

VORWORT

Alexander Zemlinsky (1871–1942) ist heute vornehmlich als Opern- und Liedkomponist sowie Schöpfer großbesetzter Orchesterwerke bekannt; die Klavier- und Kammermusik hingegen spielt in seinem Schaffen eine stark untergeordnete Rolle. Eine Ausnahme hiervon bilden seine Streichquartette – eine Gattung, zu der Zemlinsky sein Leben lang in regelmäßigen Abständen zurückkehrte, und die ihm als eine Art Experimentierfeld zur Bestandsaufnahme und Neuausrichtung seines jeweiligen kompositorischen Status quo zu dienen schienen. Während sich etwa im jugendlich-schwärmerischen ersten Streichquartett A-dur op. 4 aus dem Jahr 1896 eine Auseinandersetzung und erste Ablösung von seinem Vorbild und Mentor Johannes Brahms abzeichnet, kann das einsätzige zweite Streichquartett op. 15 (entstanden 1913–15) als Reaktion auf Arnold Schönbergs frühe Streichquartette und dessen Bruch mit der Tonalität verstanden werden, dem Zemlinsky selten so nahe kam wie in diesem expressivistisch-zerrissenen Werk.

Das vorliegende dritte Streichquartett op. 19 wiederum, komponiert 1924, ist mit seiner vordergründigen Unkompliziertheit und konzisen Kürze eine stilistische Überraschung, hatte Zemlinsky doch noch in seinen vorangegangenen Kompositionen, insbesondere der Oper *Der Zwerg* (1919–21) und der *Lyrischen Symphonie* op. 18 (1922–23), mit großen expressiven Ausbrüchen und opulenter Orchestrierung an die spätromantische Tonsprache seines Vorkriegsschaffens angeknüpft. Der oft ironisch-distanzierte Tonfall und die Klarheit der Linienführung seines dritten Streichquartetts folgt demgegenüber den neoklassischen Tendenzen der 1920er-Jahre, was sich auch in der Rückkehr zur üblichen Viersätzigkeit und zu traditionellen Formmodellen zeigt: Kopfsatz in Sonatensatzform, Variationensatz, eine Romanze in dreiteiliger Liedform sowie ein Rondo-Finale.

Ebenso knapp gefasst wie das Werk selbst ist die Entstehungsgeschichte von Opus 19: Zwischen Beginn der Komposition und Uraufführung vergingen lediglich zehn Wochen, wenige Monate später erschienen die Stimmen im Druck. Die Entstehung des Werks fällt in den Sommer 1924, den Zemlinsky wie bereits in den Vorjahren mit seiner Familie im ländlichen Ferienort Alt-Aussee im Salzkammergut verbrachte. Gemäß den Eintragungen im Autograph schrieb er die Partitur von etwa Mitte August bis Mitte September nieder, wobei er den dritten Satz als letztes komponierte; seine Fertigstellung ist auf den 13. September datiert. Von dem flüchtig notierten und durch zahlreiche Einlageblätter, Takteinfügungen und Streichungen reichlich unübersichtlichen Autograph ließ Zemlinsky durch einen Kopisten eine saubere Reinschrift anfertigen und die Stimmen für die vier Musiker des Wiener Buxbaum-Quartetts ausschreiben, die das technisch sehr anspruchsvolle Werk in nur wenigen Wochen einstudieren mussten.

Zur Unterstützung bei dieser Herkulesaufgabe beauftragte Zemlinsky den jüngeren Kollegen Anton Webern möglicherweise zusammen mit Alban Berg, dem Quartett bei der Probenarbeit zu assistieren, da er selbst zu dieser Zeit in Prag lebte (er war seit 1911 Musikdirektor am dortigen Neuen Deutschen Theater) und die Quartettproben in Wien nicht beaufsichtigen konnte (vgl. Antony Beaumont, *Alexander Zemlinsky. Biographie*, Wien 2005, S. 472). Webern berichtete ihm begeistert: „Hochverehrter Herr von Zemlinsky, erlauben Sie mir, Ihnen von dem tiefen, unvergeßlichen Eindruck zu sagen, den ich gestern in einer Probe bei Prof. Buxbaum von Ihrem neuen Streichquartett erhielt. Unfaßbar dieser Reichtum, diese Schönheit, diese Klangwirkungen – alles überwältigend. Die Wiedergabe bietet natürlich enorme Schwierigkeiten. Aber die Herren des Quartetts bemühen sich

