

# Form og tonal disposition i Alexander Zemlinskys ‘Lyrische Symphonie’

Af THOMAS MICHELSEN

Komponisten og dirigenten Alexander Zemlinsky (1871-1942) var en central skikkelse i den gryende modernitetsbevægelse, der prægede Wiens musikliv omkring århundredeskiftet. Som medstifter af den progressivt orienterede Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien arbejdede han tæt sammen med de to komponistpersonligheder, som frem for nogen kom til at personificere modernitetsorienteringen på musikkens område. Den ene var Gustav Mahler, hvis musik Zemlinsky nærrede den største beundring for. Den anden var Arnold Schönberg, for hvem Zemlinsky en tid fungerede som vejleder i komposition, efter at de to unge komponister havde mødt hinanden i musikforeningen Polyhymnias amatørkorkester, hvor Schönberg spillede cello og Zemlinsky dirigerede.

Schönbergs og Zemlinskys forhold blev nok så meget et venskabsforhold. De to blev desuden svogre, da Schönberg i 1901 giftede sig med Zemlinskys søster Mathilde. Også i musikalsk henseende stod Schönberg og Zemlinsky hinanden nær – i det mindste i de tidlige år. Men hvor Schönberg arbejdede sig frem til en radikalt ny kompositionsteknik, forblev Zemlinsky i alle faser af sit kompositoriske virke orienteret mod omgivende tekniske og æstetiske normer. Han havde modtaget en solid, håndværksmæssig skoling ved Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Desuden fungerede han hele sit musikerliv som flittig dirigent – først i Wien, hvor han dirigerede ved både Volks- og Hofoper, siden frem for alt i Prag ved Deutsches Landestheater, hvor han havde sin storhedstid i årene 1911-27. Kombineret med Zemlinskys bemærkelsesværdigt store lydhørhed over for andre komponisters musik<sup>1</sup> bevirkede disse forhold, at hans kompositioner fra de modne år i udpræget grad reflekterer spændingerne mellem tradition og modernitet i den periode, Carl Dahlhaus har defineret som en selvstændig musikhistorisk epoke mellem romantik og ‘Neue Musik’ og med et velargumenteret alternativ til senromantik og ‘Fin de siècle’ har betegnet ‘Die musikalische Moderne’.<sup>2</sup>

1. I Theodor W. Adornos essay om Zemlinsky hedder det træffende: „Die Sensibilität der Begabung, deren es als einer Bedingung des Produktiven bedarf, war bei ihm eins mit dem Impressionabeln“. Theodor W. Adorno: *Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main 1963, s. 159.
2. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, s. 279ff. Heri fastsættes ‘Die musikalische Moderne’ som den musikhistoriske

I det følgende fremlægges nogle analytiske betragtninger angående form og tonal disposition i Zemlinskys symfoniske hovedværk, *Lyrische Symphonie* op. 18 (1922-23). Hensigten er at vise, hvordan både sonatesatsformen i værkets første sats – der med sin dobbeltform forener sonatesatsform med strofisk sang – og kompositionens storform holdes sammen af en grundlæggende ‘rammetonalitet’, selvom de tonale sammenhænge på detailplanet ofte er stærkt svækkede. Bibeholdelsen af sonatesatsformen placerer Zemlinsky på den klassicistiske side i den opsplitning mellem klassicister og modernister, som Dahlhaus’ musikhistoriografiske anvendelse af begrebet ‘Die Moderne’ medfører for tiden efter ca. 1910. Forholdene angående håndteringen af tonalitet og tonal disposition nuancerer dog billedet. Inden det diskuteres, vil det imidlertid, med henblik på en placering af *Lyrische Symphonie*, være på sin plads at give en kortfattet oversigt over Zemlinskys stilistiske udvikling.

### De tre stilperioder i Zemlinskys værk

Zemlinskys kompositioner lader sig gruppere i tre overordnede perioder: Den tidligste strækker sig fra 1887 til slutningen af 1890erne, hvor det første væsentlige stilskift kan noteres. Den følgende, modernitetsorienterede mellempriode, der rummer Zemlinskys vægtigste værker, strækker sig til og med 1923, året for fuldendelsen af *Lyrische Symphonie*. Endelig berettiger nye stilistiske tendenser, der kan konstateres i de sene værker, til stadfæstelsen af en tredje og afsluttende periode begyndende i 1924. Denne periode demonstrerer, karakteristisk for den dialektiske formidling mellem hævdvundne og nye tendenser, som Zemlinskys værk i alle sine faser repræsenterer, forsøget på at indarbejde nye, samtidige tendenser i kompositionerne fra sidste halvdel af 1920erne og 1930erne.

