinfonie in B-Dur den renommierten Beethoven-Preis. Der krönende Erfolg seiner frühen Laufbahn folgte 1900 mit der Uraufführung seiner zweiten Oper *Es war einmal ...* an der Wiener Hofoper unter der Leitung von Gustav Mahler.

Kurz nachdem Zemlinsky das Konservatorium abgeschlossen hatte, wurde er aktives Mitglied des Tonkünstlervereins. In der exklusiven Atmosphäre von Wiens einflussreichster musikalischer Organisation stellte er sich mit einem Klavierquartett in D-Dur, von dem nur die Bratschenstimme erhalten ist, und einer Cellosonate in a-Moll, welche 2005 wiederentdeckt und im folgenden Jahr veröffentlicht wurde, vor. Bis zu seinem Austritt 1901 trat Zemlinsky in den Konzerten des Vereins oft als Solo-Pianist,

Begleiter und Dirigent in Erscheinung. Von 1894 bis 1896 leitete er auch die Gruppe Polyhymnia, in der sich junge Berufs- und Amateurmusiker aus einfacher Freude am Musizieren trafen. 1895 trat Arnold Schönberg der Polyhymnia als Cellist bei. Zemlinsky und er wurden enge Freunde und pflegten einige Jahre ein ungezwungenes Lehrer-Schüler-Verhältnis.

Beim Tonkünstlerverein war es üblich, neue Partituren zur Probe vorzulegen, bevor sie in öffentliche Konzertprogramme aufgenommen wurden. Fiel das Urteil negativ aus, konnte es faktisch die Verbreitung eines Werks verhindern – wie es bekanntermaßen bei Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* der Fall war. Während seiner aktiven Zeit als Ehrenpräsident hatte Brahms seine Freude daran, junge Komponisten auf den (seiner Meinung nach) rechten Pfad zu führen. Seine positive Einstellung spiegelte sich auch in jährlichen Wettbewerben wider, die dem praktischen Zweck dienten, die Preisträger zu fördern und finanziell zu unterstützen.

Ein interessantes Beispiel für ein Werk, das diese Probe offenbar nicht bestand, ist Zemlinskys Streichquartett in e-Moll,

welches um 1893 komponiert und erst 1997 veröffentlicht wurde. Im ersten Satz spinnt der Komponist ein komplexes Netz motivischer Beziehungen, harmonischer Mehrdeutigkeiten und metrischer Unregelmäßigkeiten. Für einen Anfänger in der Kunst der Quartettkomposition legt Zemlinsky auch eine bemerkenswerte Kenntnis der Streichertextur an den Tag. Weder das *Andante* noch das Scherzo erreichen den gleichen Grad an Fertigkeit, obwohl beide eine Einfachheit und einen melodischen Charme besitzen, die für sich sprechen. Das Finale ist energisch und einfallsreich und zeichnet sich durch harmonische Würze und ein weites Farbspektrum aus.

Aus einem Stimmensatz, der zwischen Papieren im Nachlass des Komponisten erhalten geblieben ist, geht hervor, dass das Quartett in e-Moll mindestens einmal gespielt wurde, und dass während der Proben Modifizierungen und Korrekturen vorgenommen wurden. Weitere weitreichende Änderungen sind mit Bleistift in der autographen Partitur eingetragen – allerdings nur bis zur Wiederholung in der Exposition des ersten Satzes. *Toujours en avant*: Es lag nicht in Zemlinskys Natur, über Rückschläge nachzugrübeln. Es ging ihm darum, vorwärts zu kommen und seine Fehler zu korrigieren, aber nicht indem er alte Stücke überarbeitete, sondern indem er neue schrieb.

#### **Streichquartett Nr. 1 in A-Dur op. 4**

Im Jahre 1893 hatte eine Aufführung von Zemlinskys Sinfonie in d-Moll am Konservatorium Brahms' Interesse geweckt, und er begann die Entwicklung des jungen Komponisten mit verwundertem Wohlwollen zu verfolgen. Im März 1896 führte das Hellmesberger Quartett Zemlinskys Streichquintett in d-Moll, sein bis dato längstes und ambitioniertestes Instrumentalwerk im Rahmen eines Konzerts des Tonkünstlervereins auf. Man "sieht überall Talent heraus" war Brahms' Urteil, doch einige modernistische Aspekte des Stücks waren ihm suspekt, und er lud den Komponisten ein, sie mit ihm zu erörtern. "Mit Brahms zu reden war keine so einfache Sache", erinnerte sich Zemlinsky später.

Frage und Antwort war kurz, schroff, scheinbar kalt und ironisch. Als ich eine Stelle der Durchführung, die mir in Brahmsischem Sinne als ziemlich gelungen erschien, schüchtern zu verteidigen versuchte, schlug er das Mozartsche Streichquintett auf, erklärte mir die Vollendung dieser "noch nicht übertroffenen Formgestaltung" und es klang ganz sachlich und selbstverständlich, als er dazu sagte: "So macht man's von Bach bis zu mir!"

So gebührend gemäßigt, schrieb Zemlinsky das Klarinetten trio op. 3, ein Werk von strenger Schönheit, das sich durch seine strikte und motivische Sparsamkeit und eine vorwiegend dunkle, grüblerische Atmosphäre auszeichnet. Es fand Brahms' Zustimmung und wurde auf seine Empfehlung von Simrock in Berlin veröffentlicht.

Kurz nach dem Klarinetten trio komponierte Zemlinsky im Sommer 1896 das Erste Quartett in A-Dur op. 4 – seiner Tonart der Freude –, welches ebenfalls von Simrock veröffentlicht wurde. Obwohl technisch nicht weniger ausgefeilt, ist es in seinen Proportionen großzügiger angelegt und, was seine Stimmung angeht, weniger ernst. Das eröffnende *Allegro con fuoco* bewegt sich heiter von einem tonalen Zentrum zum nächsten, wobei es in seinen metrischen Unregelmäßigkeiten Brahms überbietet und sich eine ungekürzte, an Schubert erinnernde Reprise gönnt. Einem Scherzo in bedächtigem Tempo, dessen A-Dur durch eine lydische (erhöhte) Quarte eingefärbt wird, folgt ein *Prestissimo* Trio in d-Moll, das von einem skelettartigen Beginn zu einem lebhaften Ausbruch von *Furiant*-Rhythmus anwächst. Der langsame Satz eröffnet dramatisch in der Moll-Tonika, verebbt aber bald in einer elegischeren Stimmung und bewegt sich ins Dur. In den angenehm

beißenden Septakkorden der Anfangstakte und dem balladenartigen Deklamationsstil ist das begeisterte Interesse des Komponisten an skandinavischer Literatur und Folklore spürbar. Im Finale werden die üppig modulierenden Harmonien des ersten Satzes mit der sarkastisch spielerischen Stimmung des Scherzo verbunden. Brahms' musikalische Lieblingsschiffre F – A – F ("frei aber froh") gliedert das Hauptthema und beschließt den Kreislauf von jubelndem A-Dur mit einer subtilen Geste der Hommage des Komponisten an seinen Mentor.

#### **Streichquartett Nr. 2 op. 15**

Ein großer Künstler der *alles* hat, um das Bedeutendste zu sagen, muss die Grenze des Schönen, wenn er sie auch viel weiter, als es bisher geschehn, zieht, einhalten, schrieb Zemlinsky 1902 an Schönberg. Diesem Credo blieb er sein ganzes schöpferisches Leben lang treu. Seine nach dem Tod Brahms' geschriebene Musik besitzt eine emotionale Intensität, die zeitweise überwältigend sein kann. Zemlinsky fühlte sich persönlich und künstlerisch Alban Berg verbunden – vielleicht sogar noch mehr als er es Schönberg war –, doch er überschritt nie ganz die Schwelle zur Atonalität. Und wo Berg die Ziele der Logik und der perfekten Symmetrie verfolgte, zog Zemlinsky eine

unscharfe Logik vor und neckte gerne mit asymmetrischen Strukturen. Mit "seismographischer Reaktionsfähigkeit all den Reizen gegenüber, von denen er sich überfluten läßt" (Adorno), erreichte er auch eine erstaunliche Verflechtung von Musik und Drama. Die meisten seiner Bühnenerwerke sind anhand sinfonischer Prinzipien aufgebaut, während seine Instrumentalkompositionen sich oft als wortlose autobiografische Dramen deuten lassen.