wirklich begeistert. [...] Soweit es ohne Partitur möglich war, haben wir versucht, auf die Wiedergabe einzuwirken. Die Herren haben unsere Anregungen bereitwilligst entgegengenommen. Wir hoffen, Gutes gestiftet zu haben“ (*Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt 1995, S. 301; Brief vom 6. Oktober 1924).

Die Uraufführung fand am 27. Oktober 1924 im Neuen Rathaus Leipzig durch das Buxbaum-Quartett (in der Besetzung Robert Pollak, Max Starkmann, Ernst Morawec, Friedrich Buxbaum) statt. Mit dem Cellisten Friedrich Buxbaum, dem das Werk auch gewidmet ist, stand Zemlinsky schon seit den gemeinsamen Studienzeiten am Wiener Konservatorium in enger freundschaftlicher Beziehung. Auch bei den Uraufführungen von Zemlinskys beiden vorangegangenen Quartetten hatte Buxbaum bereits mitgewirkt, jeweils mit unterschiedlichen Ensembles: im Fitzner-Quartett 1896 bei Opus 4, als Mitglied des Rosé-Quartetts 1918 bei Opus 15.

Weder die Leipziger Premiere noch die anschließenden Aufführungen des Quartetts in Dresden und Berlin fanden in der Lokalpresse ein positives Echo. In Zemlinskys Heimatstadt Wien wurde das dritte Streichquartett hingegen wesentlich wärmer aufgenommen. Bei der dortigen Erstaufführung am 22. November 1924 im Mittleren Konzerthausaal mit denselben Interpreten stand das Quartett op. 19 (neben Werken Mozarts und Haydns) interessanterweise gleich zweimal auf dem Programm; offensichtlich, um dem Publikum Gelegenheit zu geben, sich gründlicher mit dem neuen und anspruchsvollen Werk vertraut zu machen. Neben einigen anderen positiven Pressebesprechungen äußerte sich auch der namhafte Musikkritiker Julius Korngold wohlwollend über Zemlinsky als Komponisten im Allgemeinen, über das neue Quartett im Besonderen, und hob vor allem den Schlusssatz hervor: „Ein Prachtstück von Esprit,

sprühender Rhythmik und gutem alten Fluß ist das Finale. [...] Zemlinskys Werk fand sofort starken Beifall; der unsere stellte sich so zweifelfrei ein, daß er auf ein zweites Hören verzichten konnte“ (*Neue Freie Presse*, 12. Dezember 1924, Morgenblatt, S. 2).

Eine weitere nennenswerte Aufführung fand in Wien im Kleinen Musikvereinssaal durch das Sedlak-Winkler-Quartett am 23. Februar 1926 statt. Unter den Zuhörern dieses Konzerts befand sich auch Alban Berg, der anschließend bekannte, „daß ich es [Opus 19] zu den ganz wenigen schönsten Werken dieses letzten Jahrzehnts zähle, daß ich jeden Takt dieser Musik mit dem ganzen Herzen liebe und [mit] dem Musikerhirn bewundere“ (*Zemlinsky Briefwechsel*, S. 318). Berg war es auch, der dem Quartett eine europäische Bühne verschaffte, indem er es als Mitglied der Jury auf das Konzertprogramm des sechsten Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Siena setzen ließ. Dort wurde es am 11. September 1928 vom Kolisch-Quartett zur Aufführung gebracht (vgl. Beaumont, *Zemlinsky*, S. 472 f.).

