

Fachbereich Philosophie  
Fach: Musikwissenschaft

# Joseph Marx

## Ein spätromantischer Komponist

Betrachtungen zu seiner Biographie und seinem  
symphonischen Schaffen

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie  
an der  
Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Werner Marihart  
aus Wien, Österreich

Münster 2016

Dekan der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Thomas Großbölting  
Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Dorfmueller  
Zweitgutachter: PD Dr. Eberhard Hüppe  
Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juli 2017



*Joseph Mary*

1882-1964

# Inhaltsverzeichnis

<b>1   Mein Weg zu Joseph Marx</b> .....	<b>8</b>
<b>2   Zum Forschungsstand</b> .....	<b>10</b>
<b>3   Einleitung</b> .....	<b>14</b>
3.1   Politik und Gesellschaft .....	14
3.2   Die Welt der bildenden Kunst in Europa .....	15
3.2.1   Frankreich .....	15
3.2.2   Deutschland .....	15
3.2.3   Österreich .....	16
3.3   Die Welt der Literatur in Wien .....	20
3.4   Die Welt der Musik in Europa .....	25
<b>4   Vita</b> .....	<b>28</b>
4.1   Vorfahren .....	28
4.2   Kinderzeit .....	29
4.3   Jugendjahre .....	31
4.4   Lehrjahre .....	32
4.5   Erste Berufsjahre .....	33
4.6   Berufsleben .....	34
4.6.1   Lehrer .....	34
4.6.2   Journalist .....	35
4.6.3   Komponist .....	37
4.6.4   Weitere Tätigkeiten .....	39
4.6.5   Die Zeit von 1932 bis 1945 .....	39
4.6.5.1   Die politische Situation .....	40
4.6.5.2   Ehrungen .....	42
4.6.5.3   Joseph Marx und die Ideale der Nationalsozialisten .....	43
4.6.5.4   Ämter .....	45
4.6.5.5   Journalistische Tätigkeiten .....	46
4.6.5.6   Kompositorische Tätigkeiten .....	46
4.6.5.7   Editorische Tätigkeit .....	47
4.6.5.8   Pädagogische Tätigkeiten .....	47
4.6.5.9   Aufführungen Marxscher Werke .....	47
4.6.5.10   Verhalten gegenüber der Obrigkeit .....	48
4.6.5.11   Marx nach 1945 .....	52
4.6.5.12   Marx und jüdische Komponisten .....	57
4.7   Freundschaften .....	58
4.8   Ehrungen .....	59
4.9   Lebensende .....	59
<b>5   Vorbemerkung zum Orchesterschaffen</b> .....	<b>61</b>

# Inhaltsverzeichnis

<b>6   «Eine Herbstsymphonie» (1921).....</b>	<b>64</b>
6.1   Zum Titel .....	65
6.1.1   Texte zur «Herbstsymphonie» .....	71
6.1.1.1   [Blatt 1] .....	71
6.1.1.2   [Blatt 2] .....	72
6.1.1.3   [Blatt 3].....	73
6.1.1.4   [Blatt 4] .....	74
6.2   Analyse .....	75
6.2.1   Erster Satz: «Ein Herbstgesang» .....	75
6.2.2   Zweiter Satz: «Tanz der Mittagsgeister» .....	84
6.2.3   Dritter Satz: «Herbstgedanken» .....	103
6.2.4   Vierter Satz: «Ein Herbstpoem» .....	113
6.3   Hinweise auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten .....	134
6.3.1   Zur Oper «Die Gezeichneten» von Franz Schreker .....	134
6.3.2   Zur Oper «Rheingold» von Richard Wagner .....	140
6.3.3   Zu «La Valse» und «Daphnis et Chloë» von Maurice Ravel.....	144
6.3.4   Zur Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner .....	144
6.3.5   Zu «L'oiseau de feu», «Le sacre du printemps» und «Petrouchka» ...	144
von Igor Strawinsky .....	144
6.3.6   Zur 7. Symphonie von Ludwig van Beethoven .....	145
6.4   Hinweise auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken .....	147
6.5   Meinungen zum Werk .....	153
<b>7   «Feste im Herbst» (1945).....</b>	<b>156</b>
7.1   Zum Werk .....	156
7.2   Analyse .....	160
7.3   Meinungen zum Werk .....	182
<b>8   «Naturtrilogie» .....</b>	<b>184</b>
8.1   Erster Teil: «Symphonische Nachtmusik» (1922) .....	184
8.1.1   Zum Titel.....	184
8.1.2   Analyse .....	186
8.1.3   Hinweise auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten	204
8.1.3.1   Zu «La Mer» von Debussy und «Daphnis et Chloë» von Ravel ...	204
8.1.3.2   Zum Klavierkonzert Nr. 2 von Sergej Rachmaninoff .....	205
8.1.3.3   Zur Oper «Die tote Stadt» und zum Violinkonzert von .....	206
Erich Wolfgang Korngold .....	206
8.1.3.4   Zur «Burleske» von Richard Strauss .....	208
8.1.4   Hinweise auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken .....	209
8.1.5   Meinungen zum Werk .....	217

# Inhaltsverzeichnis

8.2   Zweiter Teil: «Idylle» .....	218
8.2.1   Zum Titel .....	218
8.2.2   Analyse .....	219
8.2.3   Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten .....	225
8.2.3.1   Zu Arnold Schönbergs 1. Kammer-symphonie op.9 .....	225
8.2.3.2   Zu «Prélude à l'après-midi d'un faune» von Debussy .....	226
8.2.3.3   Zu Beethovens 6. Symphonie .....	227
8.2.3.4   Zu Wagners Opern «Siegfried» und «Tristan und Isolde» .....	227
8.2.3.5   Zur Oper «Elektra» von Richard Strauss .....	227
8.2.4   Assoziationen zu Marx' eigenem Werk «Pastorale» .....	228
8.2.5   Meinungen zur «Idylle» .....	229
8.2.6   Zusammenfassung .....	230
8.3   Dritter Teil: «Eine Frühlingsmusik» .....	233
8.3.1   Zum Titel .....	233
8.3.2   Analyse .....	238
8.3.3   Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten .....	253
8.3.3.1   Zur Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner .....	253
8.3.3.2   Zur Oper «Tannhäuser» von Richard Wagner .....	253
8.3.3.3   Zu Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen» .....	256
8.3.3.4   Zu «Don Juan» und «Till Eulenspiegel» von R. Strauss .....	257
8.3.3.5   Zum 5. Satz aus «Das Lied von der Erde» von Gustav Mahler .....	261
8.3.4   Hinweis auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken .....	263
8.3.5   Meinungen zum Werk .....	267
<b>9   «Nordland-Rhapsodie» .....</b>	<b>268</b>
9.1   Zum Titel .....	268
9.1.1   «Islandfischer» .....	268
9.2   Zur Aufführung .....	269
9.3   Analyse .....	272
9.3.1   Erster Satz .....	272
9.3.2   Zweiter Satz .....	283
9.3.3   Dritter Satz .....	286
9.3.4   Viertes Satz .....	298
9.4   Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten .....	304
9.4.1   Zur Oper «La Bohème» von Giacomo Puccini .....	304
9.4.2   Zur 9. Symphonie von Antonín Dvořák .....	305
9.4.3   Zu «La Mer» von Claude Debussy .....	305
9.4.4   Zum Ballett «Petrouchka» von Igor Strawinsky .....	306
9.4.5   Zur Oper «Die Liebe zu den drei Orangen» von Sergej Prokofjew .....	309

# Inhaltsverzeichnis

9.5   Hinweis auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken .....	310
9.6   Meinungen zum Werk .....	311
<b>10   Kriterien Marxscher Kompositionen .....</b>	<b>316</b>
10.1   Die Schulung Marxschen Denkens.....	316
10.2   Stilbildende Einflüsse .....	317
10.3   Allgemeines zum Kompositionsstil von Marx .....	318
10.4   Herkunft und Heimat .....	321
10.5   Natur und Musik .....	322
10.6   Volkslied .....	325
10.7   Volkstum und Volkskunst .....	327
10.8   Musikalische Form .....	329
10.9   Tonalität .....	331
10.10   Der «Marx-Akkord» .....	333
10.11   Harmonik .....	337
10.12   Melodik .....	339
10.13   Motivische Arbeit .....	341
10.14   Tempo .....	342
10.15   Orchesterklangfarben und Instrumentation .....	343
10.16   Wirkung .....	345
10.17   Ablehnung und Anerkennung .....	346
10.18   Marxens Credo.....	349
<b>11   Werkverzeichnis .....</b>	<b>350</b>
11.1   Orchesterwerke .....	350
11.1.1   Veröffentlichte Orchesterwerke.....	350
11.1.2   Unveröffentlichte Orchesterwerke .....	350
11.2   Solowerke mit Orchester .....	351
11.3   Kammermusik .....	351
11.3.1   Veröffentlichte Kammermusik .....	351
11.3.2   Unveröffentlichte Kammermusik .....	352
11.4   Werke für Klavier .....	352
11.4.1   Werke für Klavier solo.....	352
11.4.2   Unvollständige Skizzen für Klavier solo .....	353
11.4.3   Bearbeitungen für Klavier solo .....	353
11.5   Werke für Orgel .....	353
11.5.1   Werke für Orgel solo.....	353
11.5.3   Bearbeitungen für Orgel solo .....	354
11.6   Werke für Chor .....	354
11.6.1   Vollendete Chorwerke .....	354

# Inhaltsverzeichnis

11.6.2   Unvollendete Chorwerke .....	354
11.7   Lieder .....	354
11.7.1   Lieder mit Orchesterbegleitung .....	354
11.7.2   Lieder mit Kammermusikbegleitung .....	356
11.7.3   Lieder mit Klavierbegleitung .....	356
11.7.3.1   Vollständige Lieder .....	356
11.7.3.2   Skizzen .....	364
11.7.4   Lieder mit Orgelbegleitung .....	364
11.7.4.1   Lied mit Orgelbegleitung, das als Manuskript vorliegt .....	364
11.7.5   Liedbearbeitungen mit Orchester .....	364
11.7.6   Liedbearbeitungen mit Orgel.....	364
<b>12   Literatur .....</b>	<b>365</b>
12.1   Zeitschriften und Zeitungen .....	368
12.1.1   Artikel, die unter Kürzel erschienen sind .....	369
12.2.   web-Referenzen .....	370
<b>13   Personenregister .....</b>	<b>371</b>
<b>Eidesstattliche Erklärung .....</b>	<b>379</b>
<b>Curriculum vitae des Autors .....</b>	<b>380</b>

## 1 | Mein Weg zu Joseph Marx

Während meines instrumentalen Musikstudiums in meiner Heimatstadt Wien lernte ich auf Empfehlung meiner Klavierlehrerin, Frau Professor Susanne Dressler, die Sopranistin Emma Maria Ghezzi kennen. Sie hatte in den Dreißigerjahren an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien studiert, zu dessen Lehrkörper Prof. Joseph Marx von 1914 bis 1952 gehörte und dessen Rektorat er in den Jahren 1925 bis 1927 innehatte. Es war die Zeit, in der seinem in der Nachfolge Hugo Wolfs stehendem Liedschaffen die besondere Aufmerksamkeit der Gesangs- und Klavierklassen der Hochschule galt und damit auch das Interesse der Klasse von Frau Ghezzi.

So lernte ich als Student für Klavierbegleitung nicht nur Lieder von Joseph Marx kennen, sondern auch Emma Maria Ghezzi's Tochter Claudia Maria. Sie war es, die den von ihrer Mutter gehüteten kostbaren Notenschatz und damit auch viele Lieder aus Joseph Marx' Feder mit in die Ehe brachte. Konsequenz war es denn auch, dass ich, nachdem ich als Kapellmeister an die Bühnen der Stadt Münster gekommen war, aus der Begeisterung heraus den Liedkomponisten Joseph Marx zumindest bekannt zu machen suchte und in Konzerten u. a. mit der Münsteraner Mezzosopranistin Ulrike Meyer-Krahmer aufführte.

Was mich darüber hinaus aber als Dirigenten mit einem besonderen Faible für Sinfonik und Sinfonische Dichtung interessierte, war das Orchester-Œuvre von Joseph Marx. So reifte allmählich der Gedanke, mich genau damit auseinanderzusetzen. Nach Recherchen unter der Fragestellung, ob das angepeilte Thema ein wissenschaftliches Desideratum darstelle und somit für eine Dissertation geeignet sei, traf ich mich im Wintersemester 2009/2010 zu ersten Kolloquien mit Herrn Prof. Dr. Joachim Dorf Müller, um das weitere Prozedere abzustecken.

Zitate aus fremden Veröffentlichungen habe ich unverändert in der dortigen Orthographie übernommen.

Wie ich bald feststellte, war die Beschaffung der Primär- und Sekundärliteratur so einfach nicht. Doch fand ich Hilfe sowohl bei Herrn Roland Freisitzer als auch bei Frau Katja Kaiser von der Universal-Edition Wien, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Von besonderer Wichtigkeit war auch

die Sichtung des Nachlasses, die mir Frau Dr. Andrea Harrandt von der Österreichischen Nationalbibliothek gestattete. Mein herzlicher Dank gilt auch ihr. Zu danken habe ich vor allem für intensive Gespräche und Korrespondenzen mit zwei kompetenten Persönlichkeiten der Joseph-Marx-Gesellschaft: mit Herrn Mag. Stefan Esser, dem zweiten Vizepräsidenten, und mit Herrn Berkant Haydin, dem Generalsekretär. Nicht vergessen will ich in diesem Kontext den ersten Vizepräsidenten der Gesellschaft, Herrn Dr. Peter Rastl, der mir ebenso wie Herr Dr. Volkmar Putz beim Studium einiger zum Teil schwer lesbarer Marxscher Originalhandschriften behilflich war. Ferner danke ich den Bibliothekarinnen und Bibliothekaren der Universitätsbibliothek der Musikhochschule Wien sowie des Instituts für Gesang und Musiktheater Wien, ferner namentlich Frau Diplombibliothekarin Nina Mersch von der Musikhochschule Münster für manche fachkundige Unterstützung meiner Recherchen. Besonderem Dank schulde ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Joachim Dorf-müller, der stets voller Verständnis und mit großem Interesse das Wachsen der Arbeit mit Rat und Tat begleitet und gefördert hat. Zu guter Letzt gilt mein Dank meiner Frau Claudia für ihre verständnisvolle Begleitung und ihre Hilfestellung beim Fertigen der Arbeit.

Münster / Westfalen, im November 2015

Werner Marihart

## 2 | Zum Forschungsstand

Die bisherige musikwissenschaftliche Forschung lässt sich lediglich auf wenige Arbeiten österreichischer Verfasser konkretisieren. Die früheste ins Jahr 1923 datierte Publikation ist in der Reihe „Die Wiedergabe“ von Paul Stefan herausgegeben worden. Im Band 9 der 2. Reihe verfasst Julius Bistron „Joseph Marx – Bildnis des Menschen und Künstlers“ eine Biographie.<sup>1</sup> Nach einem Abriss von Marx' Vita folgt ein Kaleidoskop der schönsten und bedeutendsten Lieder. Den 28 beschriebenen Liedern folgen sechs Klavierstücke und Kammermusikwerke. Nachdem Bistron in einem Absatz die Chorwerke erwähnt, erläutert er das «Romantische Klavierkonzert». Anschließend bespricht Bistron das letzte große Werk, «Eine Herbstsymphonie»<sup>2</sup>, wobei er die formale Gliederung beschreibt. Zusätzlich gibt er pauschale Hintergrundinformationen, wie beispielsweise zum zweiten Satz: „Ein altes Märchen aus den Weingärten der südlichen Steiermark liegt dem Märchen [sic!] zugrunde. Es erzählt von Faunen und Nymphen...“<sup>3</sup> Da detaillierte Analysen nicht geboten werden, fehlen erklärende Notenbeispiele. Wohl ist zu dem Zeitpunkt Marx' Lebensmitte erreicht, doch die großen symphonischen Werke werden erst folgen.

Auch Arbeiten von Andreas Liess, Erik Werba, Andreas Holzer und Daniela Candillari beschäftigen sich mit Kompositionen von Joseph Marx.

Andreas Liess<sup>4</sup> bietet in „Joseph Marx – Leben und Werk“ einen Gesamtüberblick über das Schaffen und Wirken von Joseph Marx. Zu den symphonischen Werken liefert er nicht ein einziges Notenbeispiel. Nur die Partiturseite 242 aus der «Herbstsymphonie» ist mit Genehmigung der UE abgedruckt.<sup>5</sup> In der Beprechung des vierten Satzes wird auf diese Abbildung hingewiesen.<sup>6</sup> Da die Arbeit mit dem Erscheinen im Jahre 1942/1943 endet, kann sie folglich nicht alle Werke umfassen. Dieses Buch, aus Anlass des 60. Geburtstages „unseres

---

<sup>1</sup> Bistron, Julius: Joseph Marx: Bildnis des Menschen und Künstlers. Wiener Literarische Anstalt, Wien 1923.

<sup>2</sup> Bistron, Julius: a.a.O., Seite 101.

<sup>3</sup> Bistron, Julius: a.a.O., Seite 98.

<sup>4</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx – Leben und Werk, Steirische Verlagsanstalt Graz 1943.

<sup>5</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 208a.

<sup>6</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 198.

ostmärkischen Liedmeisters“<sup>7</sup> erschienen, will die „nicht leicht zu fassenden Formgestalten der Marx’schen Instrumentalwerke“<sup>8</sup> darstellen.

Erik Werba<sup>9</sup>, der künstlerisch als Liedbegleiter hervorgetreten war, zeichnet in seiner 1964 erschienenen 61-seitigen Publikation ein Portrait «Joseph Marx. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1.» ein Gesamtbild von Joseph Marx. Zur «Herbstsymphonie» schreibt er: „Die südliche Sonne scheint auf dieses Werk, und das Volk der Instrumente jauchzt und schreit und murmelt und – brennt. Marx wandelt hier die gegebene Substanz in immer währender Erneuerung ab.“<sup>10</sup> Er merkt an, dass er „nur noch einige Worte zur Erklärung (nicht Analyse!)“<sup>11</sup> beisteuern möchte.

In den Studien Österreichischer Spätromantiker widmet Thomas Leibnitz<sup>12</sup> 1986 einen Artikel dem Thema „Joseph Marx und die harmonische Tonalität“. In einem Absatz geht er auf die Aufführung des Orchesterwerkes «Eine Herbstsymphonie» ein.<sup>13</sup> Ferner dokumentiert er die Bestände in der Musiksammlung der ÖNB.<sup>14</sup>

Andreas Holzer<sup>15</sup> begründet seine Arbeit damit, dass nach den drei Monographien von Bistrion, Werba und Liess und dem Nachruf Erich Schenks eine umfassende Darstellung des Wirkens von Joseph Marx angebracht sei. Ein wesentlicher Teil davon ist die Zusammenfassung von Marx’ Schaffen. Bei den Hinweisen auf Kompositionen bezieht er sich hauptsächlich auf dessen Lieder. Unter dem Titel „Joseph Marx, romantische Ästhetik“ beschränkt sich Daniela

---

<sup>7</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 5.

<sup>8</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 5.

<sup>9</sup> Werba, Erik: Joseph Marx. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag Wien 1964.

<sup>10</sup> Werba, Erik: a.a.O., Seite 26.

<sup>11</sup> Werba, Erik: a.a.O., Seite 28.

<sup>12</sup> Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1986.

<sup>13</sup> Leibnitz, Thomas: a.a.O., Seite 50.

<sup>14</sup> Leibnitz, Thomas: a.a.O., Seite 119.

<sup>15</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999.

Candillari in ihrer Dissertation<sup>16</sup> auf die Kompositionen für Klavier solo und Klavier mit Orchester. Weitere Quellen sind Aufsätze und Geburtstagslaudation. In der Vita Marx' werden Anerkennung und Anfeindung der Persönlichkeit bezogen auf seine unterschiedlichen Tätigkeiten, auf sein Auftreten als Künstler und als Repräsentant des österreichischen Musiklebens nach 1945 detaillierter dargestellt.

Eine informative Quelle zu Joseph Marx ist die von Berkant Haydin erstellte Homepage im Internet. Dort findet sich eine genaue Auflistung sämtlicher Kompositionen, jedoch fehlt häufig die detaillierte Beschreibung, wie beispielsweise die Besetzung bei Orchesterwerken.

Das von Johannes Hanstein aufgelistete und ebenfalls im Internet zu findende Verzeichnis der Werke Joseph Marx' ist unvollständig.

Die Universal Edition, bei der die meisten Kompositionen von Joseph Marx verlegt sind, führt in ihrem alphabetisch geordneten Werkverzeichnis nur 132 Werke auf. Bisher gibt es eine große Anzahl an Werken, die in den Auflistungen mit ‚undatiert‘ geführt werden (siehe Homepage Joseph Marx mit Werkverzeichnis und ausführlicher Liederliste), bzw. bei denen keine Datierung (siehe Leibnitz) ausgewiesen wird.<sup>17</sup> Bei Erik Werba<sup>18</sup> sind jene Werke, die ausschließlich in Manuskriptform vorliegen, nicht enthalten.

In der vorliegenden Arbeit werden diese Datierungen erstmals angegeben, soweit sie aus den Manuskripten ersichtlich sind. Desweiteren soll mit dieser Arbeit anhand des Orchester-Œuvres einerseits dieser Bereich vertieft werden, wobei auch die Jugendwerke mit einbezogen werden, die ausschließlich als handschriftliche Manuskripte verfügbar sind; andererseits soll die Erweiterung des tonalen Materials, des motivischen Aufbaus unter Berücksichtigung neuer formaler Gestaltung und der programmatisch-tonmalerischen Aspekte aufgezeigt werden.

Die Arbeit beleuchtet das symphonische Schaffen Marx' unter dem Gesichtspunkt der genauen Werkanalyse unter Heranziehung der Manuskripte der Kompositionsskizzen. Dabei kann die Auseinandersetzung mit dem Liedschaf-

---

<sup>16</sup> Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik. Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2007.

<sup>17</sup> Leibnitz, Thomas: a.a.O., Seite 134 bis 141.

<sup>18</sup> Werba, Erik: a.a.O., Seite 54 ff.

fen, das fast vollständig in seiner Entstehung vor dem symphonischen Schaffen liegt, nicht außer Acht gelassen werden. Von den ca. 150 komponierten Liedern sind bisher erst zwei Drittel im Druck erschienen. Die Manuskripte der übrigen Lieder wurden mir für diese Arbeit dankenswerterweise von der am 1. April 2006 gegründeten Joseph-Marx-Gesellschaft zur Verfügung gestellt. Der zufällige Hinweis auf die Schokoladenfirma Stollwerck in Köln führte zu bisher nicht gekannten Textquellen einiger Liedversionen von Joseph Marx, derer sich auch Engelbert Humperdinck, Max Reger, Max von Schillings, Arnold Schönberg, Anton von Webern u. a. bedienten. Mit diesen unterschiedlichen Quellen wurde den Ideen und Impulsen nachgegangen, die Marx von seinen Zeitgenossen erfuhr. Am Ende der Arbeit befindet sich ein Werkverzeichnis, das mit den Ergänzungen der Autorennamen der vertonten Gedichte und der erstmaligen Datierung bisher als undatiert gelisteter Werke erstmals in diesem Umfang erscheint.

## 3 | Einleitung

### 3.1 | Politik und Gesellschaft

Das frühe 20. Jahrhundert war jene Zeit, in der der junge Joseph Marx begann, erste Kompositionen zu Papier zu bringen. Noch bestand das Gefüge der konservativ-katholischen Donau-Monarchie, doch immer stärker wurde man sich der Stimmung des Aufbruchs und Umbruchs durch den Nationalitätenkonflikt im Vielvölkerstaat bewusst. Die Hauptstadt Wien hatte über zwei Millionen Einwohner und war ein Schmelztiegel der Kulturen. Sozialdemokratie, Zionismus und Austromarxismus entwickelten sich. Neun Prozent der Wiener waren Juden. Viele von ihnen hatten großen Anteil am künstlerischen Schaffen. Die alte Hierarchie wurde immer mehr aufgebrochen, die Verantwortung wich einer neuen Selbstverantwortung. Die Menschen forderten mehr Freiheit, Gleichheit und soziale Gerechtigkeit. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden in Europa souveräne Nationalstaaten gegründet, das Ende der Kolonialherrschaft und der Vorherrschaft Europas in der Welt waren in Sicht. Geschichtlich etwas später gewann die Türkei Bedeutung für den deutschen Sprachraum. Vom Osmanischen Reich – im Ersten Weltkrieg Verbündeter Österreichs – blieb danach nur mehr der Kernbereich als Nation bestehen. Sie erfuhr 1923 unter General Mustafa Kemal Pascha, genannt Atatürk, die Wandlung zur Türkischen Republik, und einschneidende Reformen führten zu ihrer Europäisierung.

In der Endzeitstimmung der Vorkriegsjahre hatten sich die Künstler immer mehr dem Inneren, der Psyche zugewandt. Das Ich und die Stellung in der Gesellschaft, Grenzen von Traum und Wirklichkeit werden durchleuchtet.<sup>19</sup>

Nachdem sich die Industrialisierung zuvor vergleichsweise schleppend entwickelt hat, beginnen im ersten Nachkriegsjahrzehnt Wissenschaft und Technik zu blühen. Die nun prosperierende Wirtschaft findet im wilden Lebensstil der goldenen Zwanziger Jahre ihren Niederschlag.

---

<sup>19</sup> Simmen, Jeannot: Traumbilder der Moderne, in Experiment Seele. In: Katalog: Wunderblock – Eine Geschichte der modernen Seele. Ausstellung der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, 1989. Leitung: Jean Clair, Cathrin Pichler, Wolfgang Pircher, Löcker Verlag, Wien. Seite 41 ff.

## **3.2 | Die Welt der bildenden Kunst in Europa**

### **3.2.1 | Frankreich**

In der zweiten Hälfte des 19. bis ins 20. Jahrhundert hinein ist der Impressionismus mit seinen Vertretern Camille Pissarro, Edgar Degas, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir vorherrschend. Ferner sind Paul Cézanne, der dann Wegbereiter des Kubismus wurde, und Paul Gauguin, der Vorläufer des Symbolismus war und den Fauvismus beeinflusste, hinzuzuzählen. Die weitere Entwicklung führte zum Postimpressionismus eines Henri Toulouse-Lautrec und zum Pointillismus von Georges Seurat und Paul Signac. Den Symbolismus vertrat im 19. Jahrhundert Gustave Moreau. Die Künstler des Impressionismus' und des Expressionismus' in Frankreich überragt der in Frankreich tätige Holländer Vincent van Gogh. Für die Zeit nach 1900 typisch ist der Niederländer Piet Mondrian, der anfangs im Stile von van Goghs Expressionismus' malte, ehe er sich den streng abstrakten Formen unter hauptsächlichlicher Verwendung von Primärfarben zuwandte. Henri Matisse, vom Impressionismus kommend, entwickelte sich zum Fauvismus, während Georges Braque vom Fauvismus sich später zum Kubismus entwickelte, dem auch Fernand Léger, Pablo Picasso oder Juan Gris zuzuzählen sind. Dadaismus und Surrealismus haben ihren Hauptvertreter in Marcel Duchamp. Die Architektur prägte bis in die Mitte des Jahrhunderts Le Corbusier.

### **3.2.2 | Deutschland**

Ähnlich Frankreich besaß auch Deutschland prägende Persönlichkeiten des Impressionismus' in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert: Max Liebermann, Christian Rohlf, Lovis Corinth und Max Slevogt. Der Expressionismus, dem die Maler Peter August Böckstiegel und Alexej von Jawlensky zuzuzählen sind, ist geprägt durch Künstlergemeinschaften, aus denen der 1905 von Wassily Kandinsky und Franz Moritz Wilhelm Marc gegründete Zusammenschluss zur Dresdner Künstlergemeinschaft «Brücke» heraus ragt. Die Maler Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff schlossen sich an; ihnen traten 1906 die Expressionisten Cuno Amiet, Emil Nolde sowie Max Pechstein hinzu.

Eine weitere Gemeinschaft ist das Bauhaus – ab 1919 in Weimar, ab 1925 in

Dessau – mit den Lehrern Wassily Kandinsky und Paul Klee. Sie forderten das Interesse an der ‚reinen Form‘. Das Kaleidoskop der modernen Kunst spiegelt die rastlosen Bewegungen des 20. Jahrhunderts wider. Wassily Kandinsky schrieb: „In unserer Malerei vollzieht sich der Zusammenprall der verschiedenen Welten, aus denen eine neue Welt entsteht.“ Die in den ersten Jahrzehnten entstehenden Kunstrichtungen brechen mit der Tradition. Die daraus resultierende Unzufriedenheit lässt Maler und Bildhauer nach neuen Ausdrucksformen suchen und in Abwendung vom Realismus mit abstrakten Formen experimentieren. Ein vielseitiges Werk, das dem Expressionismus, Konstruktivismus, Kubismus, Primitivismus und dem Surrealismus zugeordnet wird, hinterließ Paul Klee.

### **3.2.3 | Österreich**

In Österreich war der Impressionismus mit August von Pettenkofen und Anton Romako nicht stark vertreten. In der Nachfolge der Hauptströmungen stehen die österreichischen «Stimmungsimpressionisten» und die österreichischen «Pointillisten» von geringerer Bedeutung. Um so mehr prägte der Jugendstil, dessen Stilform – gemessen an internationalen Maßstäben wie Paris – eher konservativ ist, mit seinen Vertretern Ernst Klimt, Koloman Moser, Gustav Klimt und Carl Moll die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie waren die Mitbegründer der Wiener Secession. In den Statuten war die Verpflichtung zur Organisation von Ausstellungen moderner zeitgenössischer europäischer Kunst verankert. Dadurch kamen große Ausstellungen der Werke von Vincent van Gogh, Edvard Munch und der Impressionisten nach Wien. Hervorzuheben ist der Maler Franz Josef Karl Edler von Matsch, der Schöpfer der Ankeruhr auf dem Hohen Markt im 1. Wiener Gemeindebezirk.

Aus dem Jugendstil entwickelte sich nach 1900 mit Carl Moll der österreichische Expressionismus. Eine auffallende Persönlichkeit war Richard Gerstl mit seinem Interesse an Philosophie und Musik und besonders der Beziehung zu Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Diese führte sowohl zur Beeinflussung Schönbergs zur Malerei, sowie zum intimen Verhältnis Gerstls zu Mathilde Schönberg mit dem tragischen Ausweg des Suizids durch Erhängen vor einem Spiegel, durchbohrt von einem Messer. Weitere expressionistische Maler waren Anton Kolig, Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Albin Egger-Lienz, der

sich ab 1910 endgültig dem Expressionismus zugewandt hatte.

Der Künstlerbund Hagen – gegründet am 3. Februar 1900 als Vereinigung von Künstlern – bestand bis Frühjahr 1938. In den Zwischenkriegsjahren war der Hagenbund eine der fortschrittlichsten Künstlervereinigungen Österreichs und erwies sich in Form von Ausstellungen auch als Plattform der Avantgarde wie des Kubismus' und der Neuen Sachlichkeit. Mit dem Ersten Weltkrieg verliert Wien seine Position als Zentrum der bildenden Kunst. Für Jahre wird die Entwicklung wohl rezipiert, doch gehen von hier keine neuen Impulse mehr aus.<sup>20</sup>

Prägende Architekten im ausgehenden 19. Jahrhundert waren Otto Koloman Wagner, Joseph Maria Olbrich, Adolf Loos oder Josef Hoffmann. Eine Besonderheit war die von Koloman Moser und Josef Hoffmann 1903 gegründete Wiener Werkstätten GmbH, eine Produktionsgemeinschaft bildender Künstler. Ihr Ziel war die Erneuerung der Kunst auf Basis handwerklicher Gediegenheit, wobei die gesamten Lebensbereiche des Menschen gestalterisch vereint werden sollten. Egal ob Alltags- oder Schmuckgegenstände, sie mussten außerordentliche Eigenständigkeit und Schönheit besitzen. Es galt, die Jugendstilornamentik zu überwinden; von nun an dominierten geometrisch-abstrakte Formen. Hergestellt wurden Möbel, Gegenstände aus Glas, Schmuck, Textilien, Keramik, Silberwaren, Metallgegenstände, Bestecke, Mode-Accessoires und Graphiken.<sup>21</sup>

Um sich mit den aktuellen Kunstaktivitäten auseinandersetzen zu können, wurde 1865 von Bürgern in Graz der «Steiermärkische Kunstverein» zur Förderung der Kunst und des Kunstverständnisses gegründet. Kunstfreunde, Literaten und bildende Künstler trugen den Verein gemeinsam. Wilhelm Gurlitt, erster Vorstand des Institutes für Klassische Archäologie an der Universität in Graz, gründete mit Peter Rosegger und Friedrich von Hausegger den Stamm-tisch «Im Krug zum grünen Kranz», wo sich ein elitärer Kreis von Vertretern aller Kunstsparten, unter ihnen auch Paul Schad-Rossa, trafen. Gurlitt war ab

---

<sup>20</sup> Frodl, Gerbert: Die Malerei. Künstlerhaus – Sezession – Hagenbund. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs. 2. Teil. 1880-1916. Glanz und Elend. Beiträge, Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Schloss Grafenegg 1987. Seite 253 ff.

<sup>21</sup> Frodl, Gerbert: Kunst in Wien um 1900 – Die andere Seite. In: Katalog zur Ausstellung in Schloss Halbthurn 1987. Verleger: Am der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/1. Seite 3 ff.

1895 im Vorstand und 1901 bis 1905 Präsident des «Steiermärkischen Kunstvereins». Er vermittelte 1897 und 1899 Ausstellungen von Werken Arnold Böcklins in Graz. Der Verein engagierte sich für die zeitgenössische bildende Kunst und wollte den Symbolismus und Secessionismus in Graz durchsetzen. 1896 gründete Josef Strzygowski mit einigen Studenten die «Kunsthistorische Gesellschaft», der Jahre später auch Joseph Marx beitrug. Sie bemühte sich über den universitären Bereich hinaus, „das Verständnis für bildende Kunst und ihre Geschichte in immer weiteren Kreisen auf methodische Weise zu wecken und zu pflegen“.<sup>22</sup> Mitglieder der «Kunsthistorischen Gesellschaft» kamen aus dem Grazer Bildungsbürgertum, dem u. a. Joseph Marx' Vater angehörte. Sie traten auch dem «Steiermärkischen Kunstverein» bei.

Die Erneuerungsbewegung setzte um 1900 aufseiten der neuromantischen Richtung ein. Das Vorbild waren die Secessionen von Wien und München. Josef Strzygowski, Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte an der Grazer Universität, war führend an der Grazer Erneuerungsbewegung beteiligt, die für Böcklin eintrat und sich gegen Liebermann und den Realismus/Impressionismus wandte. Das Ergebnis der Bemühungen des Kunstvereins war u. a., dass 1892 an der Universität Graz als eine der letzten Lehrkanzeln die für «Neuere Kunstgeschichte» eingerichtet wurde. Sie war Vorläuferin des heutigen Institutes. Damals wurde Josef Strzygowski Institutsvorstand. Sein Verdienst war: „Er hat die Grenzen der herkömmlichen europäischen Kunstgeschichte erweitert, als er versuchte, eine grundlegende Methode für die vergleichende Kunstwissenschaft auszubilden, um die Kunst des Orients mit der westlichen Kunstentwicklung in Beziehung zu setzen.“<sup>23</sup> Wichtig für die Kulturarbeit waren auch die familiären Verflechtungen: Josef Strzygowski heiratete Elfriede Hofmann, die aus der Eigentümerfamilie der Brauerei Puntigam stammt. Dieser Familie gehörte auch Franz Graf, u. a. Grazer Bürgermeister, an.

Im Herbst des Jahres 1900 übersiedelte der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker Paul Schad-Rossa von München nach Graz. Angezogen von einer

---

<sup>22</sup> Aufbruch in die Moderne? Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz. Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum. Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung vom 7. November 2014 bis 22. Februar 2015. Kuratorin: Gudrun Danzer. Hsg. Gudrun Danzer, Peter Pakesc. Seite 34.

<sup>23</sup> Aufbruch in die Moderne? A.a.O., Seite 33 und vgl. Tropper: Das kreative Milieu in Graz um 1900. Seite 165.

lebendigen Kunstszene startete er zahlreiche Initiativen, um Kunst und Leben im Sinne des Secessionismus zu vereinen. Er gründete einen Künstlerbund und eine Kunstschule, organisierte Ausstellungen und gab die Zeitschrift «Grazer Kunst» heraus. Seine Aktivitäten spalteten Presse wie Publikum in euphorische Befürworter und erbitterte Gegner.

Überall wurde um die moderne Kunst gerungen, Naturalismus und Impressionismus standen gegen Symbolismus und Stilkunst, aber auch die akademische Malerei des Historismus fand noch ihr Publikum. Die Grazer Kunstszene befand sich im Umbruch. Hier bemühte sich ein Kreis von engagierten Persönlichkeiten, das provinzielle Kunstleben an das Geschehen in den Hauptstädten anzukoppeln. In der Folge kam es in allen Kunstinstitutionen der Stadt zu Neuerungen und Umstrukturierungen: an der Universität, am Museum, in der Künstlerausbildung, in den Kunst- und Fotovereinen. Im Januar 1903 wollte Josef Strzygowski eine zusätzliche Stelle an seinem Institut einrichten, für die Paul Schad-Rossa vorgesehen war. Das Projekt kam aus finanziellen Gründen nicht zustande. Schad-Rossas Aufenthalt in Graz von 1900 bis 1904 markiert den Höhepunkt dieser Erneuerungsbewegung. Als Symbolist hatte er versucht eine Kunst zu verwirklichen, die sich an ewigen geistigen und seelischen Wahrheiten orientieren und das Leben im Gesamtkunstwerk über die banale Alltagsrealität in höhere Sphären hinausheben sollte. Nach anfänglichen Erfolgen erwies sich das Publikum der Provinzstadt Graz jedoch als zu konservativ und bodenständig, um seinen Experimenten und seiner „tollen Begeisterung“ zu folgen. Die Widerstände von konservativer Seite führten dazu, dass Schad-Rossa und mit ihm etliche seiner Schüler Graz verließen, und dass es 1906 zur Auflösung der «Kunsthistorischen Gesellschaft» kam. Man besann sich auf die Pflege der Tradition. Die kontroversen Diskussionen um die „Moderne, die in den vergangenen Jahren auch in Graz so vehement geführt worden waren, gehörten somit der Vergangenheit an.“<sup>24</sup>

In Ausstellungen von 1897 und 1899 wurden Werke von Arnold Böcklin, Max Klinger, Hans Thoma und Fernand Khnopff, einem belgischen Symbolisten, präsentiert; ferner 1897 Werke von Giovanni Segantini und 1900 von Gustav Klimt. Diesem «Grazer Künstlerbund», in dem sich Joseph Marx sehr engagierte, trat er bereits während seiner Gymnasialzeit bei. Mitglieder waren da-

---

<sup>24</sup> Aufbruch in die Moderne? A.a.O., Seite 66.

mals u. a. die Maler Schad-Rossa, Attenstaedt, Schrötter, Conrad, Suppanchich, der Bildhauer Brucks, der Radierer und Lithograph Presuhn, der Literat Robert Graf, der Dichter Oskar Falke und der Geiger Kronos. Durch diesen Kreis lernte Marx früh Josef Strzygowski kennen, der nach Marx' Matura Anstoß war, an der Grazer Universität „reine Philosophie und Kunstgeschichte“ zu studieren.<sup>25</sup> Wie sehr Marx' frühe Begegnung mit dem Jugendstil prägende Spuren bei ihm hinterlassen haben, lässt sich an der Wertung Robert Schollums<sup>26</sup> ablesen, der in ihm den einzigen Komponisten sieht, dessen ganzes Werk dem Jugendstil zuzurechnen ist.

### **3.3 | Die Welt der Literatur in Wien**

Das Kaffeehaus ist in Wien eine kulturelle Institution, die für viele Künstler zum zweiten Heim wird. Hier entstehen Feuilletons und Gelegenheitskunst, teilweise nur in Form von Fragmenten. Diese Epoche war die Blütezeit der Kaffeehausliteraten, aber auch der Künstler, Wissenschaftler und Politiker wie Egon Schiele, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Theodor Herzl, Leo Trotzki oder des Erfinders Siegfried Marcus, die ihre Stammcafés zur Lebens- und Arbeitsstätte machten. Literatencafés waren das Café Central, seit 1899 das von Adolf Loos gestaltete Café Museum, das Café Herrenhof, das gegenüber dem Goldman & Salatsch-Gebäude – heute «Loos-Haus» genannte – Café Griensteidl oder das Café Hawelka.

Die Gruppierung Jung-Wien um Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Karl Kraus und Peter Altenberg traf sich seit 1890 im Café Griensteidl, im Café Herrenhof begegneten sich Hermann Broch, Anton Kuh, Friedrich Torberg, Alfred Polgar, Egon Friedell, Georg Trakl, Joseph Roth und Robert Musil. Das Café Museum war der Treff der Maler Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka, der Schriftsteller Joseph Roth, Karl Kraus, Georg Trakl, Elias Canetti, Hermann Broch, Robert Musil und Leo Perutz, der Komponisten Alban Berg, Franz Lehár und Oscar Straus sowie der

---

<sup>25</sup> Werba, Erik: Joseph Marx. In: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1964. Seite 10.

<sup>26</sup> Schollum, Robert: Kodály – Marx – Szymanowski. Drei Komponisten im Jugendstilbereich. Wien 1989. Seite 152. Zitiert nach Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 221.

Architekten Otto Wagner und Adolf Loos. Nach dem Abriss des Griensteidl's übernahm das Café Central dessen Rolle. Nachdem Karl Kraus ins Café Central gewechselt war, rechnete er in der Satire «Die demolierte Literatur» mit der im Literatencafé beheimateten «Jung-Wiener-Dichtergalerie» ab. Dennoch war Karl Kraus Freund und Förderer des Lebenskünstlers und Kaffeehausliteraten par excellence Peter Altenberg. Zu dessen Freundeskreis wiederum zählte auch Alban Berg, ein Repräsentant der musikalischen Moderne, der Orchesterlieder nach Texten von Altenberg komponierte. Hermann Bahr war unter ihnen eine der schillerndsten Persönlichkeiten: Erst Wagnerianer und Anhänger Bismarcks, wurde er nach einer Studienreise nach Südfrankreich, Spanien und Marokko und einem Parisaufenthalt Prophet der Moderne. Nachdem er den Jugendstil begleitet hatte, wurde er Symbolist, um sich danach dem Expressionismus zuzuwenden, und schließlich konvertierte er und wurde konservativer Katholik.

Stefan Zweig beschreibt das Wiener Café so: „Es stellt eine Institution besonderer Art dar, die mit keiner ähnlichen der Welt zu vergleichen ist. Es ist eigentlich eine Art demokratischer, jedem für eine billige Schale Kaffee zugänglicher Klub, wo jeder Gast für diesen kleinen Obolus stundenlang sitzen, diskutieren, schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann. Täglich saßen wir stundenlang, und nichts entging uns.“ Zu dieser Zeit arbeiteten in Wien auch Ödön von Horváth, Berta von Suttner, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Anton Wildgans und Franz Werfel.

Als Ergebnis der grenzüberschreitenden Betrachtungen des Meinungsaustausches im Kaffeehaus ist Karl Kraus' Beschreibung der Geistesverwandtschaft mit seinem Freund Adolf Loos zu sehen: „Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, dass zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist ...“.

Mit der «Grazer Zeitkunst» wird die erste intensive Bewegung der Modernen Kunst vor dem Ersten Weltkrieg in Graz bezeichnet. In ihr formierte sich eine avantgardistische Kunstszene, die spartenübergreifend die modernen kulturellen Aktivitäten bündelte. Innerhalb dieser Bewegung lernte Joseph Marx auch Robert Graf, den Sohn des Grazer Bürgermeisters Franz Graf, kennen. Robert Graf war Kunsthistoriker, der das Grazer Kunstleben der Zwischenkriegszeit

journalistisch und schriftstellerisch begleitete. In der Zeitschrift «Grazer Kunst» von 1901 veröffentlichte er Gedichte, von denen Joseph Marx eine große Anzahl vertonte.

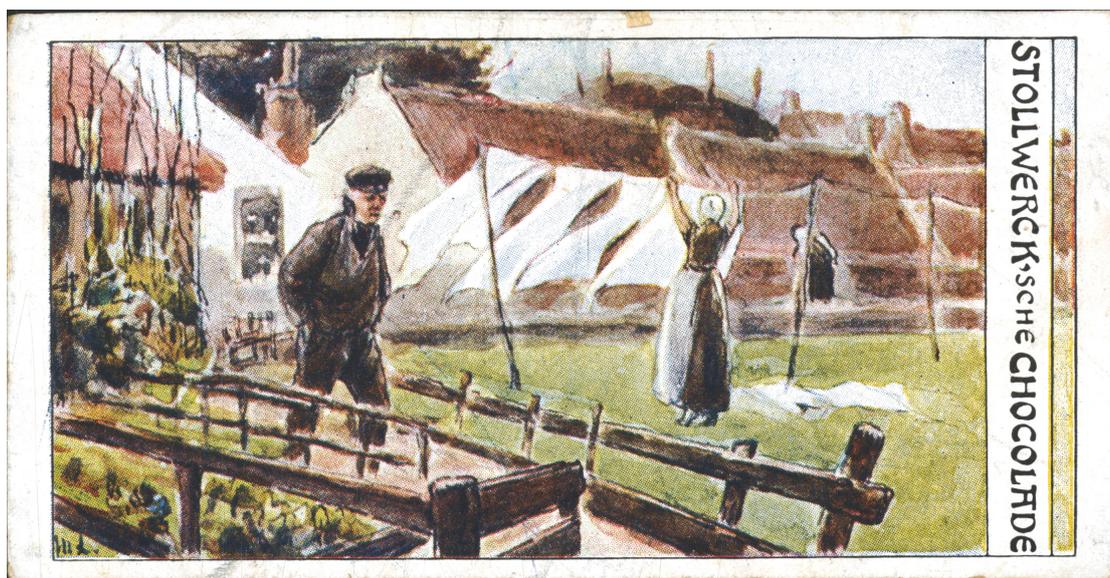
Andreas Holzer weist in seiner Arbeit darauf hin, in welcher Art und Weise Marx mit neuer Musik in Verbindung gekommen ist: „Auf Stücke von Reger ist er durch einen Prospekt aufmerksam geworden, Stücke von Debussy hatte er durch Musikbeilagen in einer Zeitschrift (eine damals recht häufige Form der Veröffentlichung) kennengelernt.“<sup>27</sup>

Die Idee, Bilder zur Verkaufsförderung von Ware einzusetzen, geht auf den Kölner Schokoladenfabrikanten Franz Stollwerck zurück, der ab 1840 «Bilder-Chocolade» oder «Photographie-Chocolade» produzierte. Ursprünglich ließ er die Einwickelpapiere der Schokolade mit Bildern bedrucken. In den 90er Jahren gingen Interesse und Nachfrage zurück. Um qualitativ hochwertige Bilder und Texte zur Verfügung gestellt zu bekommen, veranstaltete Ludwig Stollwerck, Franz Stollwercks Sohn, 1898 ein Preisausschreiben, das zu einem Bewerberboom führte. Nun wurden den Schokoladentafeln beidseitig bedruckte Sammelbilder beigelegt, wozu die Firma gleichzeitig Sammelalben verkaufte. Damit verfolgte Stollwerck sowohl ökonomische, verkaufsfördernde wie auch pädagogische Ziele. Zum Kreis der Autoren und Schriftsteller für die literarische Gestaltung der Sammelbilder gehörten der Intendanturrat Joseph Lauff, der Zoologe Paul Matschie, der Schriftsteller Hans Eschelbach, der Journalist Julius Rodenberg, der Lyriker Carl Hermann Busse, der Romancier Gustav Falke, die Dichterin Anna Ritter u.v.a.m. Ludwig Stollwerck ließ bekannte Maler wie Adolph Menzel, Max Liebermann, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler u. a. für sich arbeiten. Marx, der stets eine Neigung zu Süßigkeiten hatte, konnte durch den Erwerb der Schokolade und den damit verbundenen Sammelalben, unterstellterweise Werke der dort vertretenen Maler und Dichter kennenlernen. Gedichte von Julius Rodenberg, Carl Hermann Busse, Gustav Falke und Anna Ritter – Autoren, die auch für Stollwerck arbeiteten – lieferten Textvorlagen für seine Lieder. Im Sammelalbum Nr. 4 aus dem Jahre 1900 sind unter dem Thema «Holländisches Leben» – Meistergruppe 143 sechs Bilder von Max Liebermann und dazu gehörend Gedichte

---

<sup>27</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 27.

von Gustav Falke zusammengefasst. Das zweite Bild samt Gedicht «Wäsche im Wind» inspirierte Marx zur Vertonung. Im Anschluss an die Bilder folgt als Manuskript die Skizze des Liedes.



Album 4. Gruppe 143, No. II.

*Stollwerck's Adler-Cacao.*  
Entölter Puder-Cacao,  
schnell löslich und wohlgeschmeckend.

**Wäsche Im Wind.**

<b>T</b> ollt der Wind über Feld und [Wiese, Hat seinen Spass er überall. Aber am liebsten neckt er die Liese Mit einem tückischen Ueberfall.	Will sie ihr Zeug auf die Leine [bringen, Zerret er: Liese, dies Hemd ist mein! Um jedes Laken muss Liese ringen, Jedes Stück will erobert sein.
---	--

Giebt's dann der Sausewind schliesslich verloren,  
Schlägt er noch im Uebermut  
Ihr das nasse Zeug um die Ohren:  
Da, liebe Liese, häng's auf, und sei gut! **Gustav Falke.**

Meistergruppe: Max Liebermann.

# Wärde im Wind

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Wärde im Wind". The score is written on ten systems of five-line staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a fluid, cursive style. Key markings include "a" in the first system, "p" in the second, "mf" in the third, "p" in the fourth, "mf" in the fifth, "p" in the sixth, "mf" in the seventh, "p" in the eighth, and "mf" in the ninth. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth system.

### **3.4 | Die Welt der Musik in Europa**

Im deutschsprachigen Raum ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Spätromantik einerseits geprägt von den Musikdramen Richard Wagners, andererseits von den symphonischen Werken Bruckners und Brahms' und der neuen Entwicklung der Symphonischen Dichtungen durch Franz Liszt. In Frankreich gibt es die französische Romantik mit ihren beiden Strömungen der Wagnerverehrung, die von den Komponisten Gabriel Fauré, Henri Duparc oder Ernest Chausson vertreten werden, und des Antiwagnerismus. Entsprechend der Malerei, für die man die Bezeichnung «Impressionismus» bei der Pariser Ausstellung von 1874 für Monets Bild «Le soleil levant» kreierte, wurde der Begriff auf die Musik übertragen, der man gefühlsbetonte Farbe statt Klarheit der Linie und Form vorwarf. Claude Debussy, Paul Dukas, Charles Koechlin, Albert Roussel, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Jacques Ibert und Eric Satie, der u. a. mit Pablo Picasso, Georges Braque und Jean Cocteau befreundet war, vertraten die Moderne. Auch in anderen Ländern findet eine ähnliche Entwicklung mit ein wenig unterschiedlicher Einfärbung statt, deren Vertreter Giacomo Puccini, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Ottorino Respighi, Karol Szymanowski, Igor Strawinsky, Alfredo Casella oder Federico Mompou sind.

In Wien wird die spätromantische Linie von Gustav Mahler, Richard Strauss, Alexander von Zemlinsky und Franz Schmidt weiter verfolgt. Franz Schreker leitet seit 1912 eine Kompositionsklasse an der Akademie für Tonkunst in Wien; dort tritt 1914 Joseph Marx die Stelle eines Professors für Musiktheorie an. 1920 wird Schreker Direktor an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Etwas außerhalb dieses Dunstkreises wirken Leoš Janáček und Alexander Skrjabin. Janáčeks Kompositionsweise ist geprägt von kleinmotivischer Thematik und unromantischer Dramatik. Sie besitzt in seinen Opern eine starke Naturverbundenheit. Alexander Skrjabin beschreitet ebenfalls einen eigenen Weg: Der auf Quartschichtungen basierende Akkord führt ihn zum so genannten «Mystischen Akkord», einem Weg, der zur Zwölftontechnik hinführt. Nach 1900 bestimmen auch die Komponisten Arnold Schönberg, Anton von Webern, Josef Matthias Hauer, Alban Berg, Egon Wellesz, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold und Ernst Krenek die musikalische Welt. Im Laufe der Zeit wurde die Tonalität immer mehr ausgereizt, bis sie letzten

Endes gesprengt wurde und zur «Zweiten Wiener Schule», der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen bzw. dem Prinzip der Bausteintechnik, zur so genannten Zwölftonmusik führte.

Wie bereits erwähnt tritt Joseph Marx, der zuvor an der Universität in Graz Philosophie und Kunstgeschichte studiert hatte, 1914 die Stelle eines Professors für Musiktheorie an der Wiener Musikakademie an und taucht damit in eine in dieser Periode kulturgeschwängerte Welt ein. Edwin Rollett berichtet in der «Wiener Zeitung» unter dem Titel «Graz 1910» über die Situation, in der Joseph Marx lebte und die er so aufgesogen hat: In Graz blühte nach 1900 das geistige Leben besonders da auf, wo erbittert debattiert wurde (beispielsweise über die Aufführung der Oper «Salome»), wo Kunstausstellungen organisiert wurden, die zu langwierigen Auseinandersetzungen führten, und wo der Akademische Richard-Wagner-Verein einen Debussy-Abend veranstaltete, bei dem auch Lieder von Joseph Marx zur Aufführung gelangten. „Der junge Komponist war zu jener Zeit inmitten dieses Rausches und Wirbelns eifrig auf der Jagd nach Gedichten, suchte nach Texten, beriet sich mit kundigen Freunden.“<sup>28</sup> Nach seinem bisherigen reichen Liedschaffen, in dem er die kleine Form bedient hat, legt er nun das Klavierkonzert Nr.1 mit dem Untertitel «Romantisches Klavierkonzert» als sein erstes Werk mit Orchester vor. In den folgenden Jahren werden weitere Werke für Orchester erscheinen, und es ist spannend zu analysieren, wie Marx die große symphonische Form meistert, und welcher Strömungen er sich bedient, seien es Traditionen oder eine oder mehrere Ideen der vielen neuen Entwicklungen.

Im 19. Jahrhundert war es üblich, im bürgerlichen Hause zu musizieren, so auch im Hause des Arztes Josef Marx (Josephs Vater) der Fall, der das Geigenspiel beherrschte, und seiner Frau Irene, der Pianistin. Bereits im Jahre 1815 wurde zur Pflege der Musik der «Grazer Musikverein» gegründet. Zu seinen Aufgaben gehörte ebenso die Musikausbildung wie die Veranstaltung von Konzerten.

Das Haus der Familie Hofmann war Treffpunkt des damaligen Grazer Musiklebens. Dort wurde 1873 von dem Rechtsanwalt Dr. Friedrich von Hausegger, dem Begründer des Lehrstuhles für Musikwissenschaften an der Universität Graz, von dem Komponisten Wilhelm Kienzl, als Bewunderer der Musik Ri-

---

<sup>28</sup> Rollett, Edwin: Graz 1910. In: Wiener Zeitung.

Richard Wagners und dem Architekten Friedrich Hofmann der erste Richard-Wagner-Verein gegründet. Mit der Eröffnung des Festspielhauses in Bayreuth war der Vereinszweck erfüllt und der Verein aufgelöst worden. Um das Werk Richard Wagners weiterhin zu unterstützen, gründeten 1883 Friedrich Hofmann und Friedrich von Hausegger den zweiten Grazer Richard-Wagner-Verein.

1886 übernahm Wilhelm Kienzl die Leitung des «Steiermärkischen Musikvereins» und Aufgaben am Konservatorium. Durch sein Wirken im Musikleben von Graz prägte er auch den heranwachsenden Joseph Marx. Später schlossen sie trotz des großen Altersunterschiedes Freundschaft miteinander. Anlässlich des 75. Geburtstages Kienzls hielt Joseph Marx die Laudatio. Die Zeitschrift «Grazer Kunst» von 1901, herausgegeben nach dem Vorbild «Ver Sacrum», im musikalischen Teil redigiert von Wilhelm Kienzl, druckte eine Komposition von Siegmund von Hausegger, dem Sohn Friedrich von Hauseggers, eine von Hugo Wolf u. a. ab.

Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger schuf Symphonische Dichtungen nach Lisztschem Ideal. Seine «Natursinfonie» (mit Schlusschor nach Johann Wolfgang von Goethes „Prooemion“) von 1911, die seine umfangreichste Tondichtung ist und zu den bedeutendsten Schöpfungen der neuen deutschen Symphonik zu zählen ist, beeinflusste Marx' späteres symphonisches Schaffen.

## 4 | Vita

### 4.1 | Vorfahren

Joseph Rupert Rudolf Marx' Vorfahren waren als Steinmetze und Bauern tätig und lassen sich bis 1720 zurückverfolgen. Sein Urahn Jakob Marx (\*1714 in Reinprechts; †27.11.1796 in Weitra)<sup>29</sup> lebte in Weitra im niederösterreichischen Waldviertel. Die Ahnenreihe Joseph Marx war eine Alt-Wiener Familie mit Besitzungen in Hütteldorf. Bemerkenswert ist die Verbindung zur Familie Stifter: Eine Schwester des Malers und Dichters Adalbert Stifter war die Großtante von Joseph Marx. Der Großvater Sebastian Marx war Ökonom beim Grafen Schönborn in Ober-Mallebarn bei Stockerau. Seine Frau, Maria Anna, geborene Walla, stammte aus der Mährisch-Budwitzer Vorstadt bei Znaim. Deren Sohn Josef Marx wurde in Arnfels bei Graz am 19. Februar 1840 geboren und starb 1910 in Graz<sup>30</sup>. Er war Bezirksarzt und kaiserlicher Rat in Graz. Als guter Pianist und Geiger konnte er als Liebhaber achtbar musizieren. Seine musikalischen Götter waren die Brüder Strauß<sup>31</sup>: Johann Strauß (1825-1899), Josef Strauß (1827-1870) und Eduard Strauß (1835-1916). „[...] Als junger Student in Wien hatte er die schönsten Wiener Zeiten gesehen, als sich dort Brahms und Bruckner in gemütlichen Gaststätten unters Volk mischten...“<sup>32</sup> Er besaß das Haus Mandellstraße 33 in Graz und einen Weingarten (Wolfinauberg) in der Untersteiermark bei Bad Radein.

Der Großvater mütterlicherseits, Adalbert Stiglich, wurde in Bjelovar an der kroatisch-serbischen Grenze geboren. Nach seinem Dienst als Oberleutnant

---

<sup>29</sup> Holzer Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 14: In der Ahnentafel erwähnt Holzer folgenden Hinweis: „In einem Brief des Pfarramtes Weitra an Joseph Marx (8.7.1938) ist von einer Rechnung aus dem Jahre 1720 die Rede, wo ein Steinmetz Marx aus Reinprechts im Zusammenhang mit der Renovierung der Schloßkapelle erwähnt ist (damit dürfte wohl der Vater von Jakob Marx gemeint sein). Weiters ist eine Passage aus der Schloßchronik von Weitra zitiert, die Ahnen der Familie Marx aus dem Rheinland erwähnt, die während des „Dreißigjährigen Krieges“ als Steinmetze eingewandert seien.“

<sup>30</sup> Das Geburtsdatum von Marx' Vater ist bekannt, doch auch in der Literatur ist sein Sterbetag unbekannt.

<sup>31</sup> Die Schreibweise von Johann Strauß wird bisweilen uneinheitlich gebraucht. Die von der JOHANN-STRAUSS-GESELLSCHAFT herausgegebene von Fritz Racek vorgelegte Gesamtausgabe verwendet ausschließlich die Schreibweise: Strauß.

<sup>32</sup> Marx in Selbstdarstellung. Manuskript. ÖNB, Sig. S. M. 33614/58. Seite 1.

der k.k. Garde kaufte er Schloß Plevna. Seine Frau war Leokadia Strohuber, geboren in Parma. Ihre Linie führt zurück zum Geschlecht der Cavalli aus Venedig. Diesem Familienkreis ist der Opernkomponist Francesco Cavalli vulgo Pier Francesco Caletti-Bruni (\*14. Februar 1602 in Crema; †14. Januar 1676 in Venedig)<sup>33</sup> zuzurechnen, der von 1639 bis 1667 mit Unterbrechungen an verschiedenen Theatern Venedigs Opern herausbrachte. Cavalli war der erfolgreichste Opernkomponist Mitte des 17. Jahrhunderts, in einer Zeit, als sich vor allem in Venedig in der Nachfolge Monteverdis die Oper herausbildete und dort einen wahren „Boom“ erlebte. Joseph Marx' Mutter Irene, geborene Stiglich, wurde am 21. April 1863 im slowenischen Plevna bei Sachsenfeld in der Nähe von Cilli geboren und starb 1915. Wie Joseph Marx berichtet, war sie eine „[...] technisch gut durchgebildete Pianistin und hat sich in der Jugend zur Pianistin vervollkommen wollen, aber schon mit siebzehn Jahren geheiratet. Sie besaß eine vorzügliche Skalentechnik, eine Vorliebe für die kleinen Kribbel-Krabbelfiguren, wie man sie im Variationenwerk der Schule Czerny häufig trifft. Ich gestehe, dass ich diese Art Klaviertechnik nie recht leiden konnte. [...] Mit Moscheles-Studien konnte man mich jagen, und selbst manche der Clementi-Etuden gingen mir auf die Nerven.“<sup>34</sup> „Schwierige Schubertwerke waren für sie ein Leichtes. Sie übte viel Beethoven, Schumann und Chopin, ich lernte dadurch in früher Jugend zahlreiche Meisterschöpfungen kennen [...].“<sup>35</sup>

## 4.2 | Kinderzeit

Joseph Rupert Rudolf Marx kam in Graz am 11. Mai 1882 und damit im selben Jahr wie Igor Strawinsky (17. Juni), Karol Szymanowskyi (3. Oktober) und Zoltán Kodály (16. Dezember) zur Welt. Graz war damals neben Wien die führende Kulturstadt, die das musikalische Erbe der Wiener Klassik pflegte. Diese

---

<sup>33</sup> Der Vorname Cavallis wird bisweilen uneinheitlich gebraucht. Storia della Musica prolusioni di S. Boccardi, L. Bramani, L. Britto, A. Corghi, U. Mirabelli, M. Pasi, H. Staff, G. Tartoni. Pagina 323: CAVALLI Francesco, Pier Francesco Caletti-Bruni detto Cavalli dal nome del suo protettore, compositore italiano.

<sup>34</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 1.

<sup>35</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 1.

Stadt war Heimat mehrerer musikalisch herausragender Persönlichkeiten. Genannt seien Ferruccio Busoni, der seine musikalische Ausbildung in Graz erhielt, Emil Nikolaus von Reznicek, der ebenfalls seine musikalische Ausbildung in Graz erhielt und dort später Theaterkapellmeister war, der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger, ferner Wilhelm Kienzl, der ab 1860 in Graz lebte, wo er bei Johann Buwa (1828–1907) pianistisch ausgebildet wurde, Richard Heuberger der Ältere, Hugo Wolf, der seine Schulzeit in Graz verbrachte, Felix Weingartner, der in Graz studierte, der Operettenkomponist Robert Stolz sowie die Dirigenten Ernst von Schuch und Karl Böhm.

Der Grazer Musikverein unterstützte bereits im 19. Jahrhundert die Aufführungen der Musikdramen Richard Wagners. Die Uraufführung der 5. Symphonie in B-Dur von Anton Bruckners am 9. April 1894 unter Franz Schalk fand ebenso wie die österreichische Erstaufführung von Richard Strauss' Oper «Salome» am 16. Mai 1906 in Graz statt.

Über Marx' frühe Liebe zur Musik wird berichtet, dass er als dreijähriger Junge unter dem Klavier lag, während seine Mutter Konzertstücke übte. Später bekannte er, dass er „[...] den Sinn für Klang und Glätte, Übungsmethoden und den Ernst in der Kunst: unentbehrlichen Fleiss gelernt hat.“<sup>36</sup> Die Mutter erkannte früh die Begabung ihres Sohnes, und nachdem sie ihn für einige Zeit unterrichtet hatte, schickte sie ihn zur Musikschule von Johann Buwa in Graz. Später erinnerte sich Marx mit Schaudern an das pedantische Exerzieren von Fingerübungen und Fingertechnik. Ersten Theorieunterricht erhielt er von Erich Wolfgang Degner (1858–1908). Hinzu kam der Violinunterricht bei einem Geiger namens Alois Harpf. „Theorie hatte er nach dem System Albrechtsberger gelernt und schwur darauf.“<sup>37</sup> Später übernahm der Violinpädagoge Professor Carl Krehahn (1869–1946) die Ausbildung. Autodidaktisch erwarb Marx noch die Fähigkeit, die Streichinstrumente Violoncello und Kontrabass zu spielen. Indem er seine Mutter – sie nahm noch Gesangsunterricht – begleitete, lernte er nicht nur die Lieder von Franz Schubert, Robert Schumann und Johannes Brahms genau kennen; „[...] von Hugo Wolf wussten damals

---

<sup>36</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 2.

<sup>37</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt. Graz, 1943. Seite 21.

nur die Eingeweihten.“<sup>38</sup> „Ich kam zur Lyrik durch anschauliche Freude an der Natur. Es war der Zauber des Weinlandes in der Südsteiermark mit dem rhythmisch-melodisch wunderbaren Klingen der Windräder [Klapotetz<sup>39</sup>]. Diese Jugendeindrücke sind mit den späteren Erlebnissen, wie ich sie in der Campagna oder von der Höhe des Tusculums hatte, vergleichbar. In meiner Familie konnte ich slawisch und italienisch hören.“<sup>40</sup> Schon mit sieben Jahren hatte er Gedichte von Schulkollegen vertont. In einer frühen Klavierkomposition in Es-Dur berauschte er sich an einem Vorhalt. In der Volksschule hatte er das Glück, in seinem Lehrer Joseph Gauby, einem Schüler von Robert Fuchs, einen musikalisch versierten Mentor gehabt zu haben.

### 4.3 | Jugendjahre

Dieser Zustand änderte sich am Gymnasium, denn dort hatte Musik nur einen geringen Stellenwert, und so wurde Marx zeit seines Gymnasiallebens ein schlechter Schüler. Als es galt, die ‚berufliche Karriere‘ zu retten, erteilte ihm der Vater ein Klavierspielverbot. Heimlich spielte er weiter. Während und nach seiner Gymnasialzeit scharte Marx junge Instrumentalisten – u. a. die später berühmten Robert Stolz und Karl Böhm – um sich. Er arrangierte Werke von Haydn und Schubert und führte sie als Kammermusik mit Freunden auf. Schon damals zeigten sich in seinen Arbeiten Einflüsse durch Debussy und Skrjabin, deren Werke er intensiv studiert hatte. Doch er besaß auch umfassende Kenntnisse über viele andere zeitgenössische Größen der Musik wie beispielsweise Max Reger. „Ich spürte überall Impressionismen heraus und konnte sie bei Chopin, Schumann ebenso erleben wie bei Wagner und Liszt. Debussys Schaffen war gleichsam nur eine nachträgliche Erklärung einzelner Bestrebungen von früher.“<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 2.

<sup>39</sup> Lüttmann, Hans: Wo der Klapotetz schackert. In: Westfälische Nachrichten, Panorama-Beilage, 11. August 2012. Seite 1.

<sup>40</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 7.

<sup>41</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 8.

## 4.4 | Lehrjahre

Als Komponist blieb er abgesehen von Anregungen durch Johann Buwa und Erich Wolfgang Degner Autodidakt („Erlernen kann man bestenfalls die Technik, nicht das Komponieren“<sup>42</sup>). „Was ich in den gebräuchlichen Theoriekursen über die Grundlagen unserer Kompositionstechnik erfuhr, genügte mir schon als Fünfzehnjährigen nicht mehr. So kaufte ich mir die Harmonie- und Kontrapunktlehrbücher verschiedener Theoretiker. So standen die theoretischen Schriften von Riemann, Bussler, Richter, Thiersch, Lobe im Bücherschrank des Gymnasiasten.“<sup>43</sup> In den Folgejahren entwickelte Marx sich zunehmend zu einem ‚Klavierkomponisten‘ und schrieb zahlreiche Klavier- und Orgelstücke, die bei der Universal Edition (UE) erst in den letzten Jahren veröffentlicht worden sind<sup>44</sup>. Ab 1901 begann er das Studium der Jurisprudenz an der Universität Graz, wechselte 1902 an die Philosophische Fakultät zu Alexius Meinong, Josef Strzygowski und Vittorio Benussi und schloss seine Studien mit der Erlangung des Doktorgrades 1909 ab. Das Thema seiner Dissertation lautete: „Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen“. Die Hauptfächer waren Philosophie, Ästhetik und Psychologie (abgelegt bei A. Meinong, dem Philosophen Hugo Spitzer und dem Sprachwissenschaftler Rudolf Mehringer) und die Nebenfächer Literaturgeschichte und Kunstgeschichte (abgelegt bei dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski und den Historikern Adolf Bauer und Rudolf Mehringer). In dieser Zeit gehörte er einem Kreis – bestehend aus Malern, Dichtern (darunter Oskar Falke, der Dichter des Liedes «Windräder»), Musikern und Kunsthistorikern – an, der sich «Grazer Künