

Graz, 21. bis 24. Oktober 1982



 Musikprotokoll '82

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

ORF

LANDESSTUDIO STEIERMARK

Intendant: Emil Breisach

8042 Graz, Marburger Straße 20
Tel. (0316) 41180-0

in Zusammenarbeit
mit dem „steirischen herbst“
Graz

Programm und Organisation: Karl Ernst Hoffmann
Sekretariat: Ingrid Cwienk
Tontechnische Disposition: Gerhard Kasper

**MUSIK
PROTOKOLL
1982**

21. bis 24. Oktober

Musikprotokoll 1982 — Egon-Wellesz-Retrospektive

Datum	Stefaniensaal	Funkhaus St. Peter	Dom	Palais Saurau, Sporgasse 25
Donnerstag, 21. Oktober	20.00 ORF-Symphonieorchester Dir.: Lothar Zagrosek 6. Symphonie Violinkonzert Vision für Sopran und Orchester Symphonischer Epilog			
Freitag, 22. Oktober	20.00 Pro Arte Ensemble Graz Dir.: Karl Ernst Hoffmann Persisches Ballett Divertimento für kleines Orchester Duineser Elegie	17.00 Käte Wittlich, Klavier 3 Skizzen Drei Klavierstücke Eklogen Fünf Idyllen Triptychon Studien in Grau		Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 Eröffnung: Otto Kolleritsch (Graz) Robert Schollum (Wien) Bojan Bujic (London) 14.00 Caroline Cepin Benser (Tuscaloosa) John Bergsagel (Kopenhagen) Gunter Schneider (Innsbruck) Wolfgang Ruf (Freiburg)
Samstag, 23. Oktober	20.00 Gaudeamus-Quartett, Holland 7. Streichquartett Sonette der Elisabeth Barret- Browning 8. Streichquartett	17.00 Jeremy Day, Horn Florian Kitt, Violoncello Johann Könighofer, Klarinette Thomas Christian, Viola Gottfried Hechtl, Flöte Johann Langmann, Violine Fanfaren für Horn solo Sonate für Violoncello solo Suite für Klarinette solo Rhapsodie für Viola solo Suite für Flöte solo 4 Stücke für Streichtrio		9.00 Robert Layton (London) Günter Brosche (Wien) Karin Marsoner (Graz) Herbert Vogg (Wien) 14.00 Othmar Wessely (Wien) Walter Pass/Christian Hannick (Wien/Trier) Dimitrije Stefanovic (Belgrad)
Sonntag, 24. Oktober	11.15 Melos-Ensemble London Quintett für Klarinette, 2 Violi- nen, Viola, Violoncello Vier Stücke für Streichquartett Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn u. Fagott Oktett		10.00 Collegium Musicum Graz Chor der Abteilung Kirchenmusik der Musikhochschule Graz Dir.: Albert Anglberger Messe in f-Moll (Übertragung des katholischen Sonntagsgottesdienstes in Ö 1) 18.30 Martin Klietmann, Tenor Martin Haselböck, Orgel Thomas Christian, Viola Pro Arte Chor Graz Dir.: Karl Ernst Hoffmann Festliches Praeludium Alleluia für Tenor solo Partita in honorem J. S. Bach Drei gemischte Chöre aus „Der cherubinische Wandersmann“ Praeludium für Viola solo	14.30 Uhr Gerhard Winkler (Graz) Peter Stadlen (London) Rudolf Stephan (Berlin)
				* Das Symposion zum Musik- protokoll wird vom Institut für Wertungsforschung der Hoch- schule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet.

steirischer herbst '82
Generalsekretariat
Presse- und Informationsbüro
Palais Attems, Sackstraße 17
8010 Graz
Tel. (0316) 71365 und 79094
täglich von 9 bis 18 Uhr

**Das Musikprotokoll 1982 im Österreichischen Rundfunk
mit Werken von Egon Wellesz**

Hörfunk-Programm Ö 1:

Do., 21. 10. 19.30—22.00 Live-Sendung ab 20 Uhr	ORF-Symphonieorchester 6. Sinfonie, Violinkonzert, Vision, Symphonischer Epilog
Mi., 27. 10. 19.30—21.00	Melos-Ensemble London Quintett, Vier Stücke, Suite, Oktett
Do., 28. 10. 19.30—21.30	Pro Arte Ensemble Graz Persisches Ballett, Divertimento, Duineser Elegie
Di., 2. 11. 15.05—15.57	Käte Wittlich, Klavier Drei Skizzen, Drei Klavierstücke, Eklogen, Idyllen, Triptychon, Studien in Grau
Mi., 3. 11. 15.05—15.57	Jeremy Day, Florian Kitt, Johann Könighofer, Thomas Christian, Gott- fried Hechtel, Johann Langmann Fanfaren, Sonate, Suite, Rhapsodie, Suite, Vier Stücke
Do., 4. 11. 15.05—15.57	Gaudeamus Quartett, Holland Streichquartette, Sonette
Fr., 12. 11. 15.05—15.57	Musiksymposion Egon Wellesz Gestaltung: Otto Kolleritsch
Do., 23. 12. 15.05—15.57	Martin Klietmann, Martin Haselböck, Thomas Christian, Pro Arte Chor Graz Festliches Praeludium, Alleluia, Par- tita, Drei gemischte Chöre, Praelu- dium

Inhalt

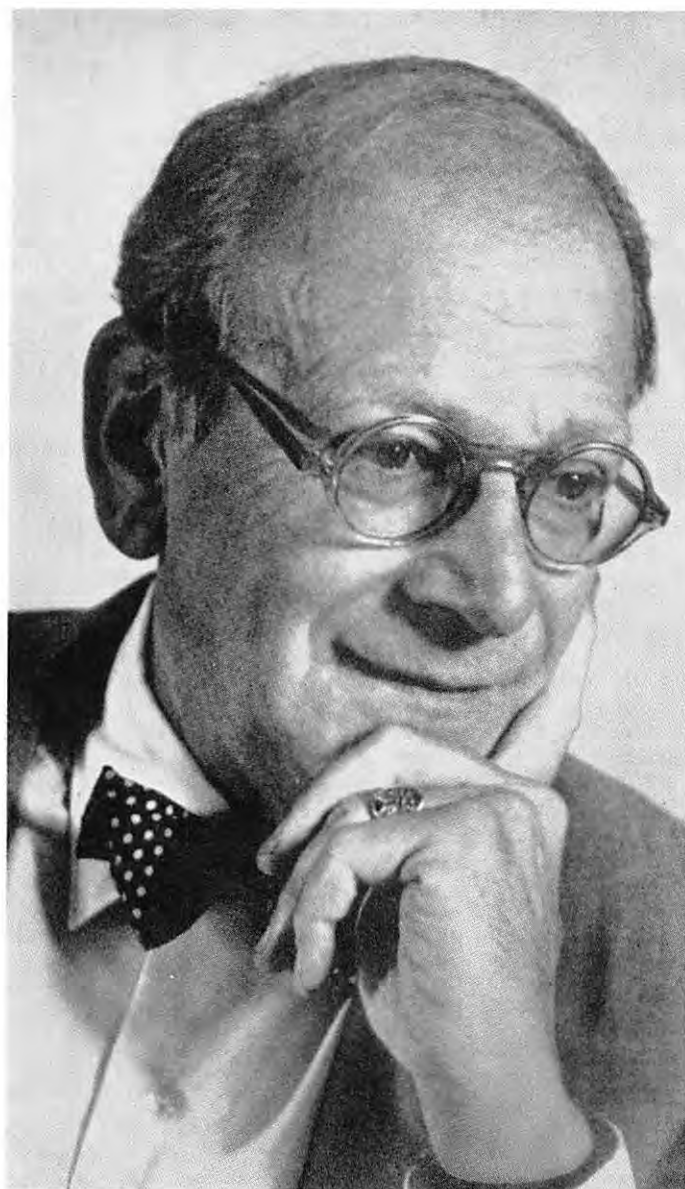
Egon Wellesz – Daten und Fakten	4
Robert Schollum: Die stilistischen Wandlungen von Egon Wellesz	6
Gunter Schneider: Egon Wellesz – Versuch der Synthese	10
Tagesprogramme, Biographien und Werkeinführungen	
21. Oktober, 20.00 Uhr	14
22. Oktober, 17.00 Uhr	18
20.00 Uhr	22
23. Oktober, 17.00 Uhr	26
20.00 Uhr	30
24. Oktober, 10.00 Uhr	34
11.15 Uhr	36
18.30 Uhr	40
Werkverzeichnis	44

Die Werkeinführungen, die Zusammenstellung der „Daten und Fakten“ und das Werksverzeichnis hat Robert Schollum verfaßt.

EGON WELLESZ — DATEN UND FAKTEN

1885	Geboren am 21. Oktober in Wien
1892	Erster Klavierunterricht
1899	Bestimmendes Erlebnis einer „Freischütz“-Aufführung unter Mahler in der Wiener Hofoper: „Am folgenden Tag begann ich ohne jegliche Anleitung meine kompositorische Arbeit.“
1904	Inskription an der Universität Wien. Durch den Besuch von Lehrveranstaltungen an dem von Guido Adler geleiteten musikhistorischen Institut bald Aufgabe des Jusstudiums und völlige Hinwendung zur Musik. Lieder op. 1
1905	Studien bei Schönberg (Harmonielehre, Kontrapunkt, Fugenkomposition)
1906	Teilnahme an einem Sommerkurs in Cambridge über englische Literatur, Kunst und Musik des 18. Jahrhunderts. Beschäftigung mit Purcell und Händel.
1908	Vermählung mit der Kunstgeschichtlerin Emmy Stross. Promotion „summa cum laude“
1909/10	Klavierzyklus „Der Abend“ op. 4
1911	Herausgabe der Oper „Costanza e Fortezza“ von J. J. Fux in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“
1912	1. Streichquartett op. 14
1913	Dozentur mit „Studien zur Geschichte der Wiener Oper: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper“. Uraufführung des 1. Streichquartetts (Berlin). Lieder aus der Fremde op. 15
1914	Aufsatz „Fragen und Aufgaben der musikalischen Orientforschung“ in der Österreichischen Zeitschrift für den Orient. Freundschaft mit dem Dichter Jakob Wassermann
1916	Entzifferung der byzantinischen Notenschrift
1914–17	Ballett „Das Wunder der Diana“ op. 18
1918	Bekannntschaft mit Hugo von Hofmannsthal. Bartók in Wien
1919/20	Oper „Die Prinzessin Gিন্নara“ op. 27 (Wassermann). „Persisches Ballett“ op. 30

- 1921 Ballett „Achilles auf Skyros“ op. 32
(Hofmannsthal)
- 1922/23 Oper „Alkestis“ op. 39 (nach
Hofmannsthal). Salzburger
Musikfest. Gründung der IGNM
- 1924/25 Kultisches Drama „Die Opferung
des Gefangenen“ op. 40 (Stucken)
- 1929/30 Oper „Die Bakchantinnen“ op. 44
(nach Euripides). Uraufführung am
20. Juni 1931 an der Wiener
Staatsoper
- 1932 Ehrendoktorat der Universität
Oxford
- 1934 Sonette der Elisabeth Barret-
Browning op. 52
- 1934/36 „Prosperos Beschwörungen“
op. 53.
Uraufführung am 19. Februar 1938
(Wien).
- 1938 Während der Aufführungen von
„Prosperos“ in Amsterdam und
Rotterdam (13. und 16. März) von
Hitlers Einmarsch in Österreich
überrascht. Einladung nach
England. Am 24. März Ankunft in
London. Beginn der Emigration.
- 1944 5. Streichquartett op. 60.
1. Symphonie op. 62
- 1948 Am 22. Juni erster Wien-Besuch
nach dem Weltkrieg
- 1953 Großer Preis der Stadt Wien
- 1955/56 5. Symphonie op. 75
- 1959 „Lieder aus Wien“ op. 82 (Artmann)
- 1961 Violinkonzert op. 84. Großer
Österreichischer Staatspreis
- 1962 Beginn der Zusammenarbeit mit
dem Verlag Doblinger
- 1963 „Duineser Elegie“ op. 90 (Rilke).
Wellesz-Biographie von Schollum
(Verlag Lafite)
- 1965 6. Symphonie op. 95
- 1967 „Mirabile Mysterium“ op. 101
- 1967/68 7. Symphonie op. 102
- 1970 8. Symphonie op. 110
- 1971 Großes Ehrenzeichen für Kunst und
Wissenschaft
- 1970/71 9. Symphonie op. 111
- 1972 Lähmung
- 1974 Tod am 9. November in Oxford.
Beisetzung der Urne in einem
Ehrenggrab der Stadt Wien auf dem
Zentralfriedhof



Egon Wellesz

Robert Schollum

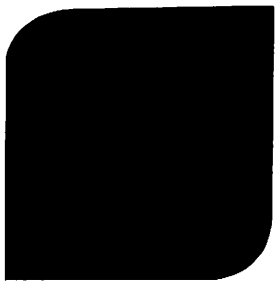
DIE STILISTISCHEN WANDLUNGEN VON EGON WELLESZ

Der Titel dieses Berichtes scheint einen aggressiven Unterton zu haben. Aber davon ist keine Rede. Es scheint uns heute, gegen Ende des Jahrhunderts, als habe sich in keinem Jahrhundert vorher in der Musikgeschichte so Vielfältiges getan. Mag sein, daß man später diese Meinung revidieren wird; derzeit besteht sie, überblickt man vor allem die 1. Jahrhunderthälfte, sicherlich zu Recht. Das Jahrhundert begann, schon vielfältig genug, mit Naturalismus, Spätromantik, Impressionismus, Jugendstil und dem im wesentlichen daraus hervorgehenden Expressionismus, der um 1909 bereits seinen Höhepunkt erreichte, den er erstaunlich lange halten konnte. Schönbergs Klavierstücke op. 11 und op. 19, der Zyklus von Gesängen „Das Buch der hängenden Gärten“, das Monodram „Erwartung“, Strawinskys „Sacre“, Bartóks „Wunderbarer Mandarin“, Bergs „Wozzeck“ und noch vieles andere zählen zu den expressionistischen Meisterwerken, die auf die Dauer gesehen das Spätromantische, das sich zu behaupten suchte, ebenso wie die Werke des Jugendstils und des Neoklassizismus an die Wand drängten, mochte dieser oder jener Wiener Komponist auch kraft seines Einflusses kleine Erfolge des Geringschätzenmachens erreichen. Daß der Expressionismus heute als der vorläufige und wahrscheinliche Endpunkt der Romantik gilt, ist unbestritten. Aber nicht jeder Komponist dieser Zeit war

fähig, die Wandlungen, die in der ersten Jahrhunderthälfte geschahen, auch mitzumachen: man mußte dazu schon eine außergewöhnliche, eine starke Persönlichkeit sein, um sich nicht so, wie es nach 1945 mit zahllosen sogenannten Avantgardisten ging, zu verlieren, das heißt: am Ende überhaupt keinen eigenständigen musikalischen Charakter mehr zu haben. Und wer im Umkreis der Schönbergschule und ihres starken Einflusses lebte, hatte doppelt acht zu haben, um nicht zum Schönbergkopisten zu werden und aus diesem Bereich nicht mehr herauszufinden. Denn auch die Schönbergschule war natürlich kein Allheilmittel und durchaus nicht für jedermann geeignet, ganz besonders von der Erfindung der Dodekaphonik schönbergscher Art an.