Mit der Drucklegung seines neuen Quartetts hatte Zemlinsky es eilig: Noch vor der Uraufführung sandte er Mitte Oktober 1924 die oben erwähnte Partitur-Reinschrift als Stichvorlage an seinen angestammten Verlag, die Wiener Universal Edition, in der irrigen Hoffnung, die Partitur könnte noch rechtzeitig zu den Konzerten im November gedruckt vorliegen. Letztlich erschien die Partitur erst im Juli 1925, die Einzelstimmen bereits vier Monate früher.

Für weitere Informationen zu den Quellen und unseren editorischen Entscheidungen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition. Herausgeber und Verlag danken den dort genannten Bibliotheken und Archiven sowie insbesondere Claudia Patsch von der Universal Edition Wien für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien. Ein ganz besonderer Dank gilt Antony Beaumont und Henk Guitart, Bratschist

des Schoenberg Quartet, für vielfältige Hilfestellungen und ihre musikalische Beratung. Schließlich sei dem Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für die großzügige finanzielle Un-

terstützung der Editionsarbeiten und Drucklegung herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2026
Dominik Rahmer

PREFACE

Alexander Zemlinsky (1871–1942) is primarily known today as a composer of operas and songs and the creator of large-scale orchestral works; piano and chamber music, on the other hand, play a very minor role in his work. An exception to this are his string quartets – a genre to which Zemlinsky returned at regular intervals throughout his life, and which seemed to serve him as a kind of testing ground for stocktaking and realignment of his respective compositional status quo. While, for example, his youthful and enthusiastic first String Quartet in A major op. 4, from 1896, reveals a confrontation with and initial departure from his role model and mentor Johannes Brahms, the single-movement second String Quartet op. 15 (written in 1913–15) can be understood as a reaction to Arnold Schönberg's early string quartets and his break with tonality, to which Zemlinsky rarely came so near as in this expressionistic, fragmented work.

As for the present third String Quartet op. 19, composed in 1924, it is a stylistic surprise with its apparent simplicity and concise brevity, in view of the fact that in his previous compositions, particularly the opera *Der Zwerg* (1919–21) and the *Lyric Symphony* op. 18 (1922–23), Zemlinsky had continued to draw upon the late-Romantic musical language of his pre-war works, with their large expressive outbursts and opulent orchestration. In contrast, the often ironically detached tone and clarity of the lines in his third String Quartet follow the neoclassical

tendencies of the 1920s, which is also shown in the return to the usual four-movement form and to traditional formal models: first movement in sonata form, variations movement, romance in ternary song form and rondo finale.

The genesis of opus 19 is as concise as the work itself: only ten weeks passed between the start of composition and the premiere, and the parts appeared in print only a few months later. The work came into being in the summer of 1924, which Zemlinsky spent, as in previous years, with his family at the country holiday resort of Alt-Aussee in the Salzkammergut region (Austria). According to annotations in the autograph, he wrote out the score from around mid-August to mid-September, whereby he composed the third movement last; its completion is dated 13 September. Zemlinsky commissioned a copyist to make a clean fair copy of the fleetingly notated and, owing to its numerous insert sheets, added measures and deletions, abundantly confusing autograph, and to write out the parts for the four musicians of the Viennese Buxbaum Quartet, who had to prepare the technically very demanding work in just a few weeks before its premiere.

To support them in this Herculean task, Zemlinsky engaged his younger colleague Anton Webern, possibly together with Alban Berg, to assist the quartet in their rehearsals, since he himself was living in Prague at the time (where since 1911 he had been music director of the New German Theatre) and

unable to supervise the quartet rehearsals in Vienna (see Antony Beaumont, *Zemlinsky*, London, 2000, pp. 330 f.). Webern reported to him enthusiastically: "Esteemed Mr von Zemlinsky, allow me to tell you about the profound, unforgettable impression that I received yesterday during a rehearsal of your new string quartet at Prof. Buxbaum's. What unimaginable richness, what beauty, what sonic effects – all overwhelming. Its rendition naturally offers enormous difficulties. But the gentlemen of the quartet made a really enthusiastic effort. [...] As far as was possible without a score, we tried to influence the rendition. The gentlemen accepted our suggestions most willingly. We hope we have done some good" (*Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, ed. by Horst Weber, Darmstadt, 1995, p. 301; letter from 6 October 1924).