Mens de tidlige værker fra, hvad man kunne kalde ungdomsperioden, viser en kraftig påvirkning fra Brahms – således liedsamlingerne op. 2 og 5 og trioeren for klarinet, cello og klaver op. 3 – repræsenterer de første kompositioner fra Zemlinskys mellemste periode en begyndende orientering mod tidens moderne strømninger, hvor beundringen for Richard Wagners sene værker spillede en central rolle. Zemlinskys overgang fra rendyrkede Brahms-stil til et nyt, Wagner-influert udtryk findes tydeligt manifesteret i hans fire *Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel* op. 9. Disse klaverstykker over tekster af den kontroversielle tyske digter, der er komponeret samtidig med Schönbergs Dehmel-inspirerede strygesekstet *Verklärte Nacht* (1899), tilhører en større gruppe Dehmel-kompositioner

epoke, der dækker årene 1889 (Mahlers 1. symfoni, Strauss’ *Don Juan*) til 1924 („Zusammenbruch des Expressionismus“). Efter ca. 1910 spalter ‘Die musikalische Moderne’ sig ifølge Dahlhaus i en klassicistisk og en modernistisk retning præget af komponister som Strauss og Reger på den ene side og Schönberg på den anden.

fra Zemlinskys hånd, hvoraf en betydelig del stammer fra årene 1898-99, og hvoraf mange meget betegnende er ufuldendte.<sup>3</sup>

Påvirkningen fra Wagners kromatiske harmonik, der findes afspejlet i Dehmel-fantasierne op. 9, stemmer godt overens med den „energiske vending væk fra Brahms“, Zemlinsky har omtalt i sit bidrag til artikelsamlingen „Brahms und die neuere Generation“ i *Musikblätter des Anbruch* i 1922. Her beretter han om sin ungdoms Brahms-beundring og om den voldsomme frigørelsesproces, der fulgte:

Ich [...] kannte die meisten Werke Brahms' gründlich und war wie besessen von dieser Musik. Aneignung und Beherrschung dieser wundervollen, eigenartigen Technik galt mir damals als ein Ziel. [...] Dann kam natürlich eine Reaktion. Mit dem Bestreben, sich selbst zu finden, war auch eine energische Wendung von Brahms weg gegeben. Und es gab Zeiten, wo die Verehrung und Bewunderung für Brahms ins förmliche Gegenteil umschlug, bis auch diese Periode der Unterschätzung einer ruhigen Beurteilung und dauernden Liebe für das Werk Brahms' wich.<sup>4</sup>

Idet Dehmel-kompositionerne således bryder ungdomsperiodens rene Brahms-beundring og med indarbejdelsen af en kromatisk, Wagner-inspireret harmonik indleder den modernitetsorientering, som findes videreudviklet i årene frem til og med 1923, forekommer det rigtigt at trække grænsen mellem Zemlinskys ungdomsperiode og den følgende mellempperiode før snarere end, som Rudolf Stephan har foreslået, efter århundredeskiftet.<sup>5</sup>

Mens Zemlinskys Dehmel-kompositioner repræsenterer den spæde begyndelse på mellempperiodens modernitetsorientering, findes denne til gengæld fuldt udfoldet i hvert fald fra og med den 2. strygekvartet op. 15 (1914). Det sker – i konsekvens af Zemlinskys karakteristiske, fintfølede registrering af både tradi-

3. Jf. Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Catalogue of Compositions*, Bremen 1991 (maskinskrivet), s. 9f og Peter Andraschke: „Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen“ i Hartmut Krones (ed.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld* (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1), Wien 1995. Apropos *Verklärte Nacht* og det kompositionsæstetisk nære forhold mellem Schönberg og Zemlinsky i slutningen af 1890erne findes blandt Zemlinskys Dehmel-arbejder en sats med titlen *Maiblumen blühten überall* for sopran og strygesekestet. Satsen er tilsyneladende komponeret som en del af den ufuldendte strygesekestetkomposition *Ein Stück aus dem Leben eines Menschen*. Begge manuskripter stammer fra ca. 1899. Jf. Beaumont op.cit. s. 10 og Andraschke op.cit., s. 146.