Im Herbst 1901 heiratete Schönberg Zemlinskys Schwester Mathilde. Nach ein paar Ehejahren scheint die Beziehung, die zunächst die Leidenschaft von *Verklärte Nacht* inspiriert hatte, einen Tiefstand erreicht zu haben. Während er für sein Streichquartett op. 7 Ideen sammelte, skizzierte Schönberg ein geheimes Programm (zuerst 1984 veröffentlicht), in dem er von "Gedrückttheit, Verzweiflung, Angst vor Versinken" spricht und von "aufsteigender Sehnsucht nach den verlassenen Lieben, übergehend in Verzweiflung über den angethanen Schmerz". Im Sommer 1908, während eines Ferienaufenthalts am Traunsee, bestätigten sich seine Befürchtungen: Es stellte sich heraus, dass Mathilde ein Verhältnis mit dem fünfundzwanzig-jährigen Maler Richard Gerstl hatte. Nachdem die beiden in einer kompromittierenden Situation entdeckt worden waren, floh das Liebespaar

nach Wien. Die Trennung war nicht von langer Dauer. Um ihrer Kinder willen kehrte Mathilde zu ihrem Mann zurück, und später im gleichen Jahr beging Gerstl in seinem Atelier Selbstmord. Schönberg, dem vor der öffentlichen Schande graute, drängte seine Freunde zur Diskretion. Seine Freundschaft mit Zemlinsky wurde durch die Affäre bis ins Mark erschüttert; eine Zeit lang dachte Schönberg selbst an Selbstmord. Sein Zweites Quartett op. 10, das in dieser Zeit der Krise entstand, übersetzt Verzweiflung in Musik. Und wenn sich in den letzten beiden Sätzen eine Sopranstimme zu dem Ensemble gesellt, scheint es, als ob eine fremde Person in den eng gestrickten Familienkreis der vier Saiteninstrumente eindringe.

Seit der Jahrhundertwende hatte auch Zemlinsky mehr als seinen Teil an widrigem Geschick erfahren. Eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zu seiner Schülerin Alma Schindler war im Dezember 1901 abrupt zu Ende gegangen, als diese ihn zugunsten Mahlers abwies; ein abendfüllendes Ballett, *Der Triumph der Zeit*, blieb unaufgeführt; die Premiere seiner dritten Oper, *Der Traumgöрге*, die im Herbst 1907 an der Hofoper stattfinden sollte, wurde von Mahlers Nachfolger, Felix Weingartner, verschoben und schließlich ganz aufgegeben; seine vierte Oper, *Kleider machen Leute*, ereilte fast das gleiche

Schicksal, als die geplante Uraufführung in Stuttgart abgesagt wurde, angeblich weil das Stück für die Sänger zu schwer sei. Die Erstaufführung an der Wiener Volksoper im Dezember 1910 war letzten Endes nicht mehr als ein Achtungserfolg. Widerstrebend entschloss sich Zemlinsky sein geliebtes Wien zu verlassen; 1911 trat er den Posten des musikalischen Direktors am Neuen Deutschen Theater in Prag an.

Die Gerstl-Affäre plagte noch einige Jahre lang die Erinnerung all jener, die daran beteiligt gewesen waren. Die meisten von Schönbergs frei atonalen Kompositionen, unter ihnen auch *Das Buch der hängenden Gärten*, die Fünf Orchesterstücke op. 16 und die Einakter *Erwartung* und *Die glückliche Hand*, greifen die Alptraumwelt auf, in welche die Affäre ihn transportiert hatte. Und als Zemlinsky am 20. Juni 1913 mit der Arbeit an seinem Zweiten Quartett op. 15 begann, hatte auch er das Bedürfnis, diese Jahre der Krise und des Misstrauens noch einmal zu durchleben. Die Partitur lässt sich als eine Art heimliches Tagebuch lesen, doch es ist typisch für den Komponisten, dass er ihren Inhalt nie mehr als nur andeutete. "Vielleicht wird es einen gewissen Eindruck auf Sie machen," schrieb er im Sommer 1915 an Alma Mahler, "namentlich wenn Sie wissen, welcher Zeitabschnitt meines Lebens darin

zum Ausdruck gekommen ist. (Vielleicht aber auch gar nicht.)" Ein paar Tage nachdem er mit dem Entwurf begonnen hatte, informierte er Schönberg über sein Vorhaben, ihm das neue Quartett zu widmen, und fügte hinzu, es "geht angeblich in fis moll". Hinter dieser seltsamen Anmerkung steckt mehr, als man zunächst annehmen mag. Die angebliche Fis-Tonika weist auf eine Verbindung zu Schönbergs op. 10 hin, das in dieser Tonart beginnt und schließt. Dementsprechend beginnt Zemlinskys op. 15 in einer Tonart mit drei Kreuzen, die für die ersten neunundvierzig Takte beibehalten wird. Fis-Moll selbst taucht aber nur selten auf, etwa in den Takten 4 – 7 des einleitenden Motto-Themas und noch mal in dessen Reprise. Zu Beginn des Schlussabschnitts des Quartetts (*Allegro molto*) spiegelt eine einundfünfzig-taktige Passage in Fis-Dur den Anfangsteil. Ansonsten bewegt sich das Werk in unterschiedlichen Tonartzentren, wobei es hauptsächlich um die Achse D-Dur und d-Moll kreist. Warum also wählte Zemlinsky die irreführende Kennzeichnung der Tonart? Die Antwort scheint in ihrer Symbolik zu liegen, da das Wort *Kreuz* im Deutschen ja nicht nur für die Erhöhung eines Tons steht, sondern auch für das christliche Kreuz. Daher handelt es sich bei den drei Kreuzen von fis-Moll auf dem Papier um eine schematische Darstellung Golgathas. Seit dem "Deposuit"

aus Bachs Magnificat ist die Tonart fis-Moll mit Schmerz und Leiden, mit Trauer und Schuld verbunden. Zemlinskys Musik enthält eine Botschaft, die man sehen, aber nicht hören kann, ein subtiles Eingeständnis von Schuld, eine Bitte um Vergebung, welche die Stimmung der Annäherung vorwegnimmt, in der das Werk schließt.

In der ergiebigen Partitur ist auch eine Fülle anderer Symbole versteckt. Die gesamte musikalische Argumentation entspringt direkt oder indirekt aus der Anfangsphrase der ersten Violine, D – E – G. Bei dieser Figur, einer transponierbaren Chiffre der Zahlenreihe 2 – 3 – 5, handelt es sich um Zemlinskys musikalisches Monogramm (es spielt bereits im Ersten Quartett eine recht wichtige Rolle). Hier wird das Motiv auch manchmal um einen vierten Ton ausgeweitet: D – E – G – A, eine Transposition der Tonhöhen im Namen mAtHilDE. Die geheimen Zahlen Zemlinskys und Schönbergs, vierzehn und dreizehn, bestimmen oft die Länge von Perioden und längeren Phrasen, während ihr "Schicksalsakkord" (ein d-Moll-Dreiklang mit zusätzlichem Gis) fast jeden wichtigen Wendepunkt des Dramas unterstreicht. Zemlinsky greift Schönbergs Bild des Quartetts als Familienkreis auf, variiert aber ständig die Gruppierungen und ihr Verhältnis zueinander. Einmal (Ziffer 22 der

Studienpartitur) erklingt das Mathilde-Thema in völliger Einsamkeit in der Solo-Violine; ein paar Takte später (*Etwas rascher*, Ziffer 24), sausen die erste und zweite Violine "ohne Rücksicht" auf Bratsche und Cello in raschen Sechzehnteln los, wie Kinder, die unter dem wachsamen Blick ihrer Eltern im Sand spielen. Die an Mahler erinnernde Tempoangabe liest sich fast wie eine szenische Anweisung.

Das Cello, Schönbergs Instrument, dominiert oft das Geschehen: in seinem aufgebrachten, raketentartigen Auf- und Abstieg über fünf Oktaven (zwischen Ziffer 10 und 11); beim Höhepunkt des *Adagio* (vor und nach Ziffer 39), wo es die anderen Spieler einschüchtert; zu Beginn des Scherzo, wo es für sich ein Hoheitsgebiet absteckt, aus dem es nicht weicht. In diesen und vielen anderen Gesten wird Schönbergs Persönlichkeit klar greifbar – die beiden Pedal-Quinten des Scherzo, D – A und Es (S) – B enthalten sogar die beiden Töne von Schönbergs musikalischem Monogramm, A und S.

Op. 15 ist ein Werk mit vielen Gesichtern. Es gibt viel zu entdecken: die Virtuosität der Streicherkomposition und die kontrapunktischen Texturen, die Komplexität der Form, die Subtilität der motivischen Wechselbeziehungen, die komplexen Polyrhythmen, der organische Fluss von einer Idee zur nächsten. Und doch



handelt es sich auch um Musik, die man aus reiner sinnlicher Freude hören kann. Zemlinsky versucht nie, mit Wissenschaft zu blenden. Seine vorrangige Intention ist es, zu kommunizieren und sein Publikum an der Leidenschaft, Aufrichtigkeit und Schönheit seines kreativen Kosmos teilhaben zu lassen.

#### **Streichquartett Nr. 3 op. 19**

Zemlinsky komponierte sein Drittes Quartett op. 19 zwischen August und September 1924. Die Partitur trägt eine Widmung an den Cellisten Friedrich Buxbaum, dessen Wiener Streichquartett das Werk am 27. Oktober 1924 in Leipzig uraufführte. Mit seiner klassischen Gliederung und seinen sparsamen Texturen bedeutet das Werk einen Bruch mit dem in Wien zum *fin de siècle* vorherrschenden Sezessionismus und einen Rückzug aus der durch den *Tristan* inspirierten Welt der Ekstase, die seit dem Tod Brahms' Zemlinskys natürlichen künstlerischen Lebensraum dargestellt hatte. Dies kam jedoch keinesfalls einem endgültigen Abbrechen aller Brücken gleich. Wie in Nielsens *Sinfonia semplice*, die genau zeitgleich entstand, entsprang auch der Modernismus des op. 19 weniger einem Bedürfnis, mit der Zeit zu gehen, sondern war vielmehr eine Form des sarkastischen Protests gegen den Modernismus selbst. Die wechselnden Metren Strawinskys, die

*Neue Sachlichkeit* Hindemiths – dies alles und noch viel mehr wird im Dritten Quartett wie in einem Spiegelkabinett vorgeführt: verzerrt, verschwommen und mit leisem Spott.

Beim ersten Hören scheint op. 19 eine Pose des verspielten Sarkasmus einzunehmen, indem es das Ohr mit einem weiten Farbspektrum, ungewöhnlichen Effekten und – besonders im Finale – mit Brillanz und rhythmischer Lebendigkeit neckt. Da Zemlinsky die vollblütige Emotionalität des Zweiten Quartetts und das Breitwand-Orchesterpanorama der *Lyrischen Sinfonie* (1922/23) meidet, erschließt sich die Musik dem Hörer nicht leicht, noch wird er dazu eingeladen, die bitteren Erfahrungen, von denen sie zu sprechen scheint, zu teilen. Wie schon bei op. 15 ist auch hier der Hintergrund im Wesentlichen autobiografisch und spiegelt Familienspannungen wider, die in diesem Falle durch den Tod seiner Schwester Mathilde am 18. Oktober 1923 und durch die Tatsache, dass Schönberg die üblichen zwölf Monate Trauer nicht einhielt, bevor er am 28. August 1924 Gertrud Kolisch heiratete sowie auch durch die erneute Eheschließung selbst, verursacht wurden. Auf künstlerischer Ebene stellten die Weltmusiktage der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1924 in Prag, welche Zemlinsky die Möglichkeit gaben, seine Leistungen mit

denen jüngeren Kollegen wie Arnold Bax, Eduard Erdmann, Arthur Honegger, Gian Francesco Malipiero, Sergej Prokofjew, Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Strawinsky und Karol Szymanowski zu messen, eine beträchtliche Inspirationsquelle dar. Zwischen den Proben für die Uraufführungen seiner *Lyrischen Sinfonie* und Schönbergs *Erwartung* profitierte er ungemein von dieser Erlebnisdichte, was neue Stücke anbelangte, welche machbare Alternativen zur Ästhetik Schönbergs und seiner Schule aufzeigten.

Hinter dieser Zurschaustellung von außergewöhnlichem Modernismus beweist op. 19 das für Zemlinsky typische makellose handwerkliche Können. Indem er ein Minimum an Material mit größtmöglichem Effekt ausnutzt, entwickelt sich das gesamte Gefüge aus den Intervallen und Rhythmen des Anfangsthemas. Hierbei handelt es sich wiederum um ein Zitat aus der *Lyrischen Sinfonie*: "Vergiß diese Nacht, wenn die Nacht aus ist" – die Klage einer Frau, die von ihrem Liebhaber verschmäht und zurückgewiesen wurde. Im Kontext von Mathildes Affäre mit Richard Gerstl erschließt sich die Relevanz von selbst. Das zweite, von doppelmarkierten Rhythmen charakterisierte Thema, repräsentiert ein entgegengesetztes, maskulines Element. Weit davon entfernt, diese maskulin-feminine

Konfrontation aufzulösen, läuft der Satz in einer holprigen Reihe von Septakkorden aus.

Im Februar 1923 rief Schönberg den Kreis seiner Schüler zusammen, um ihnen ein Essay zur Kompositionstechnik mit zwölf Tönen vorzulesen. Der zweite Satz des op. 19, Thema mit Variationen, scheint dieses historische Ereignis mit hämischen Augen zu betrachten. Das auf einer einfachen dreitönigen chromatischen Zelle basierende Thema ist absichtlich dürftig, nur vier Takte lang und von fadenscheiniger harmonischer Kontur. Bei so wenig motivischem Grundmaterial schöpfen die Variationen in erster Linie aus ihren eigenen Mitteln. Die Form ist kumulativ, und jede Variation arbeitet Material aus, welches die vorhergehende eingeführt hat. Das Thema selbst ist zwar selten außer Sichtweite, spielt aber eine untergeordnete Rolle. In der umfangreichen siebten Variation wird der sarkastische Geist des Satzes beiseite gewischt, um einer Szene voll Tragik und Klage Raum zu geben.

Die "Romanze" bietet ein gewisses Maß an lyrischer Befreiung. Vor einem Hintergrund sacht dissonanter Parallelakkorde entfaltet die Bratsche eine weit gefächerte, synkopierte Melodie. Die Stimmung wird leidenschaftlicher, mit Sprüngen über mehr als zwei Oktaven in Cello und erster Violine (diese werden – zwar nicht buchstäblich, aber

was ihren Geist angeht – im "Trio ecstatico" aus Alban Bergs *Lyrischer Suite* in Erinnerung gerufen). Doch die Ekstase klingt ab, und mit der Rückkehr des Anfangsfragments erstarrt der romantische Geist in einem Gestus der Trauer.