The premiere took place on 27 October 1924 in Leipzig's New Town Hall, performed by the Buxbaum Quartet (Robert Pollak, Max Starkmann, Ernst Morawec, Friedrich Buxbaum). Zemlinsky had already been close friends with cellist Friedrich Buxbaum, to whom the work is dedicated, since their days studying together at the Vienna Conservatory. Buxbaum had also participated in the premieres of Zemlinsky's two previous quartets, each with a different ensemble: in the Fitzner Quartet in 1896 for opus 4, and as a member of the Rosé Quartet in 1918 for opus 15.

Neither the Leipzig premiere nor the subsequent performances of the quartet in Dresden and Berlin were met with a positive response in the local press. In Zemlinsky's home town of Vienna, however, the third String Quartet received a much warmer reception. At the first performance there on 22 November 1924 in the Mittlerer Konzertsaal with the same performers, the Quartet op. 19 (alongside works by Mozart and Haydn) was interestingly found on the programme twice; obviously to give the audience an opportunity to become more thor-

oughly acquainted with the new and challenging work. In addition to several other positive press reviews, the renowned music critic Julius Korngold also spoke favourably about Zemlinsky as a composer in general and about the new quartet in particular, and emphasised above all the final movement: "The finale is a masterpiece of esprit, sparkling rhythm and good old flow. [...] Zemlinsky's work was immediately met with enthusiastic applause; our [acclamation] was so unequivocal that we could have dispensed with a second listening" (*Neue Freie Presse*, 12 December 1924, morning edition, p. 2).

Another noteworthy performance was given in Vienna in the Kleiner Musikvereinssaal by the Sedlak-Winkler Quartet on 23 February 1926. In the audience at this concert was Alban Berg, who subsequently acknowledged "that I consider it [opus 19] to be one of the very few beautiful works of this last decade; that I love every measure of this music with my whole heart and admire it with my musician's brain" (*Zemlinsky Briefwechsel*, p. 318). It was also Berg who secured the quartet a European stage in that he, as a member of the jury, had it placed on the concert programme of the sixth Music Festival of the International Society for Contemporary Music in Siena. It was performed there on 11 September 1928 by the Kolisch Quartet (see Beaumont, *Zemlinsky*, pp. 331 f.).

Zemlinsky was in a hurry to get his new quartet printed: even before the premiere, he sent the above-mentioned fair copy of the score in mid-October 1924 as the engraver's copy to his long-standing publisher, the Viennese Universal Edition, in the mistaken hope that the score could be available in print in time for the concerts in November. Ultimately, the score was not published until July 1925, with the individual parts appearing four months earlier.

For further information about the sources and our editorial decisions, see the *Comments* at the end of the present edition. The editor and the publisher would like to thank

the libraries and archives mentioned there, as well as Claudia Patsch from Universal Edition Vienna in particular, for kindly providing copies of the sources. Very special thanks go to Antony Beaumont and Henk Guittart, violist of the Schoenberg Quartet, for their wide-ranging support and musical advice. Finally, we would like to express our

sincere thanks to the Alexander Zemlinsky Endowment Fund at the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien for its generous financial support of the editorial work and printing.

Munich, spring 2026
Dominik Rahmer

PRÉFACE

Alexander Zemlinsky (1871–1942) est de nos jours essentiellement connu en tant que compositeur d’opéras et de lieder ainsi que d’œuvres orchestrales pour grands effectifs; la musique pour piano et la musique de chambre, en revanche, jouent dans son œuvre un rôle nettement secondaire. La seule exception ici est celle de ses quatuors à cordes – un genre auquel Zemlinsky est revenu à intervalles réguliers tout au long de sa vie, et dont il semblait se servir comme une sorte de champ d’expérimentation à un moment donné, afin de faire le point et de tester la nouvelle direction qui s’offrait à lui sur le plan compositionnel. Alors que la passion juvénile de son premier Quatuor à cordes en La majeur op. 4, datant de l’année 1896, présente en quelque sorte la confrontation puis le premier détachement vis-à-vis de son modèle et mentor Johannes Brahms, le deuxième Quatuor à cordes op. 15, en un seul mouvement (composé en 1913–15), peut être perçu comme une réaction aux premiers quatuors à cordes d’Arnold Schönberg et à la rupture de ce dernier avec la tonalité – une rupture dont Zemlinsky ne s’est jamais trouvé plus proche que dans cette œuvre d’un expressionnisme déchiré.