4. Alexander Zemlinsky: „Brahms und die neuere Generation. Persönliche Erinnerungen“, *Musikblätter des Anbruch* 4/5-6 (1922) s. 69f.

5. Rudolf Stephan: *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule* (Kieler Vorträge zum Theater 4), Kiel 1978, s. 22. Stephan har vurderet Zemlinskys første stilperiode som strækkende sig „etwa bis zum gedruckten opus 10“, dvs. til omkring liedsamlingen *Ehetanzlied und andere Gesänge* (1901), hvorved Dehmel-kompositionerne medregnes til ungdomsperioden med dens dominerende Brahms-orientering i stedet for, som rimeligere, til den modernitetsorienterede mellempperiode.

tionelle og fremadrettede stiltendenser i samtiden – i en på én gang traditionsvidereførende og -udfordrende behandling af musikkens formale og tonale aspekter, som det skal uddybes i det følgende.

Zemlinskys sidste periode, der forinden kort skal omtales, begynder med den tredje af hans fire opusnummererede strygekvartetter. Denne kvartet, op. 19, er komponeret netop i 1924, det år Dahlhaus har fastsat som endegyldig afslutning på 'Die Moderne' som musikhistorisk epoke.<sup>6</sup> Det intense motivudviklingsarbejde, der løber som en rød tråd gennem hele Zemlinskys produktion, fortsættes her, men i Zemlinskys 3. strygekvartet som også i hans Sinfonietta op. 23 (1934) er det kombineret med et nyt, distancerende udtryk svarende til neoklassicismen og den 'Neue Sachlichkeit', der prægede tiden efter midten af 1920erne.<sup>7</sup>

### Zemlinskys 'Lyrische Symphonie'

*Lyrische Symphonie* er komponeret i 1922-23 som det sidste værk fra mellemperioden efterfulgt af omkring et års kompositionspause forud for den 3. strygekvartet. Det er, i orkesterbehandlingen og i orkesterapparatets størrelse, et ambitiøst anlagt værk med sopran- og barytonsolist af ca. tre kvarters varighed.

Brahms-påvirkningen i form af intensivt motivudviklingsarbejde skinner stadig kraftigt igennem, mens den funktionsorienterede harmonik fra de tidlige værker til gengæld er trængt i baggrunden. I *Lyrische Symphonie* som allerede i Zemlinskys 2. strygekvartet op. 15 erstatter det tæt vævede motiviske udviklingsarbejde i vid udstrækning funktionsharmonisk affinitet som strukturerende element på detailplanet. Musikken udfordrer tonalitetsens grænser, men i modsætning til Schönbergs tidlige dodekafone værker fra samme tid gør den ikke op med tonaliteten. Mens de tonale sammenhænge på detailplanet ofte er slørede eller ligefrem suspendede, er tonaliteten på det storformale plan klar. Tonaliteten er bibeholdt i en form og et omfang, jeg vil betegne som 'rammetonalitet'. Hermed skal forstås det forhold, at både den traditionelle, overleverede sonatesatsform og, som det skal belyses til sidst i artiklen, kompositionens storform holdes sammen af satsernes overordnede tonale disposition.

Værket er inddelt i syv satser omkranset af orkesterforspil og -efterspil og forbundet ved hjælp af orkestrale mellemspill. Satsernes tilgrundliggende tekst er syv digte fra den indiske digter og nobelpristager Rabindranath Tagores digtsamling *Der Gärtner* i Hans Effenbergers tyske oversættelse fra 1914.<sup>8</sup> Udvalgt og sam-

6. Dahlhaus op.cit., s. 281.

7. Jf. Werner Loll: „Ein Spiel mit Moden und Traditionen. Zur Sinfonietta op. 23“, *Österreichische Musikzeitschrift* 47/4 (1992) s. 190-198.

8. Hans Effenbergers oversættelse findes i to versioner, begge udgivet af Kurt Wolff Verlag. Modsat Constantin Floros' antagelse i „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) s. 120 må det konkluderes, at den tidlige et-binds udgave af *Der Gärtner* (Leipzig 1914) – ikke

mensat som digtene er af Zemlinsky, beskriver de en kærlighedshistorie mellem en mand og en kvinde fra før mødet over forelskelse til afsked. De enkelte satsers form stemmer for de tre førstes vedkommende overens med den klassisk-romantiske symfonis traditionelle satstyper. Således har komponisten selv påpeget 2. og 3. sangs funktion som henholdsvis scherzo- og adagiosats:

Im Vorspiel und 1. Gesang ist die Grundstimmung der ganzen Symphonie gegeben. Alle anderen Stücke, so sehr sie sich auch durch Charakter, Zeitmaß u. s. w. von einander unterscheiden, sind der Stimmung des ersten entsprechend abzutönen. So darf beispielsweise der 2. Gesang, der etwa die Stelle des Scherzos einer Symphonie einnimmt, durchaus nicht spielerisch flüchtig, unernst aufgefaßt werden; der 3. Gesang – das Adagio der Symphonie – keinesfalls als weichliches, schmachtendes Liebeslied. Namentlich bei diesem Lied ist der tiefensten, sehnsüchtige, doch unsinnliche Ton des 1. Gesanges festzuhalten.<sup>9</sup>

Om værkets øvrige satser er det blevet sagt, at 1. sang i vægtighed svarer til en førstesats i en symfoni og 7. sang til en lang abgesangfinale, mens 4., 5. og 6. sang kan forstås som intermezzi,<sup>10</sup> idet værket, hvad angår det udvidede satsantal, bekender sit slægtskab med Gustav Mahlers grænseoverskridende opfattelse af symfoniens væsen. Det oplagte slægtskab med *Das Lied von der Erde*, som Zemlinsky vel at mærke selv har gjort opmærksom på,<sup>11</sup> gør sig gældende i værkets udformning som krydsning mellem symfoni og sangcyklus – en form hvis implicitte spændingsforhold findes afspejlet i værkets titel, der på én gang henviser til liedgenren, den lyriske genre par excellence, og til symfonien, som er af grundlæggende dramatisk natur.

### Form og tonal disposition i 1. sats af 'Lyrische Symphonie'

Symfoniens 1. sang, hvis tekst lader manden beskrive sin rastløse længsel efter et mål for sin kærlighed, balancerer formalt mellem sonatesatsform og strofisk sang. Zemlinsky-biografen Horst Weber har lidt mystificerende betegnet satsen som

versionen fra den samlede otte-binds udgave (München 1921) – er lagt til grund for *Lyrische Symphonie*, idet denne tekst i væsentligt højere grad end den senere version fra den samlede udgave stemmer overens med den af komponisten kun let reviderede tekst. Angående tekstforlægget til *Lyrische Symphonie* og Zemlinskys revision af det, se i øvrigt Thomas Michelsen: *Alexander Zemlinsky og hans kompositioner med særligt henblik på Lyrische Symphonie*. Specialeafhandling, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1993, s. 52-57 og s. 128-136.

9. Alexander Zemlinsky: „Lyrische Symphonie“, *Pult und Taktstock* 1 (1924) s. 10.

10. Floros op.cit., s. 121f.

11. I et brev til forlæggeren Emil Hertzka dateret „Prag 19. Sept. 22“ beroende i Universal Editions arkiv i Wien. Brevet findes citeret i Monika Lichtenfeld: „Zemlinsky und Mahler“ i Otto Kolleritsch (ed.): *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung 7), Graz 1976, s. 101.

en „torsohaften Sonatensatz[...]“; idet han hævder, at „durch die Verbindung mit strophischen Bauprinzipien nicht alle seine Formteile ausgebildet sind: dem Hauptsatz folgt kein Seitensatz; die Durchführung bildet keinen geschlossenen Komplex, sondern ist ersetzt durch Orchesterzwischenstücke durchführungsartigen Charakters, die die einzelnen Gesangsabschnitte verbinden“. Til gengæld finder Weber, at „Reprise [...] und Coda sind deutlich herausgearbeitet“, ligesom han anerkender eksistensen og de betydelige konsekvenser af et indledende „Rudiment eines Seitenthemas [...] gegen Ende des Vorspiels“, hvad jeg skal vende tilbage til.<sup>12</sup>

De af Weber nævnte forhold må forstås ud fra satsens karakter af blandingsform mellem sonatesatsform og strofisk sang. Hverken fraværet af et egentligt sidetemaafsnit i ekspositionsdel, som Weber har fremhævet, eller det forhold, at gennemføringsdelen begynder på T, således at både ekspositionsdel, gennemføringsdel og reprise tager udgangspunkt i satsens grundtoneart (en tonal disposition, værket for øvrigt har til fælles med første sats af Brahms' 4. symfoni), afkræfter for en analytisk betragtning satsens karakter af sonatesatsform. I tilføjelse til Weber har Rudolf Stephan erklæret: „Gleichwohl sind Sonatenelemente in diesem Satz, der in seinem leidenschaftlich dramatischen Charakter das Werk wahrhaft symphonisch eröffnet, unverkennbar. Er hat durchaus das Gewicht des Kopfsatzes einer großen Symphonie“, men, tilføjes det, „ohne daß jedoch sinnvoll gesagt werden könnte, es handele sich tatsächlich um einen Sonatensatz.“<sup>13</sup>

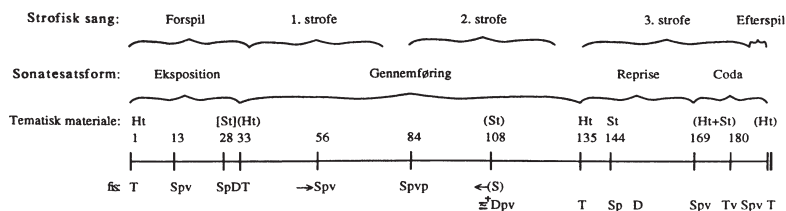
En analyse af satsens form under iagttagelse af dens tonale udvikling viser ikke desto mindre følgende tolagede formforløb, hvoraf den nederst aftegnede del afdækker det klare omrids af en fuldstændig sonatesatsform (figur 1). Ekspositionsdel har – på nær to takter – samme længde som reprisedelen. Blot er hovedvægten i ekspositionen lagt på hovedtemaet, således at sidetemaet her forbliver en antydning, mens sidetemaet til gengæld fylder mere end hovedtemaet i reprisen. Der er, hvad angår arten af formleddene og deres indbyrdes proportioner, således argumentationsmæssigt grundlag for at tale om en sonatesatsform. I det følgende skal yderligere argumenter af henholdsvis tematisk og tonal art påpeges, ligesom de berørte afvigende træk skal søges forklaret under henvisning til satsens særlige udformning som kombineret sonatesatsform og strofisk sang anskueliggjort på figur 1.<sup>14</sup>

12. Horst Weber: *Alexander Zemlinsky* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23), Wien 1977, s. 116.

13. Rudolf Stephan: „Zur Lyrischen Symphonie von Alexander Zemlinsky“, *Philharmonische Programme 1985/86* II, s. 197.

14. Et forhold, der i højere grad kan siges at sløre opfattelsen af sonatesatsformen, er det gennemgribende motiviske udviklingsarbejde, der, som det er karakteristisk for Zemlinskys modne værker, helt dominerer satsen. For en nærmere diskussion af motivudviklingsteknikken i *Lyrische Symphonie* se Michelsen op.cit., s. 80-93.

Figur 1. 'Lyrische Symphonie', 1. sats' dobbeltform



Satsens første 32 takter, der udgør sonatesatsformens ekspositionsdel, fungerer samtidig som orkesterforspil, der forbereder sangstemmens indtræden. For den umiddelbare lytteoplevelse forløber det i to spændingsbølger, hvoraf den anden begynder t. 13 efterfulgt af et afventende, otte takter langt oplæg til sangstemmens indtræden. Ekspositionsdelens quasi monotematiske udformning følger af forspilsfunktionen ligesom dens overordnede harmoniske forløb fra T til D, der forbereder sangstemmens indtræden. (Mens sonatesatsformens ekspositionsdel harmonisk og formalt slutter med t. 32, hører også de fire følgende takter med til sangens forspil, eftersom sangstemmen først intræder i t. 37. Forspillets fire sidste takter, t. 33-36, fungerer som melodisk forimitation og forløber derfor i T, men stadig med dominantorgelpunkt).

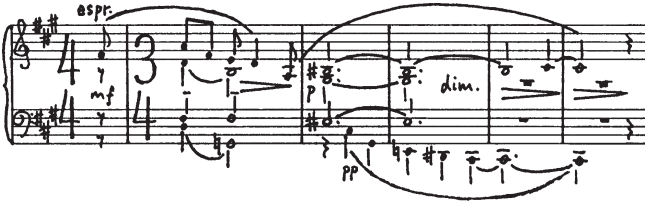
Ekspositionsdelens indledes efter en takts paukehvirvel af satsens hovedtema (t. 2ff) foredraget „Langsam (Grave) mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck“. Præsentationen af hovedtemaet udgør første spændingsbølge (nodeeksempel 1).

Nodeeksempel 1. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 1-12

Hovedtemaets melodiske eksponering af molskalaens lave 6. og 7. trin samt harmoniseringen med rene treklange kontrapunkteret af en lineært ført mellem- og basstemme over et dominantorgelpunkt, alle i samme rytme, giver satsen

dens vægtige, alvorlige præg. Efter anden bølge, der både motivisk og tonalt fungerer som overledningsafsnit, præsenteres ansatsen til det lyriske sidetema (t. 28-32) i D-dur, af Weber meget rigtigt betegnet som et sidetemarudiment, jf. ovenfor (nodeeksempel 2).

*Nodeeksempel 2. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 28-32*



Indtrykket af tematisk kontrast, der i lytteoplevelsen definerer t. 28-32 som repræsenterende sidetemafunktionen, etableres i kraft af den forudgående generalpause og underbygges af et markant skift i udtryksskarakter („Sehr ruhig”) og instrumentation (ikke længere tutti). Endelig spiller den tonale disposition en afgørende rolle, idet der i t. 28 begyndes i D-dur, altså Sp – ikke Tp, som traditionen byder, men dog en durtoneart. Derefter drejes harmonikken straks tilbage til T, hvormed ekspositionsdelen henholdsvis orkesterforspillet er til ende. Hvad der følger, er gennemføringsdel (henholdsvis 1. og 2. strofe) og reprise samt coda (henholdsvis 3. strofe og efterspil). (Jf. figur 1).

Gennemføringsdelen (t. 33-134) falder i to lige lange dele på hver 51 takter svarende til tekstforlæggets to første strofer. Den symmetriske deling understreges af satsafsnittets harmoniske disposition, idet første halvdel bevæger sig fra T over Spv til Spvp i t. 84, hvor anden del, henholdsvis anden strofe, tager sit udgangspunkt. På dette sted midtvejs i gennemføringsdelen nås således den største grad af tonal spænding i forhold til satsens tonikale udgangs- og afslutningspunkt. Anden halvdel af gennemførings- eller modulationsdelen bevæger sig derpå gennem Spvp's subdominant, B-dur, der er enharmonisk lig +Dpv i fis-mol, hvorved der styres tilbage mod T, som genindtræder ved reprisen.

Reprisen, der signaleres fra t. 130 ved hjælp af dominantorgelpunkt og indførelse af det rytmiske motiv z fra hovedtemaet (se nodeeksempel 1), indtræder i t. 135 (idet orgelpunktet bliver liggende), men varieret i forhold til ekspositionen. Hovedtemaet er nu fordelt på orkester og sangstemme, således at det rytmiske motiv x sættes an i messingblæserne fulgt af en takts pause, hvor sangstemmen sætter ind med det rytmiske motiv y, inden messingblæserne, idet sangstemmen holder en takts pause, fortsætter med det rytmiske motiv z. (Hovedtemaet sættes ind på toslaget i stedet for på etslaget med den effekt, at satsens fremdrift på dette gennemføringsdelens afslutnings- og kulminationspunkt ikke bremses af temaets oprindelige, gravitetiske halvnode, der her erstattes af fjerdedele).



Hovedtemaet, der fyldte mest i ekspositionsdelene, er i reprisen af blot ni takters længde. Herefter sættes sidetemaet ind (t. 144 svarende til t. 28 i ekspositionsdelene). Hvor det i ekspositionsdelene forblev en antydning, udvikles det imidlertid nu til at være satsafsnittets dominerende element strækkende sig helt frem til t. 169. En firetonig figur af faldende tertser repræsenterende sidetemaet dominerer satsbilledet som akkompagnement til anden del af tekstens 3. strofe („Im sonnigen Nebel ...“) frem til t. 157, hvor figuren kombineres med hovedtemaets motiv z. Både tekstens poetisk iscenesatte, visionært fremmanede billede („welch gewaltiges Gesicht ...“) og musikkens formale sidetemaefunktion, der i overensstemmelse hermed først nu kommer til fuld udfoldelse, understreges instrumentatorisk virkningsfuldt ved tilføjelsen af harmonium fra t. 147. Den firetonige sidetemafigur varieres, hvad angår intervallerne størrelse, men ikke hvad angår deres retning eller rytme, hvorved den bevarer sin motiviske identitet (nodeeksempel 3). Satsafsnittets reprisefunktion understøttes af tonalt stabiliserende kadencer til Tv i t. 155, t. 162 og t. 167.

Nodeeksempel 3. 'Lyrische Symphonie', 1. sats, t. 147



Så vidt er denne førstesats på det storformale plan altså så godt som symmetrisk konstrueret med en ekspositionsdel på 32 takter, en gennemføringsdel på 102 takter og en reprisedel på 34 takter. Den følgende coda er, karakteristisk for Zemlinskys kompositions måde i almindelighed og *Lyrische Symphonie* i særdeleshed, nøje tilpasset tekstforlæggets struktur og stemningsindhold. Som i de to første af tekstforlæggets strofer afsluttes også den tredje med et refrainagtigt afsnit af resignerende indhold, der indledes med ordene „Ich vergesse, ...“. Dette tekstafsnit giver ligesom i første strofe anledning til et musikalsk karakterskift i forbindelse med et tonalt ryk til Spv (t. 169). Først derefter (t. 180) nås tonika-planet (Tv) i forbindelse med en gentagelse af tekstafsnittet „o fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte“, som i stemning og indhold modsvarer satsens tonalt stabiliserende afslutning. Sluttelig falder satsen til ro med en fem takter lang, afdæmpet gentagelse af hovedtemaet, der for en betragtning af satsen som strofisk sang udgør efterspillet.

### Den tonale disposition af storformen i 'Lyrische Symphonie'

Begyndelsen af både ekspositions-, gennemførings- og reprisedel i 1. sang af *Lyrische Symphonie* er klart defineret af tonale forhold, idet alle tre satsafsnit begynder i satsens hovedtoneart fis-mol. Satsens andet formale lag, strofisk sang med forspil, tre strofer og kort efterspil, er ligeledes tydeligt markeret. Her er de tonale stationer T, T, Spvp, T og T inden for fis-mol (se figur 1). Af tilsvarende klarhed er den tonale disposition af den ABA'B'-formede 2. sang, hvor A- og A'-

delen står i hovedtonearten A-dur, mens B- og B'-delen står i Des-dur, der kan forstås som enharmonisk lig Dpv inden for hovedtonearten. Også de øvrige satter har hver sin entydige hovedtoneart – med undtagelse af 6. sang, hvad jeg skal vende tilbage til (se figur 2).

Figur 2. *Lyrische Symphonie*, overordnet tonal disposition

1. sang	fis-mol
2. sang	A-dur
3. sang	Es-dur
4. sang	d-mol
5. sang	e-mol
6. sang	[e-mol]
7. sang	D-dur

Sammenholdt udviser de syv sange i øvrigt en betragtelig variabilitet i *graden* af tonal binding, hvad der udgør et interessant træk ved Zemlinskys håndtering af musikkens tonale aspekt. Mens 1. og 2. sang – sonatesatsform og scherzosats – har klareste formdisposition understreget ved tilsvarende klar tonal disposition, kan man for 4. og især 6. sangs vedkommende konstatere en mærkbart svagere binding til hovedtonearten end i værkets øvrige satter. Desuden bemærkes en anderledes kammermusikalsk instrumentation i forhold til de øvrige dele af symfonien kombineret med en mere ekspressivt gestisk sangstemme. 4. og 6. sang er i symfoniens vekselsangsforløb mellem mand og kvinde knyttet til kvinden. Herved synes de nævnte tonale og instrumentatoriske aspekter at få en ikke uvæsentlig teksttolkende betydning, som falder i tråd med værkets generelle tendens til en følsom udkomponering af detaljer i tekstforlægget.

4. sang har (trods det manglende faste fortegn) d-mol som tonal ramme. Sangen begynder, når der ses bort fra den tonalt ubestemmelige soloviolinstemme, entydigt i denne toneart, der også har betydning som tonalt fikspunkt i det videre forløb. Tilsvarende ender sangen på d-mols durdominant (med septim, none og tertsfurudhold). 5. sang står i e-mol. (Ligesom i 3. sang begyndes på tonikavarianten). Denne toneart fastholdes ved hjælp af et orgelpunkt som eneste egentlige holdepunkt for en tonal orientering i begyndelsen af 6. sang. Tonalt synes den 6. sang at være den eneste i symfonien uden egen identitet. Den fungerer i kraft af langt udholdte orgelpunkter på e og, i de sidste 8 takter, d som tonal overledning mellem 5. sangs e-mol- og 7. sangs D-durtonalitet.

Med den afsluttende sangs D-durtonalitet ender symfonien tonalt et andet sted, end den begyndte. Man kan således tale om progressiv tonalitet i forbindelse med *Lyrische Symphonie*.<sup>15</sup> Der er imidlertid ikke tale om en tilfældig vandrings

15. Progressiv tonalitet findes i øvrigt allerede i Zemlinskys symfoniske digt *Die Seejungfrau* (1903), jf. K.J. Rooke: „Zemlinsky's Mermaid“, *The Music Review* 44/1 (1983) s. 36-43.

fra ét tonalt punkt til et andet. Tværtimod findes den overordnede tonale disposition fremlagt straks ved symfoniens begyndelse, idet dispositionen af forspillet i 1. sang beskriver en udvikling fra fis-mol i den første af de to spændingsbølger over d-mol, hvor anden bølge – overledningen – begynder (t. 13), til D-dur ved sidetemaansatsens indtræden (t. 28). Denne disposition svarer præcist til den tonale udvikling fra 1. over 4. til 7. sang, altså fra værkets begyndelse over dets midterakse til dets afslutning (sammenlign figur 1 og 2). Også på det overordnede plan styres værkets form således af en art rammetonalitet.

Form og tonalitet på det store plan er klare, trods den tonale krise på detailplanet og den formale blanding af symfoni og sangcyklus. Den traderede sonatesatsform – der jo konstitueres af tonale dispositionsforhold i lige så høj grad som af tematisk dualitet – kan altså stadig bære. Selvom tonaliteten på detailplanet er svækket, er dens grundlæggende funktion som ramme for formen bibeholdt. Følger man Dahlhaus' tese om en opsplitning af 'Die musikalische Moderne' i en klassicistisk og en modernistisk retning efter ca. 1910, placerer dette vel Zemlinsky på den klassicistiske side i selskab med komponister som Richard Strauss og Max Reger. Zemlinskys arbejde med forskellige grader af tonal binding inden for samme værk, der flygtigt har været berørt i denne artikel, indebærer imidlertid for nogen dele af værket tendenser, der trækker i retning af en placering på den modernistiske side. Alt i alt må det konstateres, at Zemlinsky i kraft af sin lydhørhed over for samtidens divergerende stilistisk-æstetiske tendenser placerer sig følsomt registrerende i det spændingsfelt mellem romantik og modernisme, der etableredes i slutningen af det 19. århundrede. Et felt der netop i kraft af komponister som Zemlinsky fortsatte med at eksistere også efter Schönbergs overgang til atonalitet omkring 1910.

#### SUMMARY

#### *Form and tonal layout in Alexander Zemlinsky's 'Lyrische Symphonie'*

The composer and conductor Alexander Zemlinsky (1871-1942) played an important part in establishing the modernity which marked the musical life of Vienna around the turn of the century. This article contains a brief survey of the three stylistic periods into which Zemlinsky's works may be divided. It is proposed that the dividing line between the early, Brahmsian period and the second, in which modernity marks Zemlinsky's compositional style, be placed before rather than, as suggested by Rudolf Stephan, after 1900. The main part of the article is an analytical survey of the relationship between form and tonality in Zemlinsky's chief symphonic work: *Lyrische Symphonie* op. 18 (1922-23). It is pointed out that the sonata form scheme of the first movement, which combines sonata form with strophic song form, as well as the overall formal layout of the work are held

together by a fundamental 'frame tonality' in spite of the fact that tonality on a detailed level is weak. It is concluded that *Lyrische Symphonie* shows Zemlinsky as a sensitive indicator of the tensions which existed between romanticism and 'Neue Musik' in the period which Carl Dahlhaus has termed 'Die musikalische Moderne'.