Wellesz hatte die Gefahr dieser Art von Uniformierung instinktiv von Anbeginn an gespürt. Daß er später festhielt, daß man durch die Dodekaphonik hindurchgegangen sein müsse, um sie nachher wieder zu vergessen, liegt auf dieser Linie. Damit meinte Wellesz freilich nicht eine Negation, sondern ein blindes Kopieren dieser Technik unter Aufgabe der persönlichen Eigenheiten. Daß die Arbeit mit den zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ein neues Gefühl der Tonraumorganisation gebracht hatte, blieb unbestritten. Man muß als Schaffender das große Glück haben, assimilieren zu können, ohne dabei sein Eigenes zu verlieren. Wellesz hatte dieses Glück. Er war Autodidakt. Er hatte bei Schönberg, der ihn von Anbeginn an faszinierte, dennoch nur Kontrapunkt, aber nicht

Komposition studiert. Er hielt das nicht für nötig. Die Oper zog ihn von Anbeginn an in ihren Bann. Eine „Freischütz“-Aufführung unter Mahler war für ihn entscheidend. „Am Tage nach dieser Aufführung begann ich zu komponieren“, hielt er später fest. So ging sein Weg im Prinzip in eine andere Richtung als die, die Schönberg einschlug. Instinktiv war ihm klar, daß er Melodiker war und das Weitausschwingende, die großen Bögen und Flächen, wie sie Bühnenhandlungen forderten, liebte und daß jegliche Orthodoxie dem entgegenstand. So ging er, in stetem Kontakt und in Freundschaft mit dem Schönberg-Kreis, trotzdem seinen eigenen Weg. Wellesz' erste Werke schwanken naturgemäß stilistisch sehr. „Die ersten Werke, die ich schrieb, sind Klavierstücke und Lieder, in denen ich bemüht war, eine mir vor-schwebende Stimmung in einfachster Form wiederzugeben.“ In den als op. 1 zusammengefaßten Liedern fällt sogleich auf, daß im Satz Einflüsse von Brahms, Wagner, Wolf, Reger nicht vorhanden sind. Die melodische Linie herrscht in klarer Raumgestaltung; das Klavier, sparsam und wesentlich eingesetzt, bleibt zugeordnet. Mit op. 4, „Der Abend, ein Zyklus von 4 Impressionen“ (1909—1910), zeigt Wellesz, daß der Ausbruch des Expressionismus bei Schönberg (1909) ihn nicht beeindruckt hat. Die Titel der Stücke „Pastorale“, „Angelus“, „Dämmerstunde“, „Wind auf der Heide“ verraten vielmehr die Beschäftigung mit Debussy. Die Wiener Sezession und die Werke der neuen Franzosen, die um 1905 in Wien Aufsehen erregten, übten auf Wellesz größte Einflüsse aus. Arthur Roessler



schrieb: „Es war zwar die alte Welt, in die man durch die Pariser Künstler verschiedenste Einblicke erhielt, aber sie war neu gesehen: farbiger, großzügiger, origineller als bisher . . .“. Wellesz war in all diesen Ausstellungen zu sehen: in ihm stiegen Visionen auf, die lebendig werden wollten in Bildern, Tönen, Handlungen. Schlagartig fühlt sich Wellesz zu Hofmannsthal hingezogen. Er liebt das Farbige, Feinnervige, Erregende, dem Psychologischen Raum Lassende, aber es widersteht ihm, dick aufzutragen, er findet keine Beziehung zu Strauß. Er liebt das Schlichte, Sparsame, Wesentliche. Grübeleien ist er nicht zuge-neigt. Weder Schönbergs „Pelleas und Melisande“ noch die Klavierstücke op. 11 und op. 19 konnten ihm daher Vorbild sein. In „Der Abend“ spukt viel Debussy und auch noch manche Klaviersatzerinnerung an Brahms herum. Bartók, nach einem Budapester Konzert, brachte die Stücke zu Roszavölgi, der sie sogleich druckte. Was die Einflüsse von Debussy betrifft, so schreibt Wellesz in „Leben und Werk“, daß er um 1909/10, also zur Zeit der Entstehung von „Der Abend“, mit der zeitgenössischen französischen Musik bekannt geworden war. „Ich erinnere mich, daß der erste Eindruck, den ich von Debussys Klavierstücken empfang, überwältigend war. Welches Erlebnis, eine Musik zu hören, die dem Klavier neue Klänge entlockte; Klänge, die aber ganz der Sphäre dieses Instrumentes entstammten! Von den Klavierwerken und dem Quartett kam ich dann zu Debussys Orchesterwerken, zu seiner Oper ‚Pelleas und Melisande‘ und, nach dem Krieg, zu der Gruppe der

letzten Klavierstücke und zur Kammermusik. Ich glaube, daß es die Durchsichtigkeit der Musik Debussys war, die dazu beigetragen hat, mich vom nachwagnerischen Einfluß (wie er sich bei Schönberg und Berg bemerkbar gemacht hatte; d. Verf.) zu befreien. In Debussy lebte etwas von hellenischer Klarheit, das sich mit der anderen Seite seines Wesens, der Neigung zum Symbolismus, wunderbar auszugleichen wußte. Es ist eine Musik, ergreifend in ihrer Zurückhaltung, die Musik eines, der um den tragischen Weg des Schaffenden weiß, aber über das Persönliche hinausgehoben ist ins Allgemeine . . . Debussy schafft nie im Erlebnis, er läßt sich nie von den Gefühlen überwältigen; er meistert sie und formt sie, und nur der verklärte Rest des Erlebnisses vibriert weiter in seiner Musik.“ Soweit Wellesz, der damit eindeutig einen Stilwandel dokumentiert hat, der seine Folgen für das gesamte Schaffen von Wellesz hatte, wengleich in der Folge noch weitere Einflüsse und Stilwandel sich ergaben, aber keine so ausschlaggebend, wie die Auswirkung von Debussy und dann die von Mahler, dessen — wie Wellesz schreibt — „scharfelinige Orchesterierung“ es ihm angetan hatte. Was die Farbigkeit betrifft, so sei Wellesz noch im Hinblick auf Klimt zitiert. „In den Ausstellungen der Sezession, die ich fast alle seit der Gründung besuchte, sah ich . . . die Bilder Gustav Klimts, dessen Schüler Oskar Kokoschka sein sollte. Ich kann mich an die Faszination erinnern, die auf mich die erste Ausstellung der Impressionisten ausübte, die von Claude Monet bis zu Georges Seurat vertreten waren. Beson-

ders beeindruckt war ich durch den Pointilismus von Theo van Rysselberghe, dessen Maltechnik der Kompositionsweise Schönbergs während seiner sogenannten atonalen Periode so sehr entsprach, daß ich annehmen muß, daß Schönberg von ihr beeinflusst war . . . So kam er auf die Zusammensetzung eines Bildes aus Farbpunkten zu sprechen, als er mir die Partitur der ‚Erwartung‘ zeigte.“ Man muß bezüglich dieser Stelle nicht einer Meinung mit Wellesz sein. Doch steht eindeutig fest, daß Debussy eine Festigung des Welleszschen Stiles in Richtung des „Weg von Wagner“ und damit auch eines Weg von der Hochromantik bewirkte, die rasch ihre Folgen hatte. Noch tastet Wellesz die Musikszene, soweit sie ihn anspricht, ab. Die 3 Klavierstücke op. 9 sind ohne Reger (die Humoresken) und Brahms nicht denkbar; die Eklogen op. 11 suchen klangliche Erweiterungen, liegen aber auch zwischen Wolf („Um Mitternacht“, Nr. 2), Debussy („Minstrels“) und Ravel. Die 5 Idyllen, Klavierstücke zu Gedichten von George — die Verse sind in den Noten zitiert —, liegen zwischen Debussy und fallweise der Ornamentik des Jugendstils: Klimts Farben scheinen zur leichten Verschwommenheit und zur „schönen“ Hymnik des Schlusses angeregt zu haben. Dann wendet sich Wellesz der Kammermusik zu: 1911/12 entsteht sein 1. Streichquartett: die Analysen der Streichquartette Beethovens, die Wellesz gemeinsam mit Webern fast ein Jahr lang an der Universität durchgeführt hatte, tragen ihre Früchte. Der letzte Satz erwächst aus einem einzigen Motiv: das wird sich in der Folge immer

wieder und für ganze Werke finden, ohne daß es dem Komponisten selber immer gleich bewußt würde. Dann aber wendet sich der Blick der Bühne zu. „Das Wunder der Diana“, „Die Prinzessin Girnara“ (dazwischen u. a. das 2. und 3. Streichquartett) und 1920 das „Persische Ballett“ bringen von den unterschiedlichen Erfordernissen der Bühne her unterschiedliche neue Klangwelten. Die Tonalität wird für weite Strecken aufgegeben, häufig macht sich Polytonalität, wie sie zur gleichen Zeit auch Bartók (der sich als ihr Erfinder bezeichnete), Milhaud, Honegger und viel später auch noch Berg bei der Kärntner Ländler-Stelle im Violinkonzert anwandten, bemerkbar. In den Bühnenwerken, vor allem in den Balletten, arbeitet Wellesz immer mehr mit großen Klangblöcken (Die Techniken Strawinskys, vor allem in „Sacre“, konnten nicht ohne Folgen bleiben). Den in der Regel überraschend konzessionslosen Ausgleich bringt die Kammermusik. In 2 Augusttagen des Jahres 1920 entsteht im eruptiven Schaffensprozeß, wie er für Wellesz charakteristisch wird, die gewaltige einsätzig, mehrteilige Sonate für Violoncello solo, mit deren Beginn die Tonalität völlig verlassen ist. Aber noch gelingt dem Komponisten nicht das konsequente Durchhalten dieser Klangwelt, die sich bei Schönberg, Berg, Webern, Pisk und anderen schon total gefestigt hatte. Und wieder Bühnenwerke: 1922 beginnt Wellesz die Komposition der „Alkestis“, Uraufführung 1924 in Mannheim. In einer Kritik heißt es: „Die Musik von Egon Wellesz ist herb in ihrer stark dissonanten Polyphonie, in ihrer archaisierenden Melodik und in

der abgemessenen Feierlichkeit ihrer Rhythmik. Umso stärker wirken da die Farbflecken reiner Dreiklänge an den Höhepunkten und die wilde Bewegtheit des Gelages und des Kampfes, den Herakles mit dem Todesgott führt. So erfährt das Werk eine klare Gliederung, und so wird auch bei aller Strenge in den entscheidenden Momenten die echte, mitreißende Opernwirkung erreicht.“ Es folgten die Tanzsymphonie „Die Nächtlichen“, dann, 1925, „Die Opferung des Gefangenen“ und, greifen wir in den Bühnenwerken vor, „Scherz, List und Rache“ nach Goethe und als Höhepunkt der Bühnenwerke die 1931 in der Wiener Staatsoper uraufgeführten „Bakchantinnen“. Noch einmal, für eine Studentenaufführung in Oxford, wird Wellesz eine Oper „Incognita“ schreiben, aber sie bleibt ein Emigrationszwischenstück, ohne weitere Bedeutung, im Stil der englischen Musik, wie man sie von einem Neu-Engländer eben auch erwartete. Aber wir haben soeben viel übersprungen. Wir erinnern uns daran, daß es Wellesz immer wieder drängt, gerade zwischen große und großflächige Werke subtile, konzentrierteste Kammermusik einzuschalten. So liegt etwa zwischen „Alkestis“ und „Die Nächtlichen“ eine Sonate für Violine solo und erscheint vor „Die Opferung des Gefangenen“ eine Suite für Violoncello solo und eine Suite für Violine und Kammerorchester. Dann schieben sich Chöre, ein Klavierkonzert und die Messe in f-Moll, ganz archaisch gehalten; ferner die außerordentlich feinziselierten, fast expressionistischen Sonette der Elisabeth Barrett-Browning dazwischen, bevor eines der bedeutendsten Orchester-

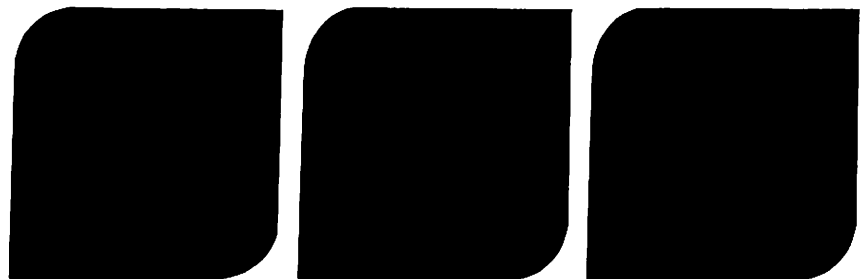
werke des Komponisten entsteht: die fünf symphonischen Stücke „Prosperos Beschwörungen“, mit denen die Differenzierungskunst und die Übertragung des im Kammermusikalischen Erreichten auf das große Orchester ihren absoluten Höhepunkt erreicht. Die Partitur glitzert, ohne auch nur einen Augenblick an die Impressionisten zu erinnern, in unzähligen Farben, die sich überstürzen, zerbrechen, wieder sammeln und doch das große Bild zusammenbringen, das Shakespeare bei Wellesz ausgelöst hat. Aber am 24. März 1938 traf Wellesz in London ein; im Herbst übersiedelte er dank der Hilfe seiner Freunde nach Oxford, dessen Ehrendoktor er ja war.

Kompositorisch hatte er sich — das wußte er — der englischen Klangsprache anzupassen. Sein Stil wird unsicher, mitunter verliert er sich; erst 1943 entsteht ein 5. Streichquartett „in memoriam“, das ein schmerzvolles Gedenken in Tönen an all das darstellte, was verschwunden war. 1945 gab es einen kurzen Urlaub im Norden Englands, in einer Landschaft, die etwas an das Salzkammergut erinnert. Gleichsam in einem Trancezustand entstand die 1. Symphonie, und für sie gilt, was auch von den weiteren Symphonien bis zur fünften zu sagen ist: es sind Rückblicke: zu Haydn, Bruckner, Mahler. 1948 entstehen als ein neuerlicher Versuch, sich wieder zu finden, das 7. Streichquartett und das Oktett. Es erfolgt endgültig die Abkehr von der Sonatenform, die langsamen Sätze erhalten eine Bedeutung, die sie nie mehr verlieren werden. Und im gleichen Jahr kommen die

ersten Kontakte mit dem Kontinent zustande, und Wellesz kann endlich kompositorisch dort anknüpfen, wo er vor der Emigration stehengeblieben war. Nicht rasch, aber immerhin wurde er wieder er selber. Die entscheidendsten Schritte in dieser Richtung waren die 5. Symphonie und das Violinkonzert. Die 5. Symphonie wurde 1956, das Violinkonzert 1961 beendet. In einem Vortrag anlässlich der Düsseldorfer Uraufführung der Symphonie hat Wellesz ausgeführt: „Von den Opern führt eine Linie hinüber zu meinen Symphonien. Hier wie dort war es mir darum zu tun, meiner musikalischen Vorstellung den entsprechenden Ausdruck in der einfachsten Formulierung zu geben, auf farbigen Ausdruck zu verzichten und die Instrumente möglichst in ihrer besten Lage zu gebrauchen . . . Gestaltungsmäßig sah ich auch hier mein Ziel darin, alles Episodische in den einzelnen Sätzen zu vermeiden und, im Ganzen genommen, ein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Sätzen herzustellen . . . Die Symphonie hat 4 Sätze, von denen der 2., ‚Intermezzo‘, ein kurzes Scherzo ist, das als leichter Kontrast zwischen dem 1. und dem 3. Satz steht. Der innere Zusammenhang zwischen dem 1. und dem letzten Satz stand für mich von Anfang an fest. Man könnte fast sagen, daß die Durchführung des 1. Satzes im letzten erfolgt . . . In seiner Rede über ‚Shakespeares Könige und große Herren‘ hat Hugo von Hofmannsthal das Tiefste, das ich kenne, über Shakespeares Figuren gesagt. Er sehe die Figuren nicht jede für sich, sondern in bezug auf alle anderen und zwischen ihnen keinen leblosen, sondern einen mystischen

lebenden Raum. So sehe ich die Themen, die Figuren des musikalischen Dramas, das wir Symphonie nennen. Sie tragen wie die Figuren des Spieles Hölle, Fegefeuer und Himmel in sich, aber jedes Thema ist da in bezug auf alle anderen, und es ist die verbindende Musik zwischen den Themen, welche ihnen selbst Leben gibt und die Atmosphäre des Ganzen erzeugt . . . Das Wesenhafte entsteht im Erklängen, bei dem sich das ‚Drama in Tönen‘ aus dem Ineinandergreifen der in Tönen gestalteten Vision als ein Ganzes ergibt, das sich der Komponist von seinen Zuhörern erhofft.“ Dieses Gestaltungsprinzip, nicht zuletzt an einer Reihe gewichtiger Kammermusikwerke entwickelt, behält Wellesz in der Folge konsequent bei. Es gilt auch für das Violinkonzert, das als Drama gesehen wird, und diese Gestaltung gilt auch für die „Vision“ und, als eines der schönsten Spätwerke, „Mirabile Mysterium“ für Sprecher, Solostimmen, Chor und Orchester. Hier gelingt es Wellesz, unter selbstverständlicher Beibehaltung der atonikalen Klangsprache den Gegensatz von „schön“ und „nicht schön“, wie ihn der Text fordert, in beispielgebender Weise darzustellen, nicht zuletzt darum, weil er sich durch keinerlei Reihentechnik zu Klängen zwingen läßt, die nicht seinem Aussagewillen entsprechen. In formaler Beziehung wendet sich Wellesz immer mehr dem Blockprinzip zu und gelangt damit zu der Monumentalität, die seine späten Werke demonstrieren. Zwischen die 6., 7. und 8. Symphonie schieben sich Werke unterschiedlichster Art, mit denen Wellesz seinen Spätstil immer wieder

nach allen Seiten hin erprobt. Es ist gefährlich, seine späte Tonsprache, so sehr sie auf weite Strecken von der expressionistischen Geste, von der sie ja letztlich herkam, getragen wird, als expressionistisch zu hören: dem extremen Expressionismus war Wellesz schon dadurch, daß sein Opernschaffen diesen gar nicht vertragen hätte, nie hörig gewesen: er stand darüber, weil es ihm nie um musikalische Selbstdarstellung ging, wie sie dem Wesen des Expressionismus entsprach. Von hier aus gesehen ergibt sich der eindeutige Abstand zu den Werken der Wiener Schule, denen gegenüber er niemals als der — nunmehr — Vierte im Bunde dastehen wollte: er wollte von Anbeginn an sein freier Eigener sein, und das gelang ihm. Gegen die Komposition einer 9. Symphonie sträubte er sich, obwohl ich drängte, bis eines Tages die Karte da war: Skizze der Neunten in einem einzigen Wurf beendet! Was sich schon vorher abzeichnete: die langsamen, elegischen Schlüsse, bringt die Neunte wohl am erschütterndsten. Dann kam noch ein Präludium für Viola — und dann griff, nach langem, bösen Leiden, der Tod zu. Aber da hatte eine der größten Eigenpersönlichkeiten der österreichischen Musik des 20. Jahrhunderts ihr Lebenswerk in aller Fülle und Variabilität bereits beendet.