Eine kraftvolle Passage für Cello allein durchbricht die finstere Stimmung. Der Titel und die Rondoform des Finales deuten eine Verbindung zum Rondo-Burleske aus Mahlers Neunter Sinfonie an, welches dieser ironisch seinen Mitkomponisten gewidmet hatte ("Meinen Brüdern in Apoll"). Obwohl die Einladung des Cellisten zu einem fugierten Diskurs unbeantwortet bleibt, erweist sich der Geist waghalsiger Virtuosität als ansteckend. Ein rhythmisch verzerrter spanischer Tanz mit einem urkomisch falschen Bass dient als erste Episode des Rondos, eine Parodie eines Menuetts als die zweite. In der Coda, in welcher der Tanz seinen Höhepunkt erreicht, geht das Anfangsmotiv – Zemlinskys musikalisches Monogramm 2 – 3 – 5 – in einem Wirbelwind von Gegenrhythmen und kollidierenden Tonalitäten unter. Unisono Cs stellen wieder einen Anflug von Ordnung her.

#### **Streichquartett Nr. 4 (Suite) op. 25**

Trotz allem Beifall, mit dem op. 19 aufgenommen wurde, erkannte Zemlinsky bald, dass der Modernismus, wenn er als Waffe benutzt wurde, letztlich ein Werkzeug der Selbstzerstörung

war. Während der nächsten vier Jahre begann er mit der Arbeit an mehreren neuen Projekten, zu denen auch zwei Opern und ein Streichquartett gehörten, nur um eins nach dem anderen aufzugeben. Erst am Ende des Jahrzehnts fand er mit den Sinfonischen Gesängen op. 20 und der Oper *Der Kreidekreis* eine langfristige Lösung für das Problem, Neues und Altes zu integrieren. Diese neue Sprache, schlank und spröde, dunkel und mürrisch, entsprang ganz ihrer Zeit und spiegelte ebenso die beklemmende politische Situation wie auch persönliche Rückschläge und Enttäuschungen wider.

Im März 1933 musste Zemlinsky Deutschland verlassen und kehrte in seine Geburtsstadt Wien zurück. Nachdem er dreißig Jahre in Festanstellungen gearbeitet hatte, entschied sich Zemlinsky jetzt für eine freiberufliche Existenz und nahm Engagements in Österreich, der Tschechoslowakei, Frankreich und (bis 1936) im stalinistischen Russland an. Dieser *modus vivendi* stellte sich nicht nur als lukrativer heraus, sondern gab ihm auch mehr Zeit zum Komponieren. Der Kontakt zu Schönberg und Webern war inzwischen fast gänzlich eingeschlafen, doch mit Berg verband ihn weiterhin eine enge Freundschaft. Dessen überraschender Tod am 24. Dezember 1935 kam für Zemlinsky als ein niederschmetternder Schlag. Zu

dieser Zeit arbeitete er an seiner achten Oper, *Der König Kandaules*, und war im Januar 1936 am Teatre del Liceu in Barcelona für eine Saison mit Werken von Dvořák und Smetana angekündigt. Sobald die Nachricht ihn erreichte, sagte er seine gesamten Dirigierpflichtungen ab und unterbrach die Arbeit an der Oper, um im Gedenken an Berg das Vierte Quartett op. 25 zu komponieren. Er brauchte dafür drei Monate. Aufgrund der deutschen Kampagne gegen "entartete Kunst" waren Musikverlage gezwungen, denjenigen Komponisten, die auf der schwarzen Liste der Nazis standen, ihre Unterstützung zu entziehen. Zu ihnen gehörte auch Zemlinsky, und so musste er die Stimmen des op. 25 selbst ausschreiben. Das Werk wurde zum ersten Mal im privaten Kreis vom Kolisch Quartett aufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung fand erst etwa dreißig Jahre später am 21. April 1967 durch das LaSalle Quartett statt; und weitere sieben Jahre später wurde die Partitur im Druck veröffentlicht.

Im Manuskript (aber unerklärlicherweise nicht in der veröffentlichten Studienpartitur) trägt das Quartett op. 25 den Untertitel "Suite". Bergs 1925 entstandene und Zemlinsky gewidmete *Lyrische Suite* nachahmend, besteht das Werk aus sechs Sätzen, die zu thematisch verbundenen Paaren gruppiert sind. Statt der Sonatenhauptsatzform werden

hier offene Strukturen vorgezogen, die in einem Prozess der ständigen Variation und Verwandlung eine Fülle an thematischen Ideen entfalten.

Das "Präludium" beginnt mit einem gedämpften Choral und präsentiert eine Collage aus Erinnerungen: zwei markante Motive aus dem Zweiten Quartett, die an eine Totenklage erinnernden Akkorde aus der siebten Variation des Dritten Quartetts, ein Thema, das auf den Buchstaben von Mathildes Namen basiert und eine mit dem Wort *trauern* verbundene Phrase aus *Der König Kandaules*. Den Geist der *doubles* in Bachs Partiten für Solo-Violine aufgreifend, werden diese Ideen in der "Burleske" in schnellem Tempo aufbereitet. Mit langen Kontrapunktsträngen erinnert das *Adagietto* an die meditative Eröffnung des Vorspiels zum dritten Akt von Wagners *Parsifal*. Im anschließenden "Intermezzo" wird die Melodie in einen geschmeidigen, von den durch den Jazz inspirierten Rhythmen des *Kreidekreises* untermauerten, Tanz verwandelt. Gleichzeitig ahmt die Form die A – B – A+B-Struktur von Bergs Kammerkonzert nach. Während Zemlinsky im op. 19 Variationen über ein Thema geschrieben hatte, das den Namen kaum verdiente, ist das Variationsthema des op. 25 (eine Barkarole für Solo-Cello) weitläufig und

ausdrucksvoll und die Variationen selbst ein komplexes Kontrapunktgewebe, das an die ätherische Welt des späten Beethoven erinnert. Die kraftvolle Doppelfuge des Finales ist wiederum Beethoven verpflichtet, besonders dem energischen fugierten Finale dessen Fünfter Cellosonate op. 102 Nr. 2 und der *Hammerklaviersonate*. In diesem Satz macht die Polyphonie keine Zugeständnisse an die Schönheit. Wahrheit – das hebt Zemlinsky hier hervor – überdauert Schönheit.

© 2015 Antony Beaumont

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit seiner Gründung im Jahre 1972 ist das **Brodsky Quartett** in mehr als 3000 Konzerten auf den wichtigsten Konzertbühnen der ganzen Welt aufgetreten und hat über sechzig Aufnahmen auf den Markt gebracht. Natürliche Neugier und unersättlicher Forschungsdrang haben dem Ensemble den Weg in viele künstlerische Richtungen gewiesen und sichern ihm immer noch nicht nur einen Platz an der vordersten Front der internationalen Kammermusikszene, sondern auch eine reiche und vielfältige musikalische

Existenz. Seine Mitglieder verbindet die Liebe und Beherrschung des traditionellen Repertoires für Streichquartett, was sich sowohl in ihren gefeierten Aufführungen der Werke von Komponisten des gesamten Genres als auch in ihrer umfangreichen, preisgekrönten Diskographie niederschlägt. Sie sind weiterhin berühmt für ihre bahnbrechende Arbeit mit den verschiedenartigsten darstellenden Künstlern, während die Zusammenarbeit mit vielen bedeutenden Komponisten ihnen die unvergleichliche Möglichkeit eingeräumt hat, einige der neusten Werke für Streichquartett zu beeinflussen und zu inspirieren. Ihre Leidenschaft für "alle gute Musik" ist der Motor ihres Erfolgs und hat im Laufe der letzten vierzig Jahre dafür gesorgt, dass ihre Herangehensweise frisch und ihr Enthusiasmus groß geblieben sind. Das Brodsky Quartett ist für seine Energie und sein Können weltweit mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, während kontinuierliche Bildungsarbeit dem Ensemble die Möglichkeit bietet, die eigenen Erfahrungen weiterzugeben und den Kontakt mit der nächsten Generation aufrechtzuerhalten. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)

## Zemlinsky:

### Quatuors à cordes – Musique de chambre d'inspiration dramatique

#### Quatuor à cordes en mi mineur

Alexander Zemlinsky (1871 – 1942) naquit à Vienne de souche slovaque et catholique d'une part, balkanique et séfaraïte d'autre part. Il étudia le piano et la composition au Conservatoire de Vienne, et termina ses études avec mention très bien dans les deux disciplines. Son premier opéra *Sarema* (1893 – 1895) lui valut le prix Luitpold à Munich et sa Symphonie en si bémol majeur, le prestigieux prix Beethoven, deux ans plus tard, à Vienne. En 1900 suivit le succès qui couronna sa jeune carrière avec la création mondiale de son deuxième opéra, *Es war einmal...*, au Hofoper à Vienne, sous la direction de Gustav Mahler.

Peu après avoir quitté le Conservatoire, Zemlinsky devint un membre actif de la Tonkünstlerverein. Là, dans l'atmosphère raréfiée de l'organisation musicale la plus influente de Vienne, il se présenta avec un Quatuor avec piano en ré majeur, dont seule la partie pour alto a survécu, et une Sonate pour violoncelle en la mineur, qui fut redécouverte en 2005 et publiée l'année suivante. Jusqu'en 1901, lorsqu'il démissionna, Zemlinsky se produisit souvent lors des concerts de

la Verein, en tant que soliste au piano, accompagnateur et chef d'orchestre. De 1894 à 1896, il dirigea aussi le groupe Polyhymnia, réunissant des jeunes professionnels et des amateurs qui se rencontraient pour le simple plaisir de jouer de la musique. En 1895, Arnold Schoenberg se joignit à Polyhymnia comme violoncelliste. Zemlinsky et lui devinrent des amis intimes, et pendant quelques années ils cultivèrent une relation informelle de professeur à élève.

À la Tonkünstlerverein, il était d'usage que les nouvelles partitions soient soumises pour avis avant d'être reprises au programme de concerts publics. Si le verdict du comité était négatif, il pouvait effectivement en empêcher la diffusion, comme ce fut le cas – notoirement – pour le sextuor à cordes de Schoenberg *Verklärte Nacht*. Brahms, aussi longtemps qu'il y fut actif en tant que président honoraire, prit plaisir à accompagner de jeunes compositeurs sur ce qu'il considérait comme le droit chemin. Son attitude positive se reflétait aussi dans des compétitions annuelles qui avaient pour effet, sur le plan pratique, de promouvoir et de subventionner les lauréats.

Un exemple intéressant d'œuvre qui manifestement ne réussit pas à passer le cap de l'avis de la Verein fut le Quatuor à cordes en mi mineur de Zemlinsky composé vers 1893 et publié pour la première fois en 1997. Le premier mouvement tisse une toile sophistiquée de relations entre les motifs, d'harmonies ambiguës et d'irrégularités métriques. Pour un débutant dans l'art de la composition d'un quatuor, Zemlinsky témoigne d'une maîtrise de la texture des cordes, remarquable aussi. Ni l'*Andante*, ni le Scherzo n'atteignent tout à fait le même niveau d'expertise, bien que les deux possèdent une simplicité et un charme mélodique éloquent. Le finale est énergique et inventif, et se distingue par son caractère piquant et sa large palette de coloris.

Il ressort d'une série de parties préservées se trouvant parmi les documents posthumes du compositeur que le Quatuor en mi mineur fut joué une fois au moins et que des modifications et des corrections furent apportées en cours de répétition. Des changements plus fondamentaux sont inscrits au crayon dans la partition autographe, mais seulement jusqu'à la reprise de l'exposition dans le premier mouvement. "Toujours en avant": ce n'était pas dans la nature de Zemlinsky de ruminer ses échecs. Son souci était d'avancer,

corrigeant ses erreurs non pas en remaniant une pièce ancienne, mais en composant plutôt une nouvelle œuvre.

#### **Quatuor à cordes no 1 en la majeur, op. 4**

En 1893, une exécution de la Symphonie en ré mineur de Zemlinsky au Conservatoire avait attiré l'attention de Brahms qui commença à suivre l'évolution du jeune compositeur avec une bienveillance perplexe. En mars 1896, lors d'un concert de la Tonkünstlerverein, le Quatuor Hellmesberger joua le Quintette à cordes en ré mineur de Zemlinsky, l'œuvre instrumentale la plus longue et la plus ambitieuse qu'il ait jamais composée. "Elle exsude de talent", tel fut le verdict de Brahms, mais il était embarrassé par certains éléments modernistes dans la partition et invita le compositeur à en discuter avec lui. "Discuter avec Brahms n'était pas chose facile", dit Zemlinsky plus tard.

Questions et réponses étaient brèves, abruptes, froides en apparence et souvent très sarcastiques. Comme j'essayais timidement de défendre un épisode du développement qui me semblait, dans l'esprit brahmsien, assez réussi, il ouvrit brusquement la partition d'un quintette à cordes de Mozart et démontra la perfection de sa "structure formelle toujours insurpassée". Et sa remarque conclusive

parut parfaitement objective et évidente:  
"Voilà la méthode qui fut transmise de Bach  
jusqu'à moi-même!"

Dûment semoncé, Zemlinsky composa le Trio avec clarinette, op. 3, une œuvre d'une beauté austère, remarquable par la rigoureuse sobriété des motifs et son atmosphère généralement sombre, menaçante. La pièce eut l'approbation de Brahms et fut publiée sur sa recommandation par Simrock à Berlin.

Zemlinsky composa le Quatuor no 1 en la majeur, op. 4 – la tonalité de la joie pour lui –, peu après le Trio avec clarinette, pendant l'été de 1896, et cette œuvre fut aussi publiée chez Simrock. Bien qu'il ne soit pas moins poli techniquement que le Trio, le Quatuor a des proportions plus généreuses et l'atmosphère en est moins sérieuse. Dans l'*Allegro con fuoco* introductif, le compositeur évolue avec génie d'un pôle tonal au suivant, surpassant Brahms par ses irrégularités métriques, mais s'offrant le luxe d'une réexposition intégrale à la manière de Schubert. Un scherzo délibérément tempéré, dans lequel la tonalité de la majeur se colore d'un tétracorde lydien (augmenté), est suivi d'un trio *Prestissimo* en ré mineur qui, au départ d'une maigre introduction, s'anime et explose en un rythme très vif de *furiant*. Le mouvement lent commence dramatiquement

dans la tonique mineure, mais il s'apaise bientôt se parant d'une note plus élégiaque et se poursuivant dans la tonalité principale. Une idée nous est donnée ici du grand intérêt porté par le compositeur à la littérature et au folklore scandinaves dans les accords de septième plaisamment après des mesures introductives et le style déclamatoire qui fait penser à la ballade. Le finale associe l'harmonie riche en modulations du premier mouvement à l'esprit sardoniquement joyeux du scherzo. Le monogramme musical favori de Brahms, F – A – F ("frei aber froh" – libre, mais heureux), dessine les contours du thème principal, refermant le cercle de la jubilation en la majeur en un geste subtil d'hommage du compositeur à son mentor.

#### **Quatuor à cordes no 2, op. 15**

Un grand artiste, possédant tout ce qui est indispensable à l'expression de l'essentiel, doit respecter les limites de la beauté, même s'il les étend bien au-delà de ce qui n'a jamais été fait,

écrit Zemlinsky à Schoenberg en 1902. Il resta fidèle à son credo tout au long de ses années de création. Sa musique post-brahmsienne possède une intensité émotionnelle qui peut à certains moments devenir écrasante. Il avait des affinités personnelles et artistiques avec Alban Berg – plus peut-être qu'avec



Schoenberg –, mais il ne franchit jamais tout à fait le seuil de l'atonalité. Et à la logique et la symétrie parfaite que recherchait Berg, Zemlinsky préférait une logique confuse et aimait taquiner avec des structures asymétriques. Avec sa "réactivité sismographique aux nombreux stimuli dont il s'imprégnait" (Adorno), il parvint à réaliser aussi une étonnante intégration de la musique et du drame. La plupart de ses œuvres scéniques sont construites selon les principes symphoniques, tandis que ses compositions instrumentales peuvent souvent être lues comme des drames autobiographiques sans paroles.

À l'automne de 1901, Schoenberg épousa la sœur de Zemlinsky, Mathilde. Après quelques années de mariage, la relation qui avait initialement inspiré la passion de *Verklärte Nacht* était à son déclin. En rassemblant des idées pour son Quatuor à cordes, op. 7, Schoenberg esquissa un programme secret (publié pour la première fois en 1984) qui exprime une "peur d'être englouti" et "un regret grandissant en pensant aux êtres aimés abandonnés, tournant au désespoir à l'idée de la peine qui leur est causée". Pendant l'été de 1908, alors qu'il était en vacances au Traunsee, ses craintes furent confirmées: il eut vent de la liaison de Mathilde avec un peintre de vingt-cinq ans,

Richard Gerstl. Découverts dans une situation compromettante, les amants fuirent à Vienne. La séparation ne dura pas longtemps. Pour le bien des enfants, Mathilde retourna chez son époux, et plus tard cette année-là, Gerstl se suicida dans son atelier. Schoenberg, terrifié à l'idée de tomber en disgrâce auprès du public, supplia ses amis d'être discrets. Cette aventure ébranla profondément son amitié avec Zemlinsky; pendant quelque temps Schoenberg lui-même envisagea de se suicider. Son Quatuor no 2, op. 10, composé pendant cette période de crise, traduit le désespoir en musique. Et lorsqu'une voix de soprano se joint à l'ensemble dans les deux derniers mouvements, c'est comme si un étranger s'introduisait de force dans le cercle familial aux liens étroits des quatre instruments à cordes.

Depuis le tournant du siècle, Zemlinsky avait aussi eu plus que sa part d'adversité. Une histoire d'amour passionnée avec son élève Alma Schindler se termina abruptement en décembre 1901 lorsqu'elle le délaissa en faveur de Mahler; un ballet de grande ampleur, *Der Triumph der Zeit*, ne fut pas exécuté; la création de son troisième opéra, *Der Traumgörge*, qui devait avoir lieu au Hofoper à Vienne en 1907, dans le courant de l'automne, fut postposée par le successeur de Mahler, Felix Weingartner, et finalement

tout à fait abandonnée; son quatrième opéra, *Kleider machen Leute*, subit presque le même sort: sa création à Stuttgart fut annulée, soi-disant car il était trop difficile pour les chanteurs. Dans la foulée, sa création au Volksoper à Vienne en décembre 1910 ne récolta rien de plus qu'un succès d'estime. Zemlinsky décida à contrecœur de quitter sa chère ville de Vienne; en 1911 il prit en charge le poste de directeur musical au Neues Deutsches Theater à Prague.

Pendant plusieurs années l'affaire Gerstl continua de hanter la mémoire de ceux qui y avaient été mêlés de près. La plupart des compositions véritablement atonales de Schoenberg, y compris *Das Buch der hängenden Gärten*, les Cinq Pièces orchestrales, op. 16, et les opéras en un acte *Erwartung* et *Die glückliche Hand*, réintègrent l'univers cauchemardesque dans lequel l'affaire l'avait plongé. Et lorsque le 20 juin 1913 Zemlinsky commença à composer le Quatuor no 2, op. 15, lui aussi éprouva le besoin de revivre ces années de crise et de défiance. La partition peut être lue comme un journal intime, mais il est caractéristique du compositeur qu'il n'ait jamais fait plus qu'une allusion à son contenu. "Peut-être te fera-t-elle une certaine impression," écrivit-il à Alma Mahler pendant l'été, en 1915, "particulièrement si tu sais

quelle période de ma vie y est reflétée. (Mais peut-être ne t'en fera-t-elle aucune.)" Quelques jours après avoir commencé à travailler aux ébauches, il informa Schoenberg de son intention de lui dédier le nouveau quatuor, ajoutant qu'il serait "prétendument en fa dièse mineur". Il y avait plus dans cette curieuse remarque qu'il n'y paraît. Le prétendu fa dièse indique un lien avec l'opus 10 de Schoenberg qui commence et se termine dans cette tonalité. Et donc l'opus 15 de Zemlinsky commence dans une tonalité à trois dièses qui est maintenue tout au long des quarante-neuf premières mesures. Mais le fa dièse mineur lui-même n'émerge que brièvement, dans les mesures 4-7 du leitmotiv introductif, et une fois encore lors de sa reprise. À la fin de la section finale du Quatuor (*Allegro molto*), un épisode de cinquante-et-une mesures en fa dièse majeur reflète la section introductive. Par ailleurs, l'œuvre se développe en passant par différents pôles de tonalité, tournant d'abord autour d'un axe ré majeur - ré mineur. Et donc pourquoi Zemlinsky a-t-il choisi cette tonalité trompeuse? La réponse semble se trouver dans son symbolisme: le terme allemand *Kreuz* signifie non seulement "dièse", mais aussi "croix". Par conséquent, sur papier, les trois dièses de la tonalité de fa dièse mineur illustrent schématiquement le Golgotha.

Depuis le "Deposuit" du Magnificat de Bach, la tonalité de fa dièse mineur a été associée à la peine et à la souffrance, à la tristesse et à la culpabilité. La musique de Zemlinsky contient un message qui peut être vu, mais pas entendu, une subtile reconnaissance de culpabilité, un plaidoyer en faveur du pardon, une anticipation du climat de rapprochement dans lequel se termine l'œuvre.

D'autres symboles sont dissimulés à profusion dans cette riche partition. L'argument musical tout entier émane directement ou indirectement de la première phrase du premier violon, D – E – G (ré – mi – sol). Ce motif, un monogramme transposable inspiré de la série de chiffres 2 – 3 – 5, est le monogramme musical de Zemlinsky (qui s'était profilé de manière marquante déjà dans le Quatuor no 1). Ici le motif est parfois étendu aussi et englobe alors une quatrième note: D – E – G – A, une transposition des accents musicaux dans le prénom mAtHilDE. Les chiffres secrets de Zemlinsky et de Schoenberg, quatorze et treize, déterminent souvent la longueur des périodes et des phrases plus étendues, tandis que leur accord du "destin" (une triade de ré mineur avec un sol dièse ajouté) ponctue presque chaque moment-pivot significatif du drame. Zemlinsky adopte l'image qu'offre Schoenberg du quatuor, celle d'un cercle familial, mais il varie sans cesse

les regroupements et les liens entre eux. À un moment (fig. 22 de la partition d'étude), le thème de Mathilde est joué au violon solo reflétant l'isolement complet; quelques mesures plus tard (*Etwas rascher*, fig. 24), les premier et second violons s'élancent en doubles croches rapides "sans considération" pour l'alto et le violoncelle, comme des enfants qui jouent dans le sable sous l'œil attentif de leurs parents. L'annotation de tempo mahlérienne pourrait presque être une indication scénique.

Le violoncelle, l'instrument de Schoenberg, domine souvent: dans sa furieuse ascension – comme une fusée – et descente sur cinq octaves (entre les figures 10 et 11); au point culminant de l'*Adagio* (avant et après la fig. 39), où il intimide les autres musiciens; au début du scherzo, où il délimite un territoire qu'il refuse de quitter. Dans ces traits et dans bien d'autres, la personnalité de Schoenberg émerge avec une netteté palpable; en effet, les pédales jumelles de quintes du scherzo, D – A (ré – la) et E flat (S) – B flat (B) (mi bémol – si bémol) renferment les deux lettres marquantes du monogramme musical de Schoenberg, A et S.

L'opus 15 est une œuvre aux aspects multiples. La virtuosité de la partie des cordes et de ses textures contrapuntiques, la complexité de sa forme, la subtilité des liens entre les motifs, ses polyrythmes

complexes, le flux organique d'une idée à la suivante: il y a beaucoup à découvrir. Cependant c'est aussi de la musique qui peut être écoutée pour le simple plaisir de l'oreille. Zemlinsky n'aveugle jamais par un excès de science. Son intention première est de communiquer, de laisser ses auditeurs partager la passion, la sincérité et la beauté de son univers créatif.

#### **Quatuor à cordes no 3, op. 19**

Zemlinsky composa le Quatuor no 3, op. 19, en août et septembre 1924. La partition porte une dédicace au violoncelliste Friedrich Buxbaum dont le Wiener Streichquartett donna la création mondiale de l'œuvre le 27 octobre 1924 à Leipzig. Classique dans ses contours et économe dans sa texture, l'œuvre marque une rupture avec le Sécessionnisme de Vienne en fin de siècle et un retrait de l'univers extatique inspiré de *Tristan* qui depuis le décès de Brahms avait été son habitat artistique naturel. Toutefois ce ne fut en aucune manière comme si, en un geste ultime, le compositeur brûlait ses vaisseaux. Comme dans la *Sinfonia semplice* de Nielsen, œuvre tout à fait contemporaine, le modernisme de l'opus 19 émanait moins du désir d'évoluer avec son temps que d'une forme de protestation sarcastique contre le modernisme lui-même. Les rythmes

fluctuants de Stravinsky, la *Neue Sachlichkeit* (nouvelle objectivité) d'Hindemith, cela et bien d'autres choses sont épinglées dans le Quatuor no 3 comme dans une galerie de miroirs: déformés, flous, devenus quelque peu objet de dérision.

Il semble, à la première audition, que l'opus 19 adopte un ton sarcastique enjoué, taquinant l'oreille avec une large palette de coloris, d'effets inhabituels et, particulièrement dans le finale, d'éclat et de dynamisme rythmique. Comme Zemlinsky évita la sensiblerie avérée du Quatuor no 2 ou le large panorama orchestral de la *Symphonie lyrique* (1922 - 1923), l'auditeur n'est pas facilement entraîné dans cette musique, ni invité à partager les expériences amères qu'elle semble évoquer. Comme dans le cas de l'opus 15, la toile de fond est largement autobiographique et reflète les tensions familiales occasionnées, en l'occurrence, par le décès de sa sœur Mathilde le 18 octobre 1923, par le fait que Schoenberg n'ait pas respecté la période de deuil coutumière de douze mois avant de se remarier et par ce remariage lui-même, avec Gertrud Kolisch, le 28 août 1924. Au niveau artistique, une source d'inspiration substantielle fut le Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine à Prague en 1924 qui permit à Zemlinsky de mesurer le travail

qu'il avait accompli par rapport à la jeune génération représentée notamment par Arnold Bax, Eduard Erdmann, Arthur Honegger, Gian Francesco Malipiero, Sergueï Prokofiev, Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Stravinsky et Karol Szymanowski. Entre les répétitions pour les créations mondiales de sa *Symphonie lyrique* et de *Erwartung* de Schoenberg, Zemlinsky profita beaucoup du fait d'être exposé de manière concentrée à de nouvelles partitions qui offraient des alternatives viables à l'esthétique de Schoenberg et de son école.

Au-delà du show de modernisme insolite qu'il offre, l'opus 19 révèle le savoir-faire impeccable, habituel, de Zemlinsky. Le compositeur fait en sorte, en exploitant un minimum de moyens pour un maximum d'effet, que tout le matériau musical se déploie à partir des intervalles et des rythmes du thème d'ouverture. Celui-ci, à son tour, est une citation de la *Symphonie lyrique*: "Oublie cette nuit, quand la nuit n'est plus", la plainte d'une femme méprisée et rejetée par son amant. Dans le contexte de la liaison de Mathilde avec Richard Gerstl, sa pertinence est évidente. Le second sujet, caractérisé par des rythmes doublement pointés, représente un élément masculin, en opposition. Loin de résoudre cette confrontation masculin-féminin, le mouvement s'épuise en une série balbutiante d'accords de septième.

En février 1923, Schoenberg rassembla son cercle d'élèves pour leur lire un essai sur la technique de la composition dodécaphonique. Le deuxième mouvement de l'opus 19, Thème et Variations, semble jeter un regard sardonique sur cet événement historique. Se fondant sur une simple cellule chromatique de trois notes, le thème est intentionnellement maigre, à peine quatre mesures, et son harmonisation usée. Avec si peu de matériau motivique dans lequel puiser, les variations doivent essentiellement exploiter leurs propres ressources. Leur forme est cumulative, chaque variation utilisant du matériau introduit dans la précédente. Le thème lui-même, bien qu'il ne soit que rarement absent, joue un rôle subalterne. Dans la très longue septième variation, l'esprit sardonique du mouvement est balayé pour laisser la place à une scène de tragédie et de lamentation.

La "Romanze" nous offre un moment de sérénité lyrique. L'alto déploie une longue mélodie syncopée sur une toile de fond d'accords parallèles légèrement dissonants. L'atmosphère devient de plus en plus passionnée, avec des sauts de plus de deux octaves au violoncelle et au premier violon (ceux-ci sont rappelés, en esprit si pas à la lettre, dans le "Trio ecstático" de la *Suite lyrique* d'Alban Berg). Mais l'extase se dissipe,

et tandis que réapparaissent les accents du début, l'esprit de romance se fige en une attitude d'affliction.

Un vigoureux épisode pour violoncelle solo rompt la tristesse ambiante. Le titre et la forme rondo du finale suggèrent un lien avec le Rondo-Burlesque de la Symphonie no 9 de Mahler que le compositeur avait dédié ironiquement à ses collègues compositeurs ("mes frères en Apollon"). Bien que l'invitation du violoncelliste à discourir sous forme de fugue reste sans réponse, l'esprit de virtuosité audacieux s'avère contagieux. Une danse espagnole rythmiquement déformée avec une fausse basse, conçue de manière désopilante, fait office de premier épisode de rondo et un menuet parodique, de second. Dans la coda, dans laquelle la danse atteint son point culminant, le motif introductif – le monogramme musical de Zemlinsky 2 – 3 – 5 – est emporté dans un tourbillon de rythmes croisés et de tonalités qui se heurtent. Des accords d'ut à l'unisson restaurent un semblant d'ordre.

#### **Quatuor à cordes no 4 (Suite), op. 25**

Malgré l'accueil très élogieux réservé à l'opus 19, Zemlinsky réalisa bientôt que le modernisme, utilisé comme une arme tranchante, était en fin de compte un outil d'autodestruction. Pendant les quatre

années qui suivirent, il commença à travailler sur divers nouveaux projets, dont deux opéras et un quatuor à cordes, pour les abandonner ensuite chacun à son tour. Ce n'est qu'à la fin de la décennie, avec les Chants symphoniques, op. 20, et l'opéra *Der Kreidekreis*, qu'il trouva une solution à plus long terme au problème de l'intégration des conceptions nouvelles dans les anciennes. Fin et délicat, sombre et morose, ce nouveau langage était tout à fait de son temps, reflétant autant la situation politique oppressante que ses déceptions et ses échecs personnels.

Forcé de quitter l'Allemagne en mars 1933, Zemlinsky regagna Vienne, sa ville natale. Après trente ans d'activité sur base de contrats de longue durée, il opta alors pour une existence de free-lance obtenant des engagements en Autriche, en Tchécoslovaquie, en France et, jusqu'en 1936, en Russie staliniste. Outre le fait qu'il s'avéra plus lucratif, ce *modus vivendi* eut aussi l'avantage de lui procurer plus de temps pour composer. Il n'était pratiquement plus en contact avec Schoenberg et Webern, mais Berg restait un ami proche. Son décès inopiné le 24 décembre 1935 fut un bouleversement. À l'époque, Zemlinsky travaillait à son huitième opéra, *Der König Kandaules*, et avait été engagé en janvier

1936 pour une saison consacrée à Dvořák et à Smetana au Teatre del Liceu à Barcelone. Dès l'annonce du décès de Berg, il annula ses engagements de direction d'orchestre et interrompit la composition de son opéra pour écrire une pièce commémorative en hommage à Berg, le Quatuor no 4, op. 25. Il lui fallut trois mois pour mener ce travail à bien. En raison de la campagne menée en Allemagne contre l'*entartete Kunst* (l'art "dégénéré"), les éditeurs musicaux avaient été forcés d'interrompre toute aide aux compositeurs figurant sur la liste noire nazie. Zemlinsky, qui était frappé par cet interdit, fut obligé de mettre au net lui-même les parties de l'opus 25, et l'œuvre fut interprétée par le Kolisch Quartet lors d'une audition privée. Sa création publique avec le LaSalle Quartet eut lieu quelque trente ans plus tard, le 21 avril 1967; sept années s'écoulèrent encore avant que la partition soit éditée.

Dans le manuscrit (mais pas, inexplicablement, dans la partition d'étude éditée), l'opus 25 est sous-titrée "Suite". À l'instar de la *Suite lyrique* de Berg (composée en 1925 et dédiée à Zemlinsky), elle comprend six mouvements regroupés en paires thématiquement apparentées. Plutôt qu'une forme sonate, le compositeur choisit des structures qui ne sont pas nettement délimitées, déployant une foison de motifs

thématiques en un processus de variations et de métamorphoses continues.

Le "Präludium" commence par un choral muet et présente un collage de réminiscences: deux motifs marquants du Quatuor no 2, les accords lugubres de la septième Variation du Quatuor no 3, un thème fondé sur les lettres du nom de Mathilde et une phrase associée au mot *trauern* (se lamenter) de *Der König Kandaules*. Dans l'esprit des "doubles" dans les partitas de Bach pour violon solo, le matériau est remanié à un rythme accéléré dans la "Burleske". Avec de longues plages de contrepoint, l'*Adagietto* évoque l'ouverture méditative du prélude de l'Acte III de *Parsifal* de Wagner. Dans l'"Intermezzo" qui suit, la mélodie est transformée en une danse tout en souplesse, étayée par les rythmes inspirés du jazz de *Der Kreidekreis*. En même temps, la forme imite la structure A – B – A+B du Concerto de chambre de Berg. Alors que dans l'opus 19 Zemlinsky avait choisi d'écrire des variations sur un thème à peine digne de ce nom, le thème des variations de l'opus 25, une barcarole pour violoncelle solo, est ample et expressif, les variations elles-mêmes se présentant comme une toile complexe de contrepoint qui rappelle l'univers éthéré de la période tardive de Beethoven. La double fugue vigoureuse du Finale rend

hommage une fois encore à Beethoven, et plus spécifiquement aux finales fuguées énergiques de la Sonate pour violoncelle no 5, op. 102 no 2, et de la Sonate *Hammerklavier*. Dans ce mouvement la polyphonie ne fait aucune concession à la beauté. La vérité, souligne Zemlinsky, est plus durable que la beauté.

© 2015 Antony Beaumont

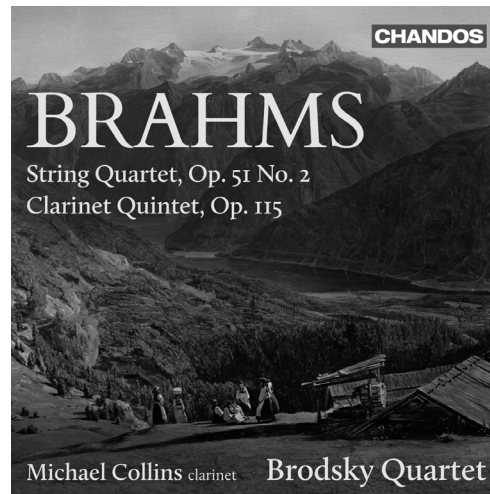
Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Depuis sa formation en 1972, le **Quatuor Brodsky** s'est produit plus de 3000 fois en concert sur les scènes les plus prestigieuses du monde et a réalisé plus de soixante enregistrements. Sa curiosité naturelle et son insatiable désir d'exploration ont amené le groupe à prendre de nombreuses orientations artistiques et continuent de lui assurer non seulement une place au devant de la scène internationale de la musique de chambre, mais aussi une existence musicale riche et variée. Ses membres

partagent l'amour et la maîtrise du répertoire traditionnel du quatuor à cordes, ce dont témoignent à l'évidence leurs productions très appréciées d'œuvres de compositeurs illustrant tous les aspects du genre, ainsi que leurs nombreux enregistrements, couronnés de prix à diverses reprises. Ils sont aussi réputés de par le monde pour leur œuvre de pionnier aux côtés d'une palette variée d'interprètes, et leur collaboration avec de nombreux compositeurs de renom leur a offert une occasion unique d'influencer et d'inspirer une partie des œuvres les plus récentes pour quatuor à cordes. Cette soif d'embrasser "toute bonne musique" a été le moteur de leur succès et leur a permis de conserver fraîcheur et enthousiasme tout au long des quarante années écoulées. L'énergie et le savoir-faire du Quatuor Brodsky lui ont valu un grand nombre de prix et d'éloges de par le monde, tandis que leur continuuel travail d'éducation permet de véhiculer leur expérience et de garder le contact avec la jeune génération. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)



Also available



**Brahms**  
String Quartet, Op. 51 No. 2 • Clarinet Quintet, Op. 115  
CHAN 10817

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

**Recording producer** Jeremy Hayes  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Rosanna Fish  
**Editors** Robert Gilmour and Jonathan Cooper  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 4 – 6 June (String Quartets Nos 1, 3, and E minor)  
and 16 – 18 June (String Quartets Nos 2 and 4) 2014  
**Front cover** *Zoologischer Garten II* (1912) by August Macke (1887 – 1914) / Private Collection /  
Photograph © Christie's Images / The Bridgeman Art Library  
**Back cover** Photograph of Brodsky Quartet by Eric Richmond  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
**Publishers** G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, München (String Quartet in E minor),  
N. Simrock, Berlin (String Quartet No. 1), Universal Edition A.G., Wien (String Quartets Nos 2 – 4)  
© 2015 Chandos Records Ltd  
© 2015 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

ZEMLINSKY: Complete String Quartets – Brodsky Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10845(2)

**CHANDOS** DIGITAL

2-disc set **CHAN 10845(2)**

# ALEXANDER ZEMLINSKY

(1871 - 1942)

COMPACT DISC ONE

- |      |  |                   |
|------|--|-------------------|
| 1-4  | STRING QUARTET NO. 1, OP. 4 (1896)<br>IN A MAJOR • IN A-DUR • EN LA MAJEUR | 30:24             |
| 5-12 | STRING QUARTET NR. 2, OP. 15 (1913 - 15)                                   | 43:04<br>TT 73:44 |

COMPACT DISC TWO

- |                    |   |                   |
|--------------------|---|-------------------|
| 1-4                | STRING QUARTET NR. 3, OP. 19 (1924)                               | 25:22             |
| 5-10               | STRING QUARTET NR. 4 (SUITE), OP. 25 (1936)                       | 26:55             |
| PREMIERE RECORDING |   |                   |
| 11-14              | STRING QUARTET (c. 1893)<br>IN E MINOR • IN E-MOLL • EN MI MINEUR | 25:25<br>TT 78:09 |



**BRODSKY QUARTET**  
DANIEL ROWLAND VIOLIN  
IAN BELTON VIOLIN  
PAUL CASSIDY VIOLA  
JACQUELINE THOMAS CELLO

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd Colchester • Essex • England

ZEMLINSKY: Complete String Quartets – Brodsky Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10845(2)