Le présent troisième Quatuor à cordes op. 19, composé en 1924, constitue, sous une apparence de simplicité et de concision, une surprise stylistique, puisque Zemlinsky,

jusqu’à ses toutes dernières compositions précédentes et en particulier dans son opéra *Der Zwerg* (1919–21) comme dans sa *Symphonie lyrique* op. 18 (1922–23), avait renoué avec les grandes explosions expressives et l’orchestration opulente caractéristiques du langage musical post-romantique de ses œuvres d’avant-guerre. Mais la présence d’une distanciation souvent ironique ainsi que la clarté des conduites de phrase de son troisième Quatuor à cordes, à l’inverse, suivent les tendances néo-classiques des années 1920, ce qui se constate également dans le retour aux quatre mouvements habituels et aux modèles formels traditionnels: un mouvement initial en forme sonate, un mouvement à variations, une romance de forme ternaire et le Finale en rondo.

Tout aussi concise que l’œuvre elle-même est l’histoire de la genèse de l’opus 19: entre le début de la composition et sa création, à peine dix semaines se sont écoulées, et quelques mois plus tard les parties séparées furent imprimées. La composition de l’œuvre remonte à l’été 1924, que Zemlinsky, comme les années précédentes, passa avec sa famille dans la station de vacances rurale d’Alt-Aussee dans le Salzkammergut (Autriche). Comme en attestent les annotations dans le manuscrit autographe, il en écrivit la partition complète environ entre la mi-août à la mi-septembre, le troisième mouvement ayant

été composé en dernier; son achèvement est daté du 13 septembre. À partir de ce manuscrit autographe noté à la va-vite et devenu touffu en raison de nombreuses feuilles insérées, rajouts de mesures et ratures, Zemlinsky fit réaliser par un copiste un manuscrit au propre ainsi que les parties séparées destinées aux quatre musiciens du Quatuor viennois Buxbaum, qui eurent à mettre en place de cette œuvre techniquement très exigeante en seulement quelques semaines jusqu'à sa création.

Afin de soutenir ce véritable travail herculéen, Zemlinsky demanda à son jeune collègue Anton Webern, peut-être ensemble avec Alban Berg, d'aider le Quatuor dans ses répétitions, car lui-même vivait alors à Prague (où il était depuis 1911 Directeur musical du *Neues Deutsches Theater*) et ne pouvait assister aux répétitions du Quatuor à Vienne (cf. Antony Beaumont, *Zemlinsky*, Londres, 2000, pp. 330 s.). Webern lui rapporta avec enthousiasme: «Très honoré Herr von Zemlinsky, permettez-moi de vous faire connaître la profonde et inoubliable impression que j'ai reçue hier au cours d'une répétition avec le Prof. Buxbaum de votre nouveau quatuor à cordes. On ne peut se représenter une telle richesse, une telle beauté, de tels effets sonores – tout est grandiose. Sa réalisation rencontre évidemment de nombreuses difficultés. Mais ces Messieurs du Quatuor se donnent vraiment de la peine avec enthousiasme. [...] Pour autant que cela fût possible sans partition générale, nous avons fait de notre mieux pour aider à sa réalisation. Ces Messieurs ont bien voulu accepter nos suggestions avec empressement. Nous espérons avoir contribué pour le mieux» (*Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, éd. par Horst Weber, Darmstadt, 1995, p. 301; lettre du 6 octobre 1924).

La création eut lieu le 27 octobre 1924 dans le nouvel Hôtel de Ville de Leipzig par le Quatuor Buxbaum (composé de Robert Pollak, Max Starkmann, Ernst Morawec, Friedrich Buxbaum). Le violoncelliste Friedrich

Buxbaum, qui était en outre le dédicataire de l'œuvre, entretenait avec Zemlinsky d'étroites relations amicales depuis leurs années d'études effectuées ensemble au Conservatoire de Vienne. Les créations des deux quatuors précédents avaient déjà été accomplies avec la participation de Buxbaum, avec des ensembles à chaque fois différents: au sein du Quatuor Fitzner en 1896 pour l'opus 4, et comme membre du Quatuor Rosé en 1918 pour l'opus 15.

Ni la première de Leipzig ni les concerts suivants du Quatuor à Dresde et à Berlin ne trouvèrent d'écho positif dans la presse locale. Dans la ville natale de Zemlinsky, à Vienne, le troisième Quatuor à cordes fut en revanche accueilli de manière nettement plus chaleureuse. Lors de la première audition locale du 22 novembre 1924 dans la Salle moyenne du Konzerthaus de Vienne avec ces mêmes interprètes, le Quatuor op. 19 (à côté d'œuvres de Mozart et Haydn) était, de manière intéressante, donné deux fois de suite au cours du même programme; manifestement, il s'agissait de donner au public l'occasion de se familiariser plus fondamentalement avec cette œuvre nouvelle et exigeante. Parmi quelques autres compte rendus de presse positifs, le critique musical renommé Julius Korngold s'exprima de façon favorable sur Zemlinsky en tant que compositeur en général, et sur le nouveau quatuor en particulier, en insistant fortement sur le dernier mouvement de l'œuvre: «C'est un vrai joyau d'esprit, pétillant de rythmique et de bon vieux fleuve que ce Finale. [...] L'œuvre de Zemlinsky rencontra immédiatement de forts applaudissements; le nôtre fut immédiatement si incontestable que la seconde écoute ne lui en fut pas nécessaire» (*Neue Freie Presse*, 12 décembre 1924, édition du matin, p. 2).

Une autre exécution notable eut également lieu à Vienne, dans la petite Salle du Musikverein, par le Quatuor Sedlak-Winkler le 23 février 1926. Parmi les auditeurs de ce concert se trouvait également Alban Berg, qui reconnut en sortant: «je le [l'opus 19]

considère comme l’une des rares plus belles œuvres de ces dix dernières années, j’aime chaque mesure de cette musique de tout mon cœur et l’admire de tout mon cerveau de musicien» (*Zemlinsky Briefwechsel*, p. 318). Ce fut également Berg qui procura au quatuor une scène européenne, en le faisant mettre au programme de concert du 6^e Festival de Musique de la Société internationale pour la musique contemporaine à Sienne. Il y fut interprété le 11 septembre 1928 par le Quatuor Kolisch (cf. Beaumont, *Zemlinsky*, pp. 331 s.).

Le travail d’impression de son nouveau quatuor était maintenant urgent pour Zemlinsky: dès avant la création, il envoya, à la mi-octobre 1924, la copie au propre – citée précédemment – en tant que copie à graver à son éditeur habituel, Universal Edition à Vienne, dans le fol espoir de permettre à la partition d’être encore imprimée à temps pour les concerts, en novembre. Finalement, cette partition générale ne parut qu’en juillet 1925, les parties séparées étant parues quatre mois auparavant.

Pour des informations supplémentaires concernant les sources ainsi que nos décisions éditoriales, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition. L’éditeur et la maison d’édition remercient les bibliothèques et les archives qui y sont nommées, ainsi que notamment Claudia Patsch de la Universal Edition Vienne, pour leur aimable mise à disposition des copies des sources. Un remerciement tout particulier est adressé ici à Antony Beaumont et à Henk Guittart, altiste du Schoenberg Quartet, pour leur aide précieuse et leurs conseils musicaux. Enfin, nous adressons également au Fonds Alexander Zemlinsky auprès de la Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nos chaleureux remerciements pour leur généreux soutien financier aux travaux éditoriaux et d’impression.

Munich, printemps 2026
Dominik Rahmer