Gunter Schneider

EGON WELLESZ — VERSUCH DER SYNTHESE

„Kunst und Wissenschaft haben nicht getrennte Gebiete . . . sondern es ist vielmehr das gleiche Gebiet und nur die Art der Bearbeitung ist verschieden.“

Guido Adler

Daß sich Komponisten über ihre Kompositionen und ihr Komponieren äußern, ist zumal in unserer Zeit, da künstlerische Konzepte große Bedeutung erlangt haben, keine Seltenheit.

Auch ist die Verbindung des Erforschens und Machens von Musik, sieht man über Mitteleuropa hinaus, nicht so selten, wie die oft genannte und wahrgenommene Kluft zwischen Theorie und Praxis dies annehmen ließe. Und doch war die Position von Egon Wellesz eine einzigartige. Als Musikwissenschaftler wie als Komponist erlangte er weltweites Ansehen; als historischer Wissenschaftler und Spezialist für byzantinische und barocke Musik forderte er auch den Blick auf die zeitgenössische Kunst, ja auf die zukünftige; als Komponist suchte er immer den persönlichen schöpferischen Freiraum auf der Basis eines umfassenden und faktenkundigen Traditionsverständnisses.

Das Verständnis von Musik und Wissenschaft um 1900 war bestimmt von einer stetig fortschreitenden Trennung der als „theoretisch“ und „praktisch“ qualifizierten Bereiche. In der Institutionalisierungsphase

der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin kamen ihre Vertreter aus anderen Wissenschaften genauso wie aus der musikalischen Praxis, wobei die Wissenschaft auch Ersatzcharakter — siehe Guido Adler — haben oder gesellschaftliches Prestige — siehe Webern — bieten konnte. Noch sah die Wissenschaft den „unterrichteten Musiker“¹ als ihr Ziel, und die Verbindung von praktischer, kompositorischer und wissenschaftlicher Neigung und Beschäftigung teilten viele Musikwissenschaftler der ersten Generation, wenn auch in ihrer schöpferischen Tätigkeit, analog zur historischen Orientierung ihrer Disziplin, restaurative Tendenzen oft den Anschluß an progressive Veränderungen und Entwicklungen im Bereich der Komposition verhinderten.

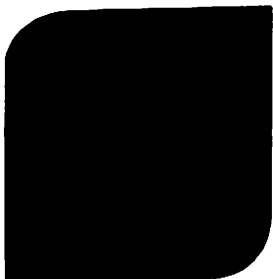
Wissenschaft und Komposition als umfassende Beschäftigung mit Musik, als Ausdruck eines Tradition und Kontinuität proklamierenden Weltverständnisses, das fand Egon Wellesz bei den Personen, die zumal in seiner Jugend entscheidenden Einfluß auf ihn ausübten, bei seinem Universitätslehrer Guido Adler und bei Hofmannsthal. Adler suchte die Verbindung zwischen der Kunst Musik und der Wissenschaft von ihr. Hofmannsthal's kritische Beschäftigung mit der Sprache läßt sich in die Zeit seiner akademischen Studien zurückverfolgen.

Seine Dissertation hatte er „Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade“ geschrieben. So war die Verbindung von wissenschaftlicher und schöpferischer Tätigkeit, vor allem in der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit einem Problem, im

Kreis um Hofmannsthal nicht ungewöhnlich. „I wanted to become a composer, but in those days it was even more difficult than at present to earn one's living as a composer, and most of my friends tried to find posts either as private music teachers or as conductors. I dreaded the usual career as a conductor, who at that time had to spend his best years working on small opera stages. I dreaded also the academic way in which musical theory was taught at the Vienna Conservatorium . . . I decided to study musicology with Guido Adler and to have private lessons with Schoenberg.“²

Die Musikwissenschaft hatte für den Komponisten Wellesz eine zweifache Bedeutung, einmal — wie im obigen Zitat angedeutet — als Brotberuf, zum anderen ist sie in verschiedener Weise für sein Komponieren wirksam geworden. Der Komponist Wellesz konnte sich, von Kompositionsaufträgen, -vorschriften und -erwartungen unabhängig, seinen eigenen Vorstellungen gemäß entfalten. Im Selbstverständnis rückte die Musikwissenschaft in eine sekundäre Position, ihr haftete als allgemein verbindlich erkennender, nicht individuell schöpferischer Disziplin das Stigma des Austauschbaren an. „Ich vergesse nie, daß ich wohl als Professor jederzeit von einem anderen Gelehrten abgelöst werden kann, nicht aber als Komponist.“³

„Wissenschaftlich“ an Egon Wellesz war seine wesentlich historisch orientierte Betrachtungsart. Der Wissenschaftler suchte aufgrund „vergleichender historischer Kritik“⁴ die Gegenwart zu erklären und sein



kompositorisches Handeln mitzubestimmen — wie ja überhaupt in den 20er Jahren die Weltkenntnis des modernen Künstlers gegenüber der Weltfremdheit des romantischen betont wurde. Im Verständnis einer Wissenschaft, die nicht nur sich selbst genügt, sondern die auch den Kontakt zum zeitgenössischen Musikleben und zur zeitgenössischen Musikproduktion sucht, wurde die Beschäftigung mit der Vergangenheit zum Lernprozeß für die Gegenwart. Schon 1931 schrieb Otto Fritz Beer, „es ist nur bezeichnend für seine ganze Art, Musikwissenschaft zu betreiben, daß er dabei nie den Zusammenhang mit lebendiger Musik vergißt“.⁵ Und Wilfrid Mellers meinte, „Wellesz' dominant musicological interest centers around the most fundamental problems with which the contemporary composer has to deal“.⁶ 1950 betonte Wellesz in seinen „Essays on Opera“ sein „lifelong interest in the problem of opera, to begin with as historian, later as a composer“.⁷ Die Bedeutung der Wissenschaft für die Komposition Wellesz' ist auf keinen Fall so zu verstehen, daß wissenschaftliche Thesen schöpferisch bewiesen oder ausgeführt wurden. Gerade aus dem obigen Zitat wird vielmehr eine Kontinuität der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Problem deutlich, bei der eben das Medium geändert wurde. Darin unterschied sich Egon Wellesz von der Mehrzahl der komponierenden Musikforscher und forschenden Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts, gerade auch von seinem Studienkollegen Anton Webern, dessen wissenschaftliche Studien, wenn überhaupt, dann sehr eng mit seiner kompositorisch-technischen Arbeit zusammenhingen.

Im Bewußtsein einer zu Ende gehenden produktiven Epoche abendländischer Kultur wandte sich Wellesz dem Orient zu. Wellesz, der als Wissenschaftler den Choralgesang der Ost- und Westkirche auch in der Praxis kennengelernt und studiert hatte, übernahm byzantinische Melodien nur selten und erst sehr spät direkt und bewußt in eigene Kompositionen.⁸ Und doch hatte Wilfrid Mellers nicht unrecht, wenn er von Wellesz' Musik meinte, „it meets two civilisations“⁹, denn „in bezug auf meine Komposition hat die Beschäftigung mit historischer Musik, speziell mit der byzantinischen, Früchte getragen“.¹⁰ Wenn Franz Striedler 1965 es als Auswirkung der byzantinischen Studien bezeichnete, daß „an entscheidenden Stellen seiner Werke unisono-Stellen“¹¹ stehen, so entgegnete Wellesz ihm allerdings quasi im Vorhinein um 1950, „to write long lines, either in unison or supported by sustained chords, has always been my aim“.¹² Und in diesem Sinn meinte auch Mellers, Wellesz „was not, as a composer, influenced by Byzantine cantillation . . . ; he rather became a Byzantine scholar because his creative instincts were what they were“.¹³ Auch David Symons schrieb in seiner umfassenden Studie über „Tonal Organization“ in der Musik von Egon Wellesz von „some conceptual similarity between these modal practices (of Byzantine chant) and Wellesz' methods of tonal organization“.¹⁴ Die Auseinandersetzung mit der byzantinischen Musik führte Wellesz auch zu einem „basic problem . . . does music consist of tones or does it consist of intervals?“¹⁵ Der

Historiker und nicht zuletzt wohl auch der Apologet Wellesz erklärte Schönbergs Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren, als Wiederentdeckung und Erweiterung dieses von ihm in der byzantinischen Musik gefundenen, orientalischen Prinzips modalen Musizierens.¹⁶

Rückschauend auf sein kompositorisches Werk der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erkannte Wellesz, „daß die wichtigste Anregung in dieser Zeit von meiner Beschäftigung an der Wiener Universität mit der Barockoper kam und mit den Werken der Wiener Vorklassiker.“¹⁷ Wellesz, der sich als Komponist wie als Wissenschaftler „gezwungen“ sah, „eine fundierte Einstellung zum Problem des musikdramatischen Schaffens zu erarbeiten“¹⁸, verband das wissenschaftliche Interesse an der Entwicklung einer Gattung und ihrer Realität in Zeit und Gesellschaft mit dem Bestreben des Komponisten, der für sich „das Problem der Oper neu aufrollen und eine neue Synthese von Wort und Ton finden mußte“.¹⁹ 1922, im Jahr der Komposition der Oper „Alkestis“, veröffentlichte Egon Wellesz zwei Aufsätze, „Der Beginn des musikalischen Barock und Die Anfänge der Oper in Wien“. In diesen beiden historischen Studien nahm Egon Wellesz so umfassend zur Oper der Gegenwart Stellung, daß sie sich teilweise wie eine Grundsatzerklärung des Komponisten Wellesz lesen. „Die Oper der Zukunft muß an die Traditionen der Barockoper anknüpfen . . . Im Grunde ist im barocken Gesamtkunstwerk das Verhältnis von

Dichtung, Musik und Szene restlos gelöst und der Typ der Barockoper geeignet, der neuen Oper zum Vorbild zu dienen.“²⁰ Und tatsächlich konnte er auch über seine Oper „Alkestis“ sagen, es sei ihm hier „zuerst gelungen, die Tradition der Barockoper auf moderner Grundlage zu erneuern“.²¹

In einer Zeit, in der sich viele, gerade auch im Bereich der avancierten Kunst, mit der Vergangenheit auseinandersetzten, ja die Überwindung der Romantik zum Teil durch ein Zurückgreifen auf frühere Kunstmittel passierte, war der Wissenschaftler Wellesz in einer günstigen Lage. Als einer der wenigen seiner Zeit war er musikhistorisch über das 18. Jahrhundert eingehend informiert und konnte so wesentlich profunder an Konzepte dieser Zeit anknüpfen als viele andere, die in oberflächlichen Klischees steckenblieben. Wohl nicht von ungefähr kommt es, daß Egon Wellesz sich zu Beginn seines ersten Aufsatzes über „Alkestis“ 1924 — nochmals — über die Beziehungen zwischen Komposition und Musikwissenschaft Rechenschaft gab. „Alkestis“ ist das Werk von Wellesz, das vielleicht am meisten seinen wissenschaftlichen Studien dankt und das gleichzeitig auf radikalste Weise seine neue kompositorische Position markiert. „Der Autor . . . wird es der Realisierung seiner Absichten überlassen müssen, nachzuprüfen, inwieweit er es vermocht hat dazu beizutragen, jener glücklichen Verbindung von Musik und Szene wieder näherzukommen, durch welche die Oper als Gattung in früheren Zeiten zu solch einzigartiger Bedeutung sich erhoben hatte.“²²

Der Diskussion um historisierende oder zeitgemäße kompositorische Leistung suchte Wellesz dadurch zu entgehen, daß er bei seinem stetigen Bekenntnis zur Tradition zwischen Nachahmung und Lernprozeß differenzierte. Er, der sich zumal als Opern- und später als Symphoniekomponist innerhalb einer durch die Romantik unterbrochenen Tradition verstand, distanzierte sich deutlich vom „Neoklassizismus“. Schon 1921 schrieb er, „die Rückkehr zu Mozart, oder sagen wir besser, die Schaffung einer neuen Klassizität kann nicht auf retrospektivem Weg erreicht werden, und alle Versuche, auf dem Weg einer archaisierenden Kunst dieses Ideal zu erreichen, müssen notgedrungen scheitern. Es gibt in der Kunst kein Zurück, sondern nur ein Vorwärts.“²³

Schon 1922 hatte H. Holländer über Egon Wellesz geschrieben, „das zukunftsweisende Charakteristikum ist die Synthese“.²⁴ Und Wellesz selbst meinte 1925, „nun sehen wir, daß allenthalben auf die Anarchie der letzten Jahre wieder eine Zeit der Synthese folgt, . . . nicht die Entstehung einer neuen Form ist vielleicht das Wesentliche für den neuen Geist, sondern das Bemühen, Form und Inhalt wieder in eine zwingende Beziehung zu bringen“.²⁵ Die Synthese ist somit wohl das — über die Eigenwertigkeit seiner Musik hinausragende — Wesentliche der Erscheinung von Egon Wellesz. Sein Wirken stand stets im Zeichen einer Zusammenschau, sei das in der Verbindung von Wissenschaft und Kunst, von Geschichte und Gegenwart oder von Text, Musik, Bewegung und Szene, wobei die klare Formulierung der einzelnen Bereiche gerade auch ihre Integration ermöglichte.

Anmerkungen

¹ H. Kretschmar, Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie, in: JbP. 1907 S. 89f.

² E. Wellesz, in: M. Schafer, British Composers in Interview, London 1963, p. 37.

³ E. Wellesz, Neue Musik, Vortrag, in: Nachlaß im Besitz der Musiksammlung der ÖNB, F 13 Wellesz 829.

⁴ E. Wellesz, Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung, in: AfMw 1919, S. 438.

⁵ O. F. Beer, E. Wellesz, in: Die Musik 1931, S. 912.

⁶ W. Mellers, Studies in Contemporary Music, London 1947, p. 122.

⁷ E. Wellesz, Essays on Opera, London 1950, p. 7.

⁸ Praeludium für Chor und Orgel über ein byzantinisches Magnificat, op. 100, „Mirabile Mysterium“ op. 101.

⁹ W. Mellers, Egon Wellesz, in: The Listener 1950, p. 321.

¹⁰ E. Wellesz, Die Zeit und ich, in: ÖGM, Beiträge 70/71, S. 44.

¹¹ F. Striedler, Rezension von Schollum, Egon Wellesz, in: Neue Zeit, 8.4.1965.

¹² E. Wellesz, Einführung zum fünften Streichquartett, in: F 13 Wellesz 260, S. 10.

¹³ W. Mellers, Wellesz at 80, in: The Listener 1965, p. 429.

¹⁴ D. Symons, Tonal Organization in The Symphonies of Egon Wellesz, University of Western Australia, 1980, p. 240.

¹⁵ E. Wellesz, The Origins of Schoenbergs Twelfth-tone-System, Lecture at The Library of Congress, Jan. 10, 1957, Washington 1958, p. 9.

¹⁶ Ibid., p. 10.

¹⁷ E. Wellesz, Moderne Musik, Vortrag, in: F 13 Wellesz 661, S. 9.

¹⁸ E. Wellesz, The Problem of Opera, Vortrag, in: F 13 Wellesz 662/1, S. 2.

¹⁹ E. Wellesz, Gelebtes Leben, in: Austria 1947, S. 368.

²⁰ E. Wellesz, Der Beginn des musikalischen Barock und Die Anfänge der Oper in Wien, = Theater und Kultur, hg. unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal von Max Pirker, Bd. 6, Wien/Leipzig 1922, S. 10.

²¹ E. Wellesz, Moderne Musik, a. a. O., S. 17.

²² E. Wellesz, Epilegomena zur Alkestis, in: Melos 1924, S. 134.

²³ E. Wellesz, Der Musiker und diese Zeit, in: MA 1922, S. 3f.

²⁴ H. Holländer, Neue Musik, in: MA 1922, S. 8.

²⁵ E. Wellesz, Das Problem der Form, in: Von neuer Musik . . . , hg. von H. Grues, E. Kruttge und E. Thalheimer, Köln 1925, S. 38.

Wir strahlen in die Welt.

Das Zentrum der Ereignisse für Veranstaltungen, Tagungen,
Kongresse. Modernste Technik in traditionsreichem Rahmen.
Ort der Kommunikation in einer Stadt von Weltformat.

GRAZER CONGRESS



Grazer Kongreß-, Ausstellungs- u. Kommunikationszentrum, Schmiedgasse 2/1, A-8010 Graz



Klavierhaus Kanzler

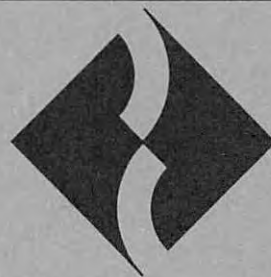
8010 Graz, Reitschulgasse 10, Tel. 80 1 56

Alleinvertretung

BECHSTEIN

EHRBAR

STEINWAY



Unsere SUPERIOR-KLASSE ist fertiggestellt:

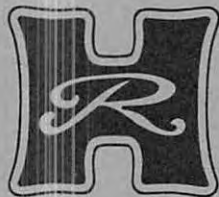
„besser“: Zimmer von anspruchsvoller Eleganz (Farb-TV)

„besser“: neuer Receptions- und Eingangsbereich

„besser“: neue Hotelhalle

Weitzer-Hotels – Graz

Zentrale Reservierung: Griesgasse 15, A-8011 Graz,
Tel. (0 31 6) 91 38 01, Telex: 3-1284



EXKLUSIVE ORIENTTEPPICHE

Dr. Huschang Rohani

DIREKTIMPORTEUR

GROSS- UND EINZELHANDEL

NUR: A-8010 GRAZ, MÜNZGRABENSTRASSE 10, TELEFON (0316) 80 5 49

Grazer Messe Der aktuelle Überblick.

Modern, informativ, attraktiv
und sympathisch durch
mehr als 2100 Aussteller
aus 40 Staaten.

Frühjahrsmesse 1983:
30. April bis 8. Mai
Herbstmesse 1983:
1. bis 9. Oktober



KÖSTLICH KOSTBAR



KLEINOSCHEG SEKT

STAATLICHE



AUSZEICHNUNG



v. l. n. r.: Carl Ebert, Alban Berg, Egon Wellesz
Copyright Elisabeth Keßler, Wien (Nachdruck verboten).

Egon Wellesz

6. Symphonie op. 95

Langsam und schwer
Leicht bewegt
Adagio

Violinkonzert op. 84

Largo
Adagio
Scherzo. Vivace
Andante sostenuto

Vision für Sopran und Orchester op. 99
(Georg Trakl)

Symphonischer Epilog op. 108

Jane Marsh, Sopran
Joanna Madroszkiewicz, Violine
ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Lothar Zagrosek

ORF-Symphonieorchester
Unter den großen österreichischen Orchestern ist das ORF-Symphonieorchester zwar das jüngste, doch zweifellos bereits eines mit Charakter und klarem Profil. 1969 im Zuge der Reorganisation des Österreichischen Rundfunks gegründet, löste es das Große Wiener Rundfunkorchester ab. Chefdirigent wurde Milan Horvat, der das vom ORF gesetzte Ziel, ein leistungsfähiges Symphonieorchester primär für die speziellen Aufgaben des Rundfunks, zumal im Bereich der nationalen und internationalen Musik des 20. Jahrhunderts aufzubauen, in kürzester Zeit erfüllte. Sichtbarer Ausdruck für den Erfolg des jungen Orchesters auch außerhalb des Rundfunks waren nicht nur eigene Konzertzyklen bei den traditionellen Wiener Konzertveranstaltern Musikverein und Konzerthaus, sondern auch Einladungen zu den Festspielen in Salzburg und Bregenz und zum Steirischen Herbst. Neben Horvat, der 1975 durch den jungen Finnen Leif Segerstam abgelöst wurde, arbeiteten mit dem Orchester namhafte Dirigenten wie Ernest Bour, Miltiades Caridis, Ernst Märzendorfer, Walter Weller, Bruno Maderna, Wolfgang Sawallisch, David Oistrach, Vaclav Neumann, Carl Melles, Gerd Albrecht, Lamberto Gardelli, Michael Gielen, Christoph von Dohnanyi,

Charles Mackerras, Georges Prêtre, Argeo Quadri, Jerzy Semkow, Guisepppe Sinopoli. Marksteine in der Entwicklung des Orchesters waren die vielfach mit Preisen ausgezeichneten Schallplattenproduktionen von Schönbergs „Moses und Aaron“ unter Michael Gielen, der Verdi-Opern „I due Foscari“ und „Stiffelio“ unter Lamberto Gardelli, Kreneks „Karl V.“ unter Gerd Albrecht und die überaus erfolgreichen Aufführungen von so wesentlichen Werken wie die „Lukas-Passion“ von Penderecki, Luciano Berios „Coro“, Honeggers „Jeanne d'Arc“, Franz Schmidts Oratorium „Das Buch mit 7 Siegeln“ und Othmar Schoecks „Penthesilea“ bei den Salzburger Festspielen. Eine Tournee durch die Sowjetunion im April 1982 wurde von Publikum und Kritik als Demonstration österreichischer Musik und Wiener Orchesterkultur gewürdigt. Seit 1979 ist in der Gestion des ORF-Symphonieorchesters insofern ein Wandel eingetreten, als neben die Pflege des zeitgenössischen Repertoires verstärkt auch die Erarbeitung des klassisch-romantischen Repertoires gestellt wurde. Mit seinem neuen Chefdirigenten Lothar Zagrosek soll ein möglichst umfangreiches Repertoire erarbeitet werden, das von vorklassischer Musik bis zur Moderne reicht.



Lothar Zagrosek,
geb. 1941, studierte in München, Essen und Wien, daneben Dirigierkurse bei Karajan, Kertesz und Maderna. 1967 erstes Engagement am Landestheater Salzburg, 1969 Erster Kapellmeister am Opernhaus Kiel, von 1973 bis 1977 Generalmusikdirektor in Solingen. 1977 übernahm Zagrosek als Generalmusikdirektor die Leitung der Städtischen Bühnen Krefeld/Mönchengladbach und auch die Leitung des Konzertlebens dieser beiden Städte. Daneben baute Zagrosek seine internationale Karriere konsequent auf: Als Gastdirigent der Deutschen Oper Berlin und an der Spitze führender europäischer Orchester (Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Radio-Symphonieorchester Berlin, Basel, Baden-Baden, Köln, Stuttgart, Bamberger Symphoniker, Wiener Symphoniker, Orchestra di Santa Cecilia Rom. Ganz besonderen Erfolg hatte Lothar Zagrosek als Dirigent der London Sinfonietta in London, bei verschiedenen Festivals, unter anderem den Berliner Festwochen. Erfolgreiche Konzerte mit dem ORF-Symphonieorchester, unter anderem bei den Bregenzer Festspielen, führten zu seiner Verpflichtung als Chefdirigent des ORF-Symphonieorchesters.



Jane Marsh,
geboren in San Francisco. 1. Preis beim Moskauer Tschaikowski-Wettbewerb. Engagements an bedeutenden Bühnen der USA und Europas (San Francisco, Spoleto Festival, Düsseldorf, Salzburg, Hamburg, La Fenice, Rom, Wiener Staatsoper, Bayrische Staatsoper). Mitwirkungen bei Festspielen in USA, Italien, England, Holland, Spanien, Österreich. Rundfunk-, Schallplatten- und TV-Aufnahmen in USA und Europa. Händel-Medaille der Stadt New York.



Joanna Madroszkiewicz,
geb. in Stettin, studierte und absolvierte an der Musikhochschule Danzig. Fortsetzung der Studien in Namur bei Arthur Grumiaux und in Wien bei Günter Pichler. Mehrfache Preisträgerin internationaler Wettbewerbe (Lublin, Prag, Genua), 1977 staatliche Auszeichnung als bester junger Künstler Polens. Lebt seit 1980 in Österreich. Violinabende und Solistenauftritte in Konzerten und bei Festivals in Europa (Wieniawski-Festival, Barcelona, Bulgarien, Frankfurt/Oder). Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Spanien, ČSSR, Bulgarien, Polen, Österreich etc.

6. Symphonie op. 95

Alle Symphonien von Wellesz sind in Oxford komponiert worden. Waren die ersten vier Symphonien — die erste ausgelöst von einer Landschaft, die den Komponisten an das Salzkammergut erinnerte — Auseinandersetzungen mit der österreichischen symphonischen Vergangenheit, mit der nie mehr in Kontakt zu kommen Wellesz zunächst angenommen hatte, so brachte die 5. Symphonie unter dem gewaltigen Eindruck der ersten neuen Kontakte mit der alten Heimat überraschend das Wiederanknüpfenkönnen des Komponisten an seine repräsentativen Werke vor der Emigration und damit an den echten, persönlichen Wellesz-Stil, der wohl im Bereich des Werdens der Wiener Schule zu sehen war, aber — worauf Wellesz größten Wert gelegt hat — sich vom Stil Schönbergs, Bergs, Weberns nicht zuletzt durch Nichtanwendung der Dodekaphonik unterschied. Wohl ist die expressionistische Geste in den späten Werken von Wellesz stets präsent, aber der Expressionismus als Stil ist überwunden. Unüberhörbar ist das aussagemäßige Anknüpfen und Fortsetzen von Mahler.

Die 6. Symphonie entstand 1965. Sie ist dreisätzig. Der 1. Satz beginnt langsam, schwer, trauermarschartig. Nur langsam legt sich die im Satzverlauf bald eintretende Erregung und wird von einem zarten Holzbläserteil abgelöst. Der Wiedereintritt der Anfangsstimmung bleibt bis zum Satzschluß bestehen. Der 2. Satz trägt Scherzocharakter, der kurz durch ein zartes lyrisches Intermezzo unterbrochen wird. Die Erregung des 1. Satzes zittert noch nach. Der 3. Satz, ein gewaltiges Adagio, bringt bald stimmungsmäßige heftige Rückgriffe auf die Atmosphäre des 1. Satzes, die mit dem Wiedereintreten des Adagio-Charakters entschärft und beruhigt — vielleicht darf man sagen — der endlichen Erlösung zugeführt wird.

Violinkonzert op. 84

Das viersätziges Werk entstand 1961. Der 1. Satz beginnt mit einer zunächst heftigen, dann immer tastender werdenden Orchestereinleitung, die mit dem kleinen Terzschrift g-b endet. Die Solovioline nimmt die beiden Töne auf und erhebt sich allmählich zu weitausholendem Gesang, wird drängender und führt zum Allegretto hin, das vom Orchester intoniert wird. Der nächste Einsatz des Solo-Instrumentes, sostenuto subito, ist von innerer Zurückhaltung erfüllt. Dann erfolgt eine Steigerung zunächst zum Allegretto und dann zu einem heftigen Allegro ma non troppo. Nach einer kurzen Beruhigung schließt der Satz in heftigem Aufbäumen. Der 2. Satz ist ein geradezu visionäres Stück von höchster Eindringlichkeit. Im erdnahen, dahinstürmenden 3. Satz entwickelt sich ein echtes Concertare zwischen dem Solisten und dem Orchester. Aber auch hier wird mit einem langsamen Zwischenspiel ein stimmungsmäßiger Rückgriff auf Momente der beiden vorangegangenen Sätze gemacht. Selbst die Schlüsse des 2. und 3. Satzes mit ihrer Auffächerung eines Akkordes aus der Tiefe nach der Höhe hin sind mit Absicht verwandt. Der 4. Satz nimmt im Prinzip die Heftigkeit des Beginnes des 1. Satzes wieder auf. Auch hier dauert es lange, bis die Solovioline zum Einsatz kommt: es ist, als ob erst eine Klärung erfolgen müsse, bevor dem Solisten das Wort übergeben wird. Der rhapsodische Solo-Einsatz, vorwiegend von der Harfe begleitet, entwickelt sich wieder aus dem kleinen Terz-(hier übermäßigen Sekund-) Schritt. Nur allmählich löst sich die Solostimme davon ab, um dann aber rasch einem dramatischen Höhepunkt zuzugehen. Nach einer großen Kadenz wird die Stimmung des Beginnes vom Orchester wieder aufgenommen. Elegisch setzt die Solo-Violine ein und leitet, wie auf einsamer Höhe, zögernd zum ätherischen Schluß im pp hin.

Vision op. 99

Wieder wandelnd im alten Park,
 O! Stille gelb und roter Blumen.
 Ihr auch trauert, ihr sanften Götter,
 und das herbstliche Gold der Ulme.
 Reglos ragt am bläulichen Weiher das Rohr,
 verstummt am Abend die Drossel.
 O! dann neige auch du die Stirne
 vor der Ahnen verfallenem Marmor.

Georg Trakl

„Gestern“ (am 17. September 1966) „habe ich die Partitur meiner ‚Vision‘ beendet“, schrieb Wellesz an den Verfasser. „Es ist ein Orchesterstück mit Sopran-Vokalisen, die in Trakls Gedicht ‚Im Park‘ übergehen — und dann wieder klagende Melismen. Es ist eine Musik, die aus geheimnisvollen Untiefen herausgebrochen ist . . .“ Auch wenn Konkretes nicht angegeben werden kann, so ist das Werk zweifellos auf Jugenderinnerungen basierend. Besonders die äußerst unterschiedlichen, sehr sensiblen Farben der langen Orchestereinleitung deuten Meditationen über alte Erinnerungen an. „Vision“ zählt zu den persönlichsten Aussagen im Spätwerk des Komponisten.

Symphonischer Epilog op. 108

Der „Symphonische Epilog“, knapp vor der 8. Symphonie op. 110 und der 9. Symphonie op. 111 entstanden, zeigt alle Elemente des pathetischen Altersstils des Komponisten: er wäre auch als Schlußsatz einer Symphonie denkbar. Der lastende, trauermarschartige Beginn mit aller Zerfahrenheit und Leidenschaft; die im Gegensatz dazu ruhig und fragend im Raum stehenden Holzbläser-Episoden; das kurze, drohende Wiederherinbrechen der Anfangsstimmung, die hektisch bis ins Presto gesteigert wird; der langsame, fragende Schluß, der nahezu gewaltsam in einen lauten Schlußakkord geführt wird: dieses Schwanken, das einem exakten Schluß ausweichen möchte und nachdrückliche Todesahnungen vermuten läßt, ist für das Spätwerk des Komponisten charakteristisch und gibt tiefe Einblicke in das späte Ringen des Komponisten. Briefstellen an den Verfasser deuten an, daß der Komponist sein Lebenswerk mit dem „Epilog“ zunächst als abgeschlossen betrachtete.



Egon Wellesz
Drei Skizzen op. 6
Verträumt
Heftig
Trotzig

Drei Klavierstücke op. 9
Anmutig bewegt
Lebhaft
Thema mit Variationen

Eklogen, vier Klavierstücke op. 11
Nänie
Intermezzo
Burleske
Epilog

Idyllen, fünf Klavierstücke
zu Gedichten von Stefan George op. 21
I In ruhig fließender Bewegung
II Schwebend
III Mäßig
IV Verträumt
V Langsam

Triptychon für Klavier op. 98
Grazioso
Cantabile
Appassionato

Studien in Grau für Klavier op. 106
Moderato
Tranquillo
Andante
Allegretto
Poco animato



Käte Wittlich,
geboren in Reval (Estland).
Studium an den Musikhochschulen in Berlin und Wien sowie bei Wilhelm Kempff in Positano.
Konzerttätigkeit in ganz Europa, in den USA und in Kanada. Vertiefung in die Interpretation von Werken der Wiener Schule und zeitgenössischer Musik in Zusammenarbeit mit Friedrich Cerha. Uraufführung von Werken junger Komponisten u. a. beim Festival de Royan, beim Festival „Printemps de Paris“ und bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Engagements in jüngster Zeit beim Pariser IRCAM, bei den Berliner Philharmonikern, der Wiener Konzerthausgesellschaft, der BBC London, „musica viva“ München, bei RAI Milano, den Berliner Festspielen und beim französischen Fernsehen.
Käte Wittlich tritt für die Aufhebung der zur zweifelhaften Tradition gewordenen Abgrenzung zwischen Klassik, Romantik und Moderne in der Konzertpraxis ein. In ihren Programmen versucht sie grundsätzlich, Avantgarde, Klassik und Romantik sinnvoll nebeneinanderzustellen.

Drei Skizzen op. 6

Die Stücke, von März bis Juni 1911 entstanden, sind zweifellos unter dem Einfluß der zur gleichen Zeit entstandenen knappen Werke von Schönberg und Berg komponiert worden. Sie bringen in ihrer überraschenden Atonikalität eine Abkehr von der Klangwelt, wie sie Wellesz bis dahin bevorzugt hatte; bisher wenig gebrauchte Intervalle wie große Septime und kleine None machen sich nachdrücklich bemerkbar, reine Dreiklänge werden gemieden. Man könnte an Hand der Vortragsvorschriften an expressionistische Kundgebungen denken, wie sie zu dieser Zeit aktuell waren. Wellesz experimentiert in diesen Stücken. Aber im Vergleich zu den Werken Schönbergs ist der melodische Ductus weiter ausholend. Große Aussparung und Durchsichtigkeit sind von Bedeutung; das Dramatische ist nicht zu überhören.

Drei Klavierstücke op. 9

In den „Drei Skizzen“ für Klavier von 1911 hatte Wellesz begonnen, die Tonalität zu verlassen, ohne sich damit der expressionistischen Klangwelt der Klavierstücke op. 11 und op. 19 von Schönberg zu nähern: das Beiseiteschieben der Tonalität erfolgte mehr als Klangspiel denn aus Gründen gesteigerten Ausdrucks. Das erste Stück von op. 9 ist überraschenderweise wieder völlig tonal; das zweite sucht neue Klangbereiche auf, wie sie sich zu dieser Zeit auch bei Prokofjew zeigen. Erst das Thema des dritten Stückes greift vorsichtig in die Atonikalität aus; polytonale Stellen, die unter dem Einfluß von Bartók entstanden sein könnten — dieser hatte behauptet, er sei der erste gewesen, der polytonal geschrieben habe —, machen sich deutlich bemerkbar. — Es sind Stücke der Stilsuche.

Eklogen op. 11

In diesen vier Stücken beginnt sich ebenso wie in den Idyllen op. 21 der Opernkompunist anzukündigen. Sie sind stark szenisch empfunden. Debussy, Ravel, aber auch — in der Burleske — Reger scheinen auf. Am vielleicht originellsten sind die lastenden, illustrativ wirkenden Anfangsakkorde der Nänie. Das Intermezzo bringt in der Melodie des Beginnes bereits die weitausschwingende Art, die sich später in den langsamen Sätzen der letzten Symphonien bemerkbar machen wird. Der Epilog könnte stellenweise einem der virtuosen Klavierstücke Ravels entnommen sein und zeigt entgegen den Meistern des Schönberg-Kreises die bei Wellesz immer stärker werdende Vorliebe für weite Flächen, die hier noch durchaus tonal angelegt sind.



Idyllen op. 21

Es handelt sich um fünf Klavierstücke zu Gedichten von Stefan George:

- I. Kostbarer wie sie die Quelle verstreut
Schmächtigem Springbrunn Funken ent-
stieben . . .
Werden sie leuchten, leuchten mir heut?
Werd ich die süßen Traumaugen lieben?
(Gartenfrühlige)
- II. In umschwärmendem Chor
Und in zitternder Jagd
Nach den Wiesen die Woge
Nach Silber Smaragd
So folgen dir froh
Die dein Lächeln erkürt . . .
O mein Tag mir so groß
Und so schnell mir entführt!
(Taggesang)
- III. Ein rauschendes Geflitter
Entzückt und quält — macht schwer und
frei . . .
Ein Schwanken süß und bitter
Ein Singen sonder Melodei . .
(Morgenschauer)
- IV. Frühe Nacht verwirrt die ebenen Bahnen
Kalte Traufe trübt die Weiher
Glückliche Apolle und Dianen
Hüllen sich in Nebelschleier . . .
(Die Gärten schließen)
- V. Wie eine tiefe Weise
Die uns gejubelt und gestöhnt
In neuem Paradeise
Noch lockt und rührt wenn schon vertönt.
(Blaue Stunde)

Ein Vergleich der Vertonungen von George-Gedichten durch Schönberg und Webern einerseits und der Art, wie sie Wellesz als musikauslösend empfand, zeigt den persönlichen Weg von Wellesz mit aller Deutlichkeit. Bei Schönberg löst George („Das Buch der hängenden Gärten“) radikalen, oft pathetischen Expressionismus, bei Webern vordergründig expressionistisches Grübeln aus. Wellesz hingegen überantwortet — so stellt er zu dieser Zeit fest — die Musik nicht der Ausdeutung seelischer Komplikationen. Es geschieht der erste Schritt zur Bühne mit dem von Béla Balász für ihn geschriebenen Tanzspiel „Das Wunder der Diana“, mit dem zum ersten Mal in voller Klarheit die großflächige Seite von Wellesz durchbricht, die ihren Höhepunkt in den gewaltigen Klangblöcken der „Alkestis“ finden wird.

Die weiträumige Bühnenmusikkonzeption wirkt sich auch in den „Idyllen“ aus, die wieder stark an Debussy und Ravel erinnern und den Komponisten — für das Entstehungsjahr der Klavierstücke 1917 sehr erstaunlich, bedenkt man, wo in diesem Jahre Berg stand — klanglich eher zurück- als weiterbringen. Aber es zeigt sich eben, daß der Schönberg-Kreis, mit dem zu dieser Zeit bereits enge Freundschaft bestand — nur Berg äußert sich einmal über ein Werk von Wellesz äußerst ablehnend —, auf Wellesz kompositorisch keinerlei Einfluß auszuüben vermochte. Der Blick von Wellesz bleibt trotz kammermusikalischer und pianistischer Zwischenspiele zur Bühne gerichtet.

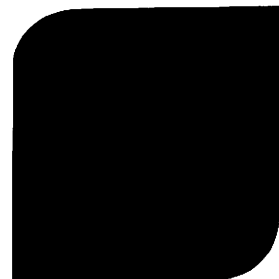
Triptychon op. 98

Das Werk entstand vom 13. bis 15. Mai 1966. Zwei knappen, intonierenden Stücken folgt das ausgedehntere, virtuose und leidenschaftliche Schlußstück. Das Werk steht zwischen dem 9. Streichquartett und der „Vision“ für Sopran und Orchester. Der weitgehend athematisch gewordene, Situationen ausleuchtende Stil des späten Wellesz, wie er sich in den Symphonien ab der fünften immer deutlicher zeigt, ist auch in den Klavierstücken vorhanden, die Nachklänge nach der 6. Symphonie von 1965 oder Skizzen zur 7. Symphonie sein könnten.

Studien in Grau op. 106

Die Stücke entstanden im März 1969 knapp vor dem „Symphonischen Epilog“ für Orchester. Thematische Arbeit im herkömmlichen Sinn ist nicht mehr vorhanden. Die Musik entwickelt sich logisch aus deutlich spürbaren Stimmungs- bzw. Handlungselementen; eine pantomimische Ausdeutung wäre denkbar. Gerade an diesen fünf Stücken zeigt sich deutlich, daß Wellesz zwar aus seinen musikalischen Jugenderlebnissen und dem ständigen Kontakt mit dem Schönberg-Kreis die expressionistischen Gebärden bis zu einem gewissen Grad übernahm, daß er aber aussagemäßig denn doch der espressiven Intensität Schönbergs, die dieser bis zuletzt durchhielt („Moderner Psalm“), verhältnismäßig fernstand. Auch hat sich Wellesz niemals der Dodekaphonik verschrieben: seine diesbezügliche Äußerung zum Verfasser war, man müsse durch diese hindurchgegangen sein, um sie nachher zu vergessen. Daß die volle Ausnützung des Zwölftonraumes für Wellesz Selbstverständlichkeit war, ist schon ab dem mittleren Wellesz spürbar; aber innerhalb dieses Raumes behielt sich Wellesz alle Freiheit vor.

Mit Ausnahme des 4. Stückes herrscht der grüblerische Charakter, der fallweise durch heftige und unerwartete Einbrüche unterbrochen wird, vor. Die ersten vier Studien sind kürzer gehalten; das 5. Stück holt weiter aus, ein Suchen nach Zartheit und sogar Feierlichkeit wird spürbar, ohne daß es zur vielleicht angestrebten tonsymbolischen Andeutung erlösender Klänge kommen würde: das „grau“ geht nicht weg. Als letzte klavieristische Aussage des Komponisten gewähren die Stücke einen tiefen Einblick in die seelische Verfassung des Komponisten, der um sein Altwerden weiß.



Egon Wellesz
Persisches Ballett op. 30

Divertimento op. 107
Animato
Adagio (ma non troppo)
Vivace — Giocoso

Duineser Elegie
für Sopran-Solo, Chor und Orchester op. 90
(Rainer Maria Rilke)



Das Pro Arte Ensemble Graz wurde im Jahre 1970 von Karl Ernst Hoffmann ins Leben gerufen. Es faßt Vokalistinnen und Instrumentalisten zusammen, welche an der Interpretation von Musik interessiert sind, die außerhalb der Tagesroutine liegt. Also vor allem zeitgenössische Musik, daneben aber auch selten aufgeführte Kompositionen früherer Epochen. Die Besetzungen des Ensembles sind variabel.

Karl Ernst Hoffmann, geb. 1926 in Wien. Studium am Konservatorium und an der Staatsakademie in Wien und am Mozarteum Salzburg (Dirigieren, Komposition, Gesang, Klavier). 1945 bis 1947 Lehrtätigkeit am Konservatorium der Stadt Wien, ab 1947 als Direktor mehrerer Musikschulen am Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes beteiligt. 1961 Berufung an das Steiermärkische Landeskonservatorium; 1964 an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Seit 1970 außerdem Leiter der Musikabteilung beim ORF-Landesstudio Steiermark.

Jane Marsh, Sopran
Pro Arte Ensemble Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann

Persisches Ballett op. 30

Nach dem 1. Weltkrieg war die russische Tänzerin Ellen Tels auf der Flucht mit ihrem kleinen Ensemble auch nach Wien gekommen und gab sensationelle Tanzabende. Wellesz, der mit den Bühnenwerken „Das Wunder der Diana“ (ein Tanzspiel) und „Die Prinzessin Girnara“ (eine Oper) bereits weithin bekanntgeworden war und Bühnenerfahrungen gemacht hatte, schrieb für die Truppe von Frau Tels nach ihrer Handlung und Choreographie das „Persische Ballett“. Die Uraufführung fand 1924 in Donaueschingen statt. Das Werk ist kammermusikalisch angelegt: 4 Bläser, Klavier, Schlagzeug, Streichquartett. Die Musik ist bewußt für den Theaterraum angelegt, daher melodisch, harmonisch und formal sich großflächig ausbreitend und stark rhythmisch betont. Die Farbigkeit und thematische Eindringlichkeit rechtfertigen eine konzertante Aufführung des Werkes, das Schönberg gewidmet ist.

Divertimento op. 107

Das Divertimento für kleines Orchester steht entstehungsmäßig zwischen den „Studien in Grau“ für Klavier und dem „Symphonischen Epilog“ für Orchester. Es ist dreisätzig. Ein rascher 1. Satz (Animato) und ein lebendiger 3. Satz (Vivace-Giocoso) umschließen ein Adagio ma non troppo. Ein erster Blick auf die Partitur läßt meinen, Wellesz habe sich Weberns Technik der Klangfarbenmelodie — etwa im langsamen Satz des Konzertes op. 24 — zu eigen gemacht. Das Geschehen wird immer wieder auf die einzelnen Instrumente aufgeteilt und in den Raum geworfen. Der Satz ist äußerst durchsichtig. Es ist ein Gespräch, an dem sich alle Spieler beteiligen, ohne daß es zu massiveren Stellen käme. Der 2. Satz beginnt mit einem Flötensolo, das die Streicher, von den Bläsern unterstützt, fortführen. Nach einem kurzen Aufbäumen führt ein Frage- und Antwortspiel der Bläser über Rhythmen der Streicher und der Kleinen Trommel weiter. Neuerliche solistische Takte der Flöte erinnern an den Satzbeginn. Mit hohen Streichern und Pauken versinkt der Satz im pp. Der 3. Satz, mit einem Hornruf eröffnet, bringt zunächst wieder die durchsichtige Aufteilung des thematischen Geschehens auf die einzelnen Instrumente. Ein eingeschobenes Andante mit Harfe, Celesta, Solovioline und Solovioloncello zum sordinierten Tremolo der Geigen erinnert unmittelbar an Webern. Dann wird das 1. Zeitmaß wieder aufgenommen; der Hornruf des Beginns ertönt, abgewandelt, etliche Male und treibt das Stück seinem heiter gemeinten Schluß zu.

Duineser Elegie op. 90

Es ist begreiflich, daß die enorme Musikalität von Rilkes Sprache unzählige Tondichter zur Komposition Rilkescher Dichtungen veranlaßt hat, wenngleich Rilke sich in einem Brief jegliche Vertonung seiner Werke ausdrücklich verboten hat: die einzige Ausnahme war ein Gedicht, das er für Ernst Krenek geschrieben hatte. In der Tat kann ein Komponist kaum mehr tun als versuchen, die Rilkesche Atmosphäre mit den eindringlichsten ihm zur Verfügung stehenden Tonsymbolen in Musik zu übertragen, wobei eine intensive Ausdeutung der Sprache an deren gedanklichen Elementen immer wieder die Gefahr des Scheiterns der Vertonung in sich birgt.

Wellesz stellt der Solostimme Chorblöcke gegenüber und erreicht durch zusätzliche orchestrale Färbung eine Dramatik, die am stärksten bei den emotionelleren Textstellen zum Ausdruck kommt. Das Werk wurde in der Zeit vom 22. September bis 27. Dezember 1963 geschrieben. Der Orchesterpart ist als eine Art von „Reflektieren der Dichtung in Tönen“ anzusehen. Das Orchester hat also ausdeutende, nicht untermalende Funktion. Bei dem Schluß der Dichtung, der an die griechische Sage von Linos und der Geburt der Musik aus Schmerz um seinen Tod gemahnt, hat Wellesz nach seinen eigenen Angaben versucht, andeutungsweise die Atmosphäre der Musik der Delphischen Hymne nachzufühlen: so geht der Werkschluß trotz des pp einiger weniger Instrumente ins Hymnische, fast Monumentale.



Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein! Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich. Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf dunklen Schluchzens. Ach, wen vermögen wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht, und die findigen Tiere merken es schon, daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern und das verzogene Treusein einer Gewohnheit, der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht. O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum uns am Angesicht zehrt —, wem bliebe sie nicht, die ersehnte, sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter? Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los. Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug. Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob sich eine Woge heran im Vergangenen, oder da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag. Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles eine Geliebte dir an? (Wo willst du sie bergen, da doch die großen fremden Gedanken bei dir aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.) Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl. Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du so viel liebender fandst als die Gestillten. Beginn immer von neuem die nie zu erreichende Preisung: denk: es erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt. Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte, diese zu leisten. Hast du der Gaspara Stampa denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen, dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie? Sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen fruchtbarer werden? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn: wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung *mehr* zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf aufhob vom Boden; sie aber knieten, Unmögliche, weiter und achtetens nicht: So waren sie hörend. Nicht, daß du *Gottes* erträgest, die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre, die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet. Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir. Wo immer du eintrittst, redete nicht in Kirchen zu Rom und Neapel ruhig ihr Schicksal dich an? Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf, wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa. Was sie mir wollen? leise soll ich des Unrechts Anschein abtun, der ihrer Geister reine Bewegung manchmal ein wenig behindert. Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen, kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben, Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; das, was man war in unendlich ängstlichen Händen, nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug. Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen. Seltsam, alles, was sich bezog, so lose im Raume flattern zu sehen. Und das Totein ist mühsam und voller Nachholn, daß man allmählich ein wenig Ewigkeit spürt. — Aber Lebendige machen alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden. Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung reißt durch beide Bereiche alle Alter immer mit sich und übertönt sie in beiden. Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten, man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so große Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft seliger Fortschritt entspringt —: *könnten* wir sein ohne sie? Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang; daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.

Rainer Maria Rilke. Duineser Elegien: Die erste Elegie

Die große steirische Sparkasse
mit den bemerkenswert
professionellen
Kundenberatern:



die steiermärkische 
Die bemerkenswerte Sparkasse



Schallplatten

8010 Graz
Sporgasse 21
Tel. 793 19

Gegründet 1885

REPROGRAPHISCHER BETRIEB
GEGRÜNDET 1911

P. u. H. BAUER
DIPL.-ING. BERND BAUER KG

LICHTPAUSEN FOTOKOPIEN
GROSS FOTO GROSS XEROX
KLEINOFFSET SCHNELLDRUCK
TECHN. ZEICHENBEDARF

8010 GRAZ, NEUE WELTGASSE 4 (Hauptplatz), TEL. 73 4 89, 74 2 31



BÜTTINGHAUS



VERFLIESUNGSARBEITEN – FLIESENSTUDIOS GRAZ · LOBEN · VILLACH

**leistungsstark
ortsverbunden
unabhängig**

Raiffeisen. Die Bank
mit dem persönlichen Service



**Steiermärkischer
Kunstgewerbeverein Graz
(seit 1864)**

Verkauf
ausgewählter kunsthandwerklicher
Arbeiten jeder Art

LANDHAUSGASSE 7,
TELEFON 80 6 05

Versichern ist
besser als
verzagen



A handwritten musical score for 'Düneser Elegie op. 90'. The score is written on multiple staves, including vocal parts and various instruments. The instruments listed on the right side of the score are: Oboe (Ob.), Violin (V.), Bass (B.), Viola (Vcl.), Soprano (Sopran), Gong, Flute (Flute), Clarinet (Cl.), Horns (Horn), Trumpet 1 (1. Trp.), Trumpet 2 (2. Trp.), Trombone 1 (1. Tromb.), Trombone 2 (2. Tromb.), Bassoon (Bassoon), Clarinet in B-flat (1. Klar. B.), English Horn (Engl. Horn), and Double Bass (1. Bass, 2. Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*, *ff*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and a circled number '5' at the bottom left. The text 'Erstmal bewegt.' is written at the bottom right of the score.

Egon Wellesz

Fanfaren für Horn solo op. 78
Horn Call on a Spring Morning
Hornpipe

Sonate für Violoncello solo op. 31

Suite für Klarinette solo op. 74

Rhapsodie
Serenade
Scherzo
Tanz

**Rhapsodie op. 87
für Viola solo**

Suite für Flöte solo op. 57

Tempo di marcia
Pastorale
Allegretto

Vier Stücke für Streichtrio op. 105

Moderato
Scherzando
Largo
Molto tranquillo



Jeremy Day,
geboren 1951 in England.
Studium der Literatur an der
Universität York. 1971 Bache-
lor of Arts. Horn-Studium
1969—73 bei Ifor James,
Royal Academy of Music,
London.
Seit 1977 1. Hornist beim
Grazer Philharmonischen
Orchester.



Florian Kitt,
geb. 1945 in St. Gilgen. Stu-
dium an der Wiener Musik-
akademie und in Köln. Mei-
sterkurse bei Enrico Mainardi,
Gaspar Cassado und André
Navarra. Konzerte und Rund-
funkaufnahmen als Solist in
fast allen Ländern Europas,
im Nahen Osten und in den
USA. Seit 1970 Leiter einer
Ausbildungsklasse für Violon-
cello an der Grazer Musik-
hochschule.

Jeremy Day, Horn
Florian Kitt, Violoncello
Johann Könighofer, Klarinette
Thomas Christian, Viola
Gottfried Hechtel, Flöte
Johann Langmann, Violine



Johann Könighofer, geboren 1949 in Wartberg/Mürztal. Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und am Konservatorium der Stadt Wien. 1974 Diplomprüfung für Klarinette. Lehrer am Konservatorium des Landes Steiermark in Graz, Mitglied des Grazer Philharmonischen Orchesters und des Grazer Philharmonischen Bläserquintetts.



Thomas Christian, geb. 1951 in Linz. Violinunterricht ab dem 7. Lebensjahr. Nach einem Jahr bereits erstes öffentliches Auftreten. Schüler von Theodore Pashkus in New York. Internationale Solistenkarriere in fast allen Teilen Europas. 1970 erste Amerika-Tournee. Debut in der New Yorker Carnegie-Hall mit Paganinis Violinkonzert Nr.1 (Melbourne Symphony Orchestra unter Willem van Otterloo). Seitdem Verpflichtungen in den USA, in Europa und in Asien. 1973 erste Schallplatte mit Violinkonzerten von Spohr und Vieuxtemps. Ständiger Gast bei europäischen Rundfunkanstalten und bei internationalen Musikfestspielen. 1978/79 als Laureat eines Wettbewerbes Stipendium für ein Repertoirestudium bei Jascha Heifetz in Los Angeles. Seither wieder zahlreiche Konzertreisen in Europa und Asien, unter anderem Konzerte mit den Stockholmer Philharmonikern, Bamberger Synchronikern und Wiener Symphonikern, mit den Dirigenten Christoph von Dohnanyi und Gert Albrecht. Mitwirkung bei internationalen Musikfestspielen. (Dresdner Musikfestspiele, Wiener Festwochen, Brucknerfest Linz, Korea Festival Seoul, Bratislava Festival, Steirischer Herbst, Salzburger Festspiele) Hörfunk- und Fernsehproduktionen beim WDR, NDR, Saarländischen Rundfunk, Bayerischen Rundfunk und beim ORF.



Gottfried Hechtl, Studium an der Wiener Musikakademie. 1954 Preisträger der Internationalen Musikbewerbe München und Genf. Engagement als Erster Flötist in Linz, beim Tonkünstlerorchester und beim Grazer Philharmonischen Orchester. Danach viele Jahre Soloflötist der Wiener Symphoniker. Derzeit Leiter einer Ausbildungsklasse für Flöte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und am Konservatorium der Stadt Wien. Mitglied des Wiener Bläserquintetts. Ausgedehnte Solistentätigkeit, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen im In- und Ausland. Zahlreiche Schallplatten.



Johann Langmann, geboren 1952. Studium in Graz bei Harald Himmel. Meisterkurse bei Waleri Gradow. Seit 1976 Konzertmeister des Grazer Philharmonischen Orchesters. Gründer des Grazer Streichquartetts (1978).

Fanfaren op. 78

Die Fanfaren entstanden 1957. Es handelt sich um zwei Sätze: Horn Call on a Spring Morning und Hornpipe. Wellesz greift in den beiden durchaus tonal gehaltenen Sätzen eine altenglische Musiziertradition auf, die als Grundlage für die musikalische Aussage zu gelten hat. Es ist gewissermaßen frohe und anspruchslose Freiluftmusik ohne jede Problematik.

Sonate op. 31

Das einsätzig, mehrteilige, spannungsgeladene Stück entstand am 26. und 27. August 1920. Das pathetische Kopfmotiv erscheint, die verschiedenen Teile verklammernd, mehrere Male; erst der C-Dur-Schluß beseitigt es endgültig. Als zweites Thema ist ein in Terzen singendes Thema eingesetzt, als drittes ein volksliedhaftes im Fünfvierteltakt, als viertes ein giguenartig dahinhüpfendes. Nach einer kurzen Verarbeitung des 1. und 2. Themas folgt ein Allegro moderato mit charakteristischen Tonrepetitionen, das vom Wiedereintritt des 1. Themas und der Wiederaufnahme des Fünfvierteltaktes (Allegretto grazioso) abgelöst wird. Dann erscheint abrundend das Hauptthema und löst sich in eine ruhige Coda auf.

Suite op. 74

Das viersätzig Werk entstand 1956 in Oxford. Die vier Sätze Rhapsodie, Serenade, Scherzo und Tanz nützen die Mehrfarbigkeit der Klarinette geschickt aus, indem die Einfälle aus den Registern des Instruments heraus erfunden sind. So sind vier knappe und höchst anregende Charakterstücke entstanden, die dem Solisten die Möglichkeit geben, sein Instrument ebenso wie sein Können nach allen für die Klarinette gegebenen Möglichkeiten hin zu zeigen.

Rhapsodie op. 87

Das einsätziges Stück, 1962 entstanden, wächst aus einem Adagio heraus, das nach und nach in ein virtuosos Più mosso übergeht. Ein energisches Allegro molto breitet sich kurz aus, dann bringt ein Moderato den effektvollen Schluß.

Suite op. 57

Die Suite zählt zu den ersten in England geschriebenen Werken. Ihre Zentraltongebundenheit (um nicht zu sagen: Tonalität) ist bemerkenswert: Im Grunde genommen basiert die Suite auf c-Moll. Der einleitende kleine Marsch und das abschließende Finale rahmen in frei ausschwingender Gestaltung den Kernsatz des Stückes, ein dreiteiliges Pastorale, ein.

Vier Stücke op. 105

Das 1. Stück, dreiteilig, beginnt im gleichen trauermarschähnlichen Charakter, der sich auch in den letzten Symphonien von Wellesz immer wieder findet. Nur langsam kommt es zum erlösenden Schluß. Das 2. Stück wirkt als Scherzo-Skizze. Das 3. Stück, langsam beginnend, greift stimmungsmäßig Augenblicke aus dem 1. Stück auf und schließt nahezu wild. Das 4. Stück bringt die große Zusammenfassung des Vorangegangenen und ist als symphonische Studie anzusehen, die, ruhig beginnend, immer nervöser wird und, nach tastenden Momenten, einem heftigen Schluß entgegengeht.

Vier Stücke für Streichtrio op. 105

II

Scherzando
(♩ circa 104)

The score consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco). Fingering numbers 6, 5, and 1 are indicated above the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is handwritten and includes slurs and accents.

Egon Wellesz

7. Streichquartett op. 66

Allegro moderato
Adagio und Fuge

**Sonette der Elisabeth Barret-Browning
für Sopran und Streichquartett op. 52**
(Übertragen von Rainer Maria Rilke)

8. Streichquartett op. 79

Sostenuto. Allegretto grazioso
Vivace
Adagio
Allegro energico

Gaudeamus Quartett

Das holländische Streichquartett wurde 1952 gegründet und beschäftigt sich besonders mit der Wiedergabe zeitgenössischer Musik. Zahlreiche Uraufführungen beim Holland-Festival sowie Teilnahmen an Festivals in ganz Europa. Über Europa hinaus auch Konzertreisen nach Australien, Neuseeland, Nord- und Südamerika.

Jan Wittenberg

Studium in Den Haag, seit 1971 im Gaudeamus Quartett.

Paul Hendriks

Studium in Utrecht, seit 1974 Mitglied des Quartetts.

Hans Neuburger

Studien in Amsterdam und Kanada.

Lehrer am Konservatorium in Arnheim, seit 1969 im Gaudeamus Quartett.

Max Werner

Studien in Utrecht und Paris, seit 1962 Mitglied des Gaudeamus Quartetts.



Lucia Meeuwsen, Sopran
Gaudeamus Quartett, Holland



Lucia Meeuwse

Gesangsstudium am Königlichen Konservatorium in Den Haag und in London. 1981 Ganine-Micheau-Preis beim Internationalen Vokalistenvettbewerb in Den Bosch. Breitgefächertes Repertoire vom Mittelalter bis zur Avantgarde. Uraufführung von Kompositionen von Peter Schat, Michael von Biel, Konrad Boehmer und Louis Andriessen. Regelmäßig Mitwirkung bei den Rondoni-Konzerten u. a. mit Werken von Berio, Schönberg, Ligeti, Boulez und Strawinsky. Mehrere Auslandstourneen, u. a. dreimal Italien und USA.

7. Streichquartett op. 66

Schon nach den ersten Klavierstücken schrieb Wellesz 1911/12 sein erstes Streichquartett: Kammermusik wird in der Folge immer der kompositorische Ausgleich zum breitflächigen Bühnen- und später symphonischen Schaffen. So entstehen insgesamt acht Streichquartette.

Das 7. Streichquartett entstand unmittelbar nach der 2. Symphonie. Das zweisätzige Werk wurde in vier Wochen gegen Ende des Jahres 1948 niedergeschrieben. Der 1. Satz, Allegro moderato, hat die klassische Sonatenhauptsatzform zum Vorbild; das Motiv des 3. Taktes durchzieht, wie das in der Folge bei der Kammermusik von Wellesz öfter der Fall ist, das ganze Werk. Nach den Angaben des Komponisten ist der 1. Satz das große Vorspiel zum Zentrum des Werkes, dem Adagio, mit dem der 2. Satz eröffnet wird und aus dem eine Fuge hervorgeht, die einer der wenigen gültigen Versuche ist, Beethovens große Quartettfuge fortzuführen. Im Adagio kündigen sich bereits die rhapsodischen Momente an, die weiterhin besonders in der Gestaltung der Symphonien zum Tragen kommen werden. Das Seufzer-Motiv — die beiden ersten Töne des Fugenthemas — durchzieht auch die Zwischenspiele der Fuge. Maestoso, nochmals das Fugenthema zitierend, schließt das in einem sehr ausgeweiteten Es-Dur komponierte Werk.



Sonette op. 52

Die Vertonung von fünf Sonetten der Barret-Browning entstand 1934 in Altaussee im Salzkammergut. Ursprünglich für Sprechstimme und Streichquartett konzipiert, wurde in der endgültigen Fassung die Sprechstimme durch einen Sopran ersetzt. Der Streichquartettsatz hat äußerste Transparenz und Wesentlichkeit erreicht. Die Deklamation der Singstimme ist auf dem Parlando-Prinzip aufgebaut. Man könnte insofern von einem Ausbau der Mozartschen Opern-Rezitative sprechen, als diejenigen Worte, denen besonderer Gefühlsgehalt zu eigen ist, in größere melodische Gestaltungen eingebettet werden. So ergibt sich ein feinnerviges Schwanken zwischen Parlando und Cantando, das den Dichtungen entspricht. Die instrumentale Beifügung, symphonisch gedacht, ist von sensibler Behutsamkeit und grundsätzlich weitgehend melodisch angelegt. Die Tonalitätssphäre ist fast vollkommen verlassen. Der hymnische Zug ist nicht zu überhören.

1. Und es geschah mir einst, an Theokrit zu denken,
der von jenen süßen Jahren gesungen hat
und wie sie gütig waren und gebend und geneigt bei jedem
Schritt,
und wie ich saß, antikischem Gedicht nachsinnend,
sah ich durch mein Weinen leise die süßen Jahre,
wie sie sich im Kreise aufstellten,
traurig diese von Verzicht lichtlosen Jahre: meine Jahre.
Da stand plötzlich jemand hinter mir
und riß aus diesem Weinen mich an meinem Haar
und eine Stimme rief, die furchtbar war:
„Rede, wer hält dich so?“ „Der Tod gewiß!“
„Die Liebe“ klang es wieder sanft und nah.
2. Nur drei jedoch in Gottes ganzem All
vernahmen es: Er selbst und du, der sprach,
und ich, die hörte. Und in diesem Fall
war er's, der Antwort gab, um Ungemach
auf meinen Augenlidern aufzuschichten,
so viel, daß nicht mit größeren Gewichten
der Tod sie hindern könnte, sich zu dir
noch einmal aufzuschlagen. Dieses hier,
dies Nein von Gott, mein Freund, ist schwerer
als andre Nein. Wir dürften allenfalls stehn
gegen Menschen, Meer und Sturm uns sträubend,
und durch Gebirge hin uns helfen lernen,
und stürzten Himmel auch herein betäubend:
wir hielten uns noch fester zwischen Sternen.
3. Du bist da droben im Palast begehrt
erlauchter Sänger lauterer Gedichte,
wo Tänzer stillstehn, deinem Angesichte
und deinem Munde durstend zugekehrt.
Und es gefällt dir, dieser dürftigen Tür
Griff anzurühren? Ist es auszuhalten,
daß deiner Stimme Klang in goldnen Falten
vor eine Türe fällt, zu arm dafür?
Sieh die zerbrochnen Fenster.
Fledermaus und Eule baun im Dach,
und meine Grille zirpt gegen deine Mandoline.
Stille. Das Echo macht noch trauriger das Haus,
drin eine Stimme weint, so wie die deine
da draußen singen muß . . . , allein, alleine.

4. Ich denk an dich, wie wilder Wein
den Baum sprießend umringt,
auf breiten Blättern hängen um dich
meine Gedanken, daß man kaum den Stamm noch sieht
unter dem grünen Drängen. Und doch, mein Palmenbaum,
will ich nicht sie, diese Gedanken,
sondern dich, der teurer und besser ist.
Du solltest, Ungeheurer, dich wieder zeigen
weithin rauschend, wie es starke Bäume tun
und dann laß da das Grüne dieser kreisenden Lianen
abfallen, wo es schon zerrissen ist,
weil meine Freude im Dich-Sehn und -Ahnen,
in deinem Schatten atmend, ganz vergißt, an dich zu denken.
Ich bin dir zu nah.
5. Mir scheint, das Angesicht der Welt verging
in einem andern. Deiner Seele Schritt
war leise neben mir, so leis und glitt
leis zwischen mich und das, was niederhing
in meinen Tod. Auf einmal fing,
da ich schon sinkend war, mich Liebe auf
und ein ganz neuer Rhythmus stieg hinauf mit mir ins Leben.
Den ich einst empfing, den Taufkelch voller Leid,
ich trink ihn gern und preis ihn, Süßer,
süß bist du nur nah. Die Namen, Heimat, Himmel schwanden
fern,
nur wo du bist, entsteht ein Ort.
Und da dies Saitenspiel — die Engel
wissen, wie geliebt, hat nur in dir noch Melodie.

Elisabeth Barret-Browning.

Übertragung: Rainer Maria Rilke

8. Streichquartett op. 79

Das Werk, das in seiner Grundhaltung ziemlich grüblerisch ist, entstand 1957 in Oxford. Es ist ziemlich konsequent auf ein die ganze Komposition durchziehendes Urmotiv, einen übermäßigen Sekundschrift (b-cis-b) bezogen. Die Sonatenhauptsatzform ist endgültig fallengelassen. Der 1. Satz schwankt zwischen zwei Zeitmaßen, einem Sostenuto und einem Allegretto grazioso, zwei gegensätzlichen Stimmungen, die zueinander in Beziehung gebracht und damit entsprechend variiert werden. Lediglich chromatische Grundlinien, die beiden Teilen innewohnen, stellen die gemeinsame Basis dar, auf der eine Einheit in der Mannigfaltigkeit erreicht wird. Der 2. Satz ist motorisch gehalten und nimmt die Stelle eines Scherzos ein. Zweimal leuchtet eine Geigenmelodie auf, die in sich wieder den Schritt b-cis einschließt. Der 3. Satz, ein Adagio, in diesem Werk allerdings wesentlich knapper gehalten als sonst bei Wellesz, gebietet der Unruhe, die dem gesamten Werk innewohnt, etwas Einhalt. Erst auf der letzten halben Note klingt, lange hinausgezögert, ein Des-Dur-Dreiklang auf. Der 4. Satz bringt nach heftigem Beginn einen Scherzando-Gedanken. Ebenso wie im 1. Satz werden diese beiden Komplexe einander gegenübergestellt; der übermäßige Sekundschrift taucht laufend auf. Unter den von Wellesz komponierten Streichquartetten stellt das achte — sein letztes — Streichquartett die intensivste Beschäftigung mit den Streichquartetten der Klassik dar; das Ringen mit der Tradition ist deutlich spürbar. Das macht das Werk für den Hörer leichter faßbar als die übrige Kammermusik dieser Zeit.

Grazer Dom
Sonntag, 24. Oktober, 10 Uhr
Katholischer Gottesdienst

Egon Wellesz
Messe in f-Moll
für Soli, gemischten Chor und Orgel op. 51

Collegium Musicum Graz
Chor der Abteilung Kirchenmusik
der Musikhochschule Graz
Elisabeth Amtmann, Sopran
Alda Konrad, Alt
Martin Klietmann, Tenor
Hermann Becke, Baß
Emanuel Amtmann, Orgel
Dirigent: Albert Anglberger



Messe op. 51

Das Werk steht zwischen dem Klavierkonzert und den Sonetten der Elisabeth Barret-Browning, aber nichts von diesen Werken ist in der Messe zu spüren: Wellesz nimmt in der Messe den Stil der barocken österreichischen Tradition auf, bleibt tonartgebunden und schafft ein strenges Werk jenseits seines espressiven, atonikalen Stils. Die Solostimmen sind nur wenig eingesetzt, der eigentliche Chorpartner ist die Orgel, die vor allem im Credo an einigen Stellen Wesentliches vorzutragen hat. Das Werk bleibt distanziert, der Kulthandlung angepaßt. Nur das Agnus Dei steigt aus düsterem f-Moll auf und wird zu einem aus den Tiefen des Herzens emporsteigenden Aufschrei um Frieden. Nur sehr zögernd wendet sich das Moll zum Dur der Schlußakte hin. 1933 geschrieben, wird das Agnus zum Dokument für eine bereits angsterfüllte Zeit.



Egon Wellesz

**Quintett für Klarinette,
2 Violinen, Viola und Violoncello op. 81**

Allegretto comodo

Adagio. Andante

Allegro vivace

Vier Stücke für Streichquartett op. 103

Adagio

Agitato

Lento

Allegretto

**Suite für Flöte, Oboe,
Klarinette, Horn und Fagott op. 73**

Moderato

Adagio

Allegro giocoso

**Oktett op. 67
für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett**

Andante. Allegretto

Adagio

Presto. Trio. Allegro molto vivace

Andante con moto

Allegretto

Melos-Ensemble London
Hugh Maguire, Violine
Nicholas Ward, Violine
Patrick Ireland, Viola
Terence Weil, Violoncello
William Waterhouse, Baß
Adrian Beers, Baß
Richard Adeney, Flöte
Peter Graeme, Oboe
Thea King, Klarinette
Timothy Brown, Horn





ÖAMTC – STAMK = *Ihr starker Partner!*

Unpolitisch — föderal — international — leistungsstark!
Besondere Vorteile für Rad- u. Mopedfahrer

STEIERMÄRKISCHER AUTOMOBIL- UND MOTORSPORTKLUB,
mit fast 110.000 Mitgliedern der größte Landesclub des ÖAMTC.

Reininghausstraße 80, 8020 Graz, Tel. 0 31 6/51 5 81

Energiesparen und -gewinnen – wir beschäftigen uns mit allen Neuheiten

- Wärmepumpen
- Energiedächer
- Solaranlagen
- Erdkollektoren
- Fußbodenheizungen
- Wärmerückgewinnungen
- Biogas-Anlagen
- Heizungsregelungen

und sämtlichen konventionellen Heizungssystemen

Informieren Sie sich bei

HILSCHER + HANZELI 
8020 Graz, Annenstraße 14, Telefon 91 33 67/68

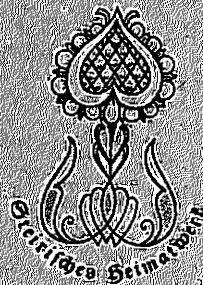


...DIE BANK
FÜR SIE!

Österreichisches Credit-Institut,
Aktiengesellschaft
Zentrale: Wien 1, Herrengasse 12,
Zweigstellen in Wien und Zweigniederlassungen
in den Bundesländern

ÖCI in Graz:
Zweigniederlassung Graz, Hauptplatz 16
Zweigstelle Brückenkopfgasse 1
Wechselstube Flughafen Graz-Thalerhof

Mode, die auch morgen
noch Mode ist
PROKOP
GRAZ-RATHAUS



Echte steirische Trachten
Erlesene Geschenke und Reiseandenken
Stoffe und heimischer Hausrat in größter Auswahl
aus dem

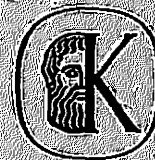
STEIRISCHEN HEIMATWERK

A-8010 Graz
Paulustorgasse 4
Tel. 0 31 6 77 1 06

A-8010 Graz
Sackstraße 16
Tel. 0 31 6 75 4 80

A-8605 Kapfenberg
Kol.-Wallisch-Platz 7
Tel. 0 38 62/22 5 84

Wissenschaftliche Bücher aller Gebiete und
Fachzeitschriften aus aller Welt



Universitätsbuchhandlung
Jos. A. Kienreich
8011 Graz, Sackstraße 6

Unsere Leitlinie:

Vertrauen durch Leistung, Service und Information.



CREDITANSTALT



Außer Fingerabdrücken
drucken wir alles

Qualität und Schnelligkeit
sind unsere Stärke.
Modernste Satz- und
Drucktechnologie steht Ihnen
bei uns zur Verfügung.

Rufen Sie uns einfach an.
Ein freundliches Team
erwartet Sie!

Dazu im Vertrauen:
Qualität muß nicht teuer sein!

STYRIA  DRUCK

8011 Graz
Schönaugasse 64
Telefon 0316/77561
Telex 03-1925

Melos-Ensemble London

Das Ensemble wurde 1950 gegründet und besteht aus zwölf Mitgliedern (Streichquintett, Bläserquintett, Harfe, Klavier).

Zahlreiche Aufnahmen, Teilnahmen an bedeutenden Festivals (Edinburgh, Venedig, Warschau, Zagreb, Holland) und ausgedehnte Konzerttourneen durch Europa und Amerika formten das Profil des Ensembles, das sich besonders mit der Interpretation zeitgenössischer Musik beschäftigt.

Zahlreiche Komponisten der Gegenwart — unter anderem Benjamin Britten — widmeten dem Ensemble Werke.



Quintett op. 81

Das Werk entstand 1959 in Oxford, also zwischen der V. Symphonie und dem Violinkonzert. Wellesz hatte wieder völlig zu sich selber gefunden und knüpfte mit dem Quintett an den Stil des 8. Streichquartetts an, doch ist das Quintett ungeachtet der dem 1. Satz innewohnenden Dramatik freundlicher und manchmal sogar übermütig gehalten. Die Uraufführung fand im ORF in Anwesenheit des Komponisten statt. Aus dem Gegensatz zwischen Klarinette und Streichern ergeben sich immer wieder scharfe Kontraste, wie sie sofort zum Werkbeginn aufscheinen. Der 1. Satz schwankt ständig zwischen den beiden Zeitmaßen Allegretto comodo und Molto sostenuto. Aus dem vielseitigen Charakter der Klarinette heraus ergibt sich die große Anzahl unterschiedlicher Verwandlungen und eine rhapsodische Haltung, die stark emotionsgebunden ist. Auch der langsame Satz ist trotz seiner gesanglichen Haltung viel dramatischer, als es sonst bei Wellesz üblich ist. Der 3. Satz in schnellem Sechsstelakt gibt in einem ruhigen Mittelteil weitausladenden Klarinetten-Lyrismen Platz, ohne aber dadurch seine Zügigkeit einzubüßen.

Vier Stücke op. 103

Die Stücke, unmittelbar nach der 7. Symphonie geschrieben, tragen deren Gedankengut weiter. Das Grüblerische überwiegt. In der Melodik dominieren die weitausholenden, expressionistisch wirkenden Sprünge und geben den Stücken, die formal völlig frei und sehr rhapsodisch gehalten sind, oft eine ungewöhnliche Heftigkeit. Es sind Meditationen über dunkle Inhalte.

Sulte op. 73

Das Werk entstand 1953 knapp vor der gewichtigen 5. Symphonie und nimmt deren Inhalte weithin vorweg. Der 1. Satz wird von einem Hornruf eingeleitet, der des öfteren wiederkehrt. Seine Ruhe täuscht: ein Allegro moderato, als Gegensatz zur langsamen Einleitung angesetzt, bringt Hektik und — trotz thematischer Verarbeitung des Kopfmotivs — Zerfahrenheit. Der äußerst ausdrucksvolle 2. Satz beginnt als langsame Phantasie, die in einen wiegenden Sechsstelakt übergeht, der auflockert und auf den 3. Satz vorbereitet, dessen aufstampfendes Hauptthema im Dreivierteltakt dem Satz einen tänzerisch-derben Charakter gibt.

Oktett op. 67

Das divertimentoartige Werk entstand in Oxford 1948/49 über Bitte des „Wiener Oktetts“ um ein Stück, das die gleiche Besetzung wie das Schubert-Oktett haben und gemeinsam mit diesem gespielt werden sollte. Der 1. Satz des Werkes präsentiert zwei gegensätzliche musikalische Charaktere — den einen im Andante-, den anderen im Allegretto-Zeitmaß —, die im Verlauf des Satzes immer wieder einander gegenübergestellt werden. Die übliche Sonatenhauptsatzform ist aufgegeben. Das „Herzstück“ des Werkes ist das als 2. Satz folgende Adagio, das sich aus einem Unisono-Beginn der tiefen Streicher zu einem ausdrucksvollen Gespräch der Instrumente entwickelt und langsam wieder in den Beginn zurückkehrt. Es wird — als 3. Satz — von einem gespenstisch dahinhuschenden Scherzo ausgelöst, in dem erregte Klarinettenöne über die Streicher hinwegziehen. Im Trio breiten zunächst Klarinette und Fagott, dann hinzutretend auch das Horn eine zierliche, fast altväterliche Weise aus. Der 4. Satz bringt mit seiner wie ruhig vor sich hingesonenen Es-Dur-Melodie das innige Gegengewicht gegen die tragischen Töne, die das Adagio angeschlagen hatte. Mit einem Allegretto als 5. Satz schließt das Werk heiter, versöhnlich und gegen Ende in C-Dur auftrumpfend.



Egon Wellesz
Festliches Praeludium für Chor und Orgel
über ein byzantinisches Magnificat op. 100

Alleluia op. 80 b
(In resurrectione Domini)
für Tenor solo

Partita in honorem J. S. Bach op. 96
für Orgel
Fantasia
Gigue
Aria
Sarabande
Finale

Drei gemischte Chöre op. 43
Text: Angelus Silesius aus „Der cherubinische
Wandersmann“

Praeludium für Viola op. 112

Martin Klietmann, Tenor
Thomas Christian, Viola
Martin Haselböck, Orgel
Pro Arte Chor Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann





Martin Klätmann, geb. 1944 in Bad Vöslau, Niederösterreich. Studium bei Herbert Thöny, Kurt Equiluz, Hilde Rössel-Majdan und Ira Malanjuk. Preisträger beim Wettbewerb für Oratoriensänger Graz 1968. Seit 1969 Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Konzerttätigkeit in fast allen europäischen Ländern, vorwiegend als Oratoriensänger. Rundfunkaufnahmen in Österreich, Italien, Jugoslawien, Spanien, Deutschland und Frankreich. Schallplattenaufnahmen in Österreich und Portugal.



Martin Haselböck, geboren 1954 in Wien. Studium in Wien und Paris (Orgel, Cembalo, Komposition). Organist der Hofmusikkapelle und der Kirche St. Augustin in Wien, Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule. Erster Preisträger des Internationalen Orgelwettbewerbes Wien—Melk 1972. Würdigungspreis des Unterrichtsministeriums. 1977 Visiting-Professor am Luther-College in Iowa, USA. Dozent bei Meisterkursen an amerikanischen, australischen und afrikanischen Universitäten. Konzertreisen durch ganz Europa, USA, Kanada, Australien, Neuseeland und Südafrika. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, Schallplattenproduktionen (sämtliche Orgelwerke von Mozart, Schönberg und Krenek). 1979 festliches Eröffnungskonzert auf der größten mechanischen Orgel der Welt im Opernhaus von Sydney. Orgel-, Chor- und Orchesterwerke. Auftragswerke für die Wiener Sängerknaben. Mitherausgeber der Universal-Organ-Edition.



Der Pro Arte Chor Graz ging aus dem zwischen 1960 und 1970 durch Konzertveranstaltungen und mehrere Tourneen international bekannt gewordenen Hochschulkammerchor Graz und aus der 1953 von Karl Ernst Hoffmann gegründeten Kantorei Graz hervor. Neben der regelmäßigen Konzerttätigkeit in Graz und den Verpflichtungen für den Österreichischen Rundfunk unternimmt der Pro Arte Chor Graz fallweise Konzertreisen im In- und Ausland, die ihn in den letzten Jahren unter anderem nach Deutschland, Frankreich, Jugoslawien, Italien, Spanien, Belgien, Ungarn, Nordamerika und auf die Philippinen geführt haben. Seit 1968 wirkt das Ensemble regelmäßig beim Musikprotokoll des „steirischen Herbstes“ mit und hat hier unter anderem Werke von Ligeti, Penderecki, Dallapiccola, Kelemen und Krenek zur Ur- beziehungsweise Erstaufführung gebracht.

Festliches Praeludium op. 100

Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus Deo salutari meo. Amen.

Das Werk wurde für die Eröffnungsfeier des XIII. Internationalen Byzantinischen Kongresses in Oxford am 5. 10. 1966 komponiert. Daß Wellesz bei der Erforschung der byzantinischen Musik bahnbrechend war, ist bekannt. Die Einladung zur Komposition des Werkes war eine besondere Ehrung für Wellesz. Es beginnt mit einem längeren Orgelvorspiel, das, auf D-Dur basierend, immer wieder aus dieser Tonart hinausgeführt wird. Der Beginn der Magnificat-Worte wird dann vom Chor dreimal gebracht: zunächst einstimmig im Piano, dann vierstimmig unter leichter Veränderung der im Sopran liegenden Melodie und zuletzt ekstatisch, wieder mit leichter Melodievariation. Fünf festliche Amen, zuletzt kurz aus D-Dur ausbrechend und wieder zu ihm zurückkehrend, beschließen das Werk, das im Juli 1966 vollendet wurde.

Alleluia op. 80b

Das Werk, 1958 für Peter Pears komponiert, ist zum Fest der Auferstehung des Herrn geschrieben und als Versuch anzusehen, die Welt des Gregorianischen Choralen oder der byzantinischen Hymnen mit den Mitteln der Musik unserer Zeit vorsichtig zu beleben; ein Versuch, der wohl als gelungen angesehen werden kann.

Partita op. 96

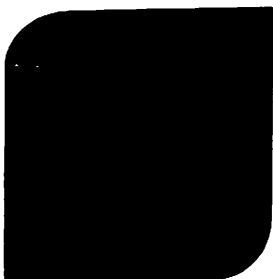
Das fünfsätzige Werk, zum Jahresende 1965 vollendet, bringt die Sätze Fantasia (Adagio), Gigue (Vivo), Aria (Adagio), Sarabande (Andante) und Finale (Animato). Es ist eine überraschende Auseinandersetzung mit den Orgelmeistern der Bach-Zeit, wobei sich diese mehr als der Gelehrte selber stilistisch bemerkbar machen. Doch handelt es sich bei dem Werk nur bezüglich der Art der Sätze, aber keineswegs klanglich um Stilkopien: Wellesz weicht von seiner atonikalen Klangwelt nicht ab. Daß der Orgelsatz von den Gegebenheiten der Orgel bestimmt wird und an die Orgelmusik des Barock gemahnt, ist unvermeidlich (es sei denn, Wellesz hätte sich an die andersgeartete französische Orgelmusik gehalten). Doch ist die Partita eine völlig persönliche Umkreisung alter Orgelmusik geworden.

Drei gemischte Chöre op. 43

1. Wo ist mein Aufenthalt? Wo ich und du nicht stehn.
Wo ist mein letztes End, in welches ich soll gehn?
Da wo man keines find't. Wo soll ich denn nun hin?
Ich muß noch über Gott in eine Wüste ziehn.
2. Blüh auf, gefrorner Christ, der Mai ist vor der Tür:
Du bleibest ewig tot, blühst du nicht jetzt und hier.
3. Mensch, wer aus Gott geboren! Bei seiner Gottheit Thron
Steht niemand anders als der eingeborne Sohn.

Angelus Silesius. Aus: „Der cherubinische Wandersmann“

Die drei schlichten, im Stil alter Madrigale gehaltenen Chöre entstanden um Ostern 1930. Fast durchwegs tonal, gehen sie allen klanglichen Problemen aus dem Weg und wirken zeitlos.



Praeludium op. 112

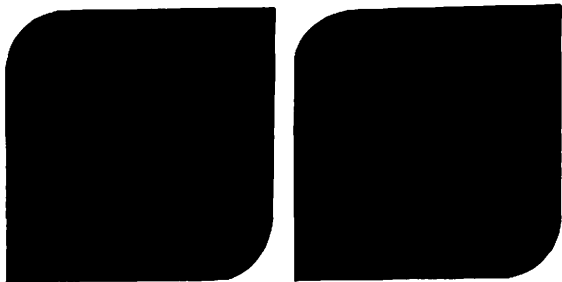
Das Praeludium, im Dezember 1971 für Gottfried Martin komponiert, ist das letzte Werk des Komponisten vor der Lähmung, die ihn schlagartig arbeitsunfähig machte. Es hat bei aller rhapsodischen Haltung die Festlichkeit alter Orchesterouvertüren, deren punktierte Rhythmen immer wieder angewandt sind. Alles, was in den vorangegangenen Werken auffiel, wie etwa die großen Melodiesprünge, das Wühlende und Zerrissene, ist hier zurückgenommen und geglättet. In der Mitte des Werkes steht eine geheimnisvolle Adagio-Stelle im Pianissimo, aus der der Komponist abrundend wieder zum variierten Werkbeginn zurückfindet. Der Kreis schließt sich; mit einem Pizzicato im Piano, das alles offen läßt, verhaucht das Werk.

Praeludium
für
Viola op. 112
Dezember 1971

ACADEMY
© 1971 Wallasz 2448

**EGON WELLESZ —
WERKVERZEICHNIS**

- Opus 1 Lieder
 Opus 2 „Heldensang“, Symphonischer Prolog für Orchester, 1905
 Opus 3 „Wie ein Bild“, Lied für Singstimme und Klavier (Peter Altenberg)
 Opus 4 „Der Abend“, 4 Impressionen für Klavier
 Opus 5 „Gebet der Mädchen zu Maria“ für Solosopran, Frauenchor und großes Orchester (Rainer Maria Rilke)
 Opus 6 Drei Skizzen für Klavier
 Opus 7 „Lieder der Mädchen“, Lieder für Singstimme und kleines Orchester (Rainer Maria Rilke)
 Opus 8 „Kirschblütenlieder“ (Hans Bethge nach dem Japanischen)
 Opus 9 Drei Klavierstücke
 Opus 10 Drei Tänze für Klavier
 Opus 11 „Eklogen“, vier Klavierstücke
 Opus 12 „Vorfrühling“, Symphonisches Stimmungsbild für großes Orchester
 Opus 13 Zwei Studien für Klavier
 Opus 14 1. Streichquartett
 Opus 15 „Lieder aus der Fremde“ (Hans Bethge nach dem Chinesischen)
 Opus 16 Suite für Orchester, Studie im Ballettstil
 Opus 17 „Epigramme“, fünf Stücke für Klavier
 Opus 18 „Das Wunder der Diana“, Ballett nach Béla Balázs
 Opus 19 —
 Opus 20 2. Streichquartett



- | | | | | | |
|---------|---|---------|---|---------|--|
| Opus 21 | „Idyllen“, fünf Klavierstücke zu Gedichten von Stefan George | Opus 41 | „Scherz, List und Rache“, Singspiel in einem Akt nach Johann Wolfgang Goethe | Opus 55 | „Leben, Traum und Tod“, zwei Lieder für Altstimme und Orchester nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal |
| Opus 22 | Sechs George-Lieder (Stefan George) | Opus 42 | Vier Tanzstücke für Klavier | Opus 56 | Suite für Violine und Klavier |
| Opus 23 | „Geistliches Lied“ für mittlere Singstimme, Klavier, Geige und Bratsche (Francis Jammes) | Opus 43 | Drei gemischte Chöre, Text: Angelus Silesius aus „Der cherubinische Wandersmann“ | Opus 57 | Suite for Flute Solo |
| Opus 24 | Lieder zu Gedichten von Ernst Stadler, für Singstimme und Klavier | Opus 44 | „Die Bakchantinnen“, Oper in zwei Akten nach Euripides | Opus 58 | Kleine Messe in C-Dur (Schönbühler Messe) |
| Opus 25 | 3. Streichquartett | Opus 45 | „Mitte des Lebens“, Kantate für Sopran, Chor und Orchester (Alfred Brust, Rudolf Alexander Schröder, Angelus Silesius, Psalmen) | Opus 59 | „Quant'è bella Giovinezza“ für dreistimmigen Frauenchor |
| Opus 26 | Sechs Klavierstücke | Opus 46 | Fünf kleine Männerchöre (Ludwig Derleth) | Opus 60 | 5. Streichquartett |
| Opus 27 | „Die Prinzessin Girnara“, Oper in zwei Akten (Jakob Wassermann) | Opus 47 | Drei geistliche Stücke für Männerchor zu Gedichten von Rudolf Alexander Schröder aus „Mitte des Lebens“ | Opus 61 | „The Leaden and the Golden Echo“, Lied für Sopran, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (Gerard Manley Hopkins; deutsch von Robert Schollum) |
| Opus 28 | 4. Streichquartett | Opus 48 | Zwei Lieder nach Gedichten von Rudolf Alexander Schröder | Opus 62 | 1. Symphonie |
| Opus 29 | Zwei Studien für Klavier | Opus 49 | Klavierkonzert | Opus 63 | „On Time“, Three Songs for Baryton and Piano (John Dryden, Elizabeth Mackenzie und John Milton) |
| Opus 30 | „Persisches Ballett“, Handlung von Ellen Tels | Opus 50 | „Amor timido“, Arie für Koloratursopran und kleines Orchester (Pietro Metastasio) | Opus 64 | 6. Streichquartett |
| Opus 31 | Sonate für Violoncello solo | Opus 51 | Messe in f-Moll für Soli, gemischten Chor und Orgel | Opus 65 | 2. Symphonie |
| Opus 32 | „Achilles auf Skyros“, Ballett nach Hugo von Hofmannsthal | Opus 52 | Sonette der Elisabeth Barret-Browning für Sopran und Streichquartett (Übertragung: Rainer Maria Rilke) | Opus 66 | 7. Streichquartett |
| Opus 33 | „Aurora“, Lied für Koloratursopran und Klavier | Opus 53 | „Prosperos Beschwörungen“, fünf Orchesterstücke nach Shakespeares „Der Sturm“ | Opus 67 | Oktett, 1948–49 |
| Opus 34 | Zwei Stücke für Klarinette und Klavier | Opus 54 | „Lied der Welt“ für Sopran und Orchester (Hugo von Hofmannsthal) | Opus 68 | 3. Symphonie |
| Opus 35 | „Alkestis“, Oper in einem Akt nach Hugo von Hofmannsthal | | | Opus 69 | „Incognita“, Oper in drei Akten (E. Mackenzie nach Congreve) |
| Opus 36 | Sonate für Violine solo | | | Opus 70 | 4. Symphonie |
| Opus 37 | „Die Nächtlichen“, Ballett, Handlung von Max Terpis | | | Opus 71 | Proprium Missae „Laetare“ |
| Opus 38 | Suite für Violine und Kammerorchester | | | Opus 72 | Sonata for Violin Solo |
| Opus 39 | Suite für Violoncello solo | | | Opus 73 | Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott |
| Opus 40 | „Die Opferung des Gefangenen“, Kultisches Drama in einem Akt für Tanz, Sologesang und Chöre (Eduard Stucken nach dem Mexikanischen) | | | Opus 74 | Suite for Clarinet Solo |
| | | | | Opus 75 | 5. Symphonie |
| | | | | Opus 76 | Suite for Oboe Solo |
| | | | | Opus 77 | Suite for Bassoon Solo |
| | | | | Opus 78 | Fanfares for Horn Solo |

- Opus 79 8. Streichquartett
 Opus 80 Kleine Messe in G-Dur
 Opus 80b Alleluia für Sopran oder Tenor solo
 Opus 81 Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello
 Opus 82 „Lieder aus Wien“, fünf Lieder für Bariton und Klavier (H. C. Artmann)
 Opus 83 Fünf Klavierstücke
 Opus 84 Violinkonzert
 Opus 85 „Four Songs of Return“ für Singstimme und Kammerorchester (E. Mackenzie)
 Opus 86 Streichtrio
 Opus 87 Rhapsodie für Viola solo
 Opus 88 „Laus Nocturna“ für gemischten Chor a cappella
 Opus 89 Missa brevis für vierstimmigen gemischten Chor
 Opus 90 „Duineser Elegie“, Lieder für Sopran, gemischten Chor und Orchester (Rainer Maria Rilke)
 Opus 91 Musik für Streichorchester in einem Satz
 Opus 92 „Ode an die Musik“ für Alt oder Bariton solo und Kammerorchester (Pindar/Friedrich Hölderlin)
 Opus 93 Miniaturen für Violine und Klavier
 Opus 94 „To Sleep“, Lied für vierstimmigen Chor a cappella (John Keats)
 Opus 95 6. Symphonie
 Opus 96 Partita in honorem J. S. Bach für Orgel
 Opus 97 9. Streichquartett
 Opus 98 Triptychon für Klavier
 Opus 99 „Vision“, Lied für Sopran und Orchester (Georg Trakl)
- Opus 100 Festliches Praeludium über ein byzantinisches Magnificat für gemischten Chor und Orgel
 Opus 101 „Mirabile Mysterium“ für Soli, gemischten Chor und Orchester, Text: Sophronius von Jerusalem
 Opus 102 7. Symphonie
 Opus 103 Vier Stücke für Streichquartett
 Opus 104 „Canticum Sapientiae“ für Bariton, gemischten Chor und Orchester, nach den Worten aus dem Buch des Predigers und dem Buch der Sprüche
 Opus 105 Vier Stücke für Streichtrio
 Opus 106 „Studien in Grau“ für Klavier
 Opus 107 Divertimento für kleines Orchester
 Opus 108 Symphonischer Epilog für großes Orchester
 Opus 109 Vier Stücke für Streichquartett
 Opus 110 8. Symphonie
 Opus 111 9. Symphonie
 Opus 112 Praeludium für Viola solo



J. J. Fux 1

Graz 27. III 68

Herr Präsident
Verehrte Damen und Herren

Es heisst Eulen nach Athen bringen, wenn ich hier in Graz
über einen der grössten Söhne der Steiermark und, weiter hinaus,
Österreichs sprechen soll. Johann Joseph Fux und sein
Schaffen wurzelt in dieser Heimat, und hat von hier
den Weg ~~genommen~~ ^{römischen} über alle Länder des Reiches genommen.

Ich sagte unlängst einem lieben ^{in Oxford} Freund, Professor
Wootrup, dass Fux ebenso gross wie Händel sei. Er
widersprach. Ich sagte, dass ich einen Zeugen dafür habe,
dass Fux noch höher als Händel eingeschätzt wurde.
"Das ist ganz unmöglich" ^{erwiderte er.} "Doch", sagte ich, "mein
Zeuge ist Johann Sebastian Bach."



Kartenvorverkauf:
Zentralkartenbüro, Graz, Herrengasse 7 (Passage),
Telefon (0316) 80255
Umschlagentwurf: Hans Paar
Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
Österreichischer Rundfunk, Landesstudio Steiermark, Graz
Funkhaus, Telefon (0316) 41180
Für den Inhalt verantwortlich: Karl Ernst Hoffmann
Redaktion: Roland Geister
Layout: Hans Paar
Druck und Lithos: Styria, Graz
Preis: S 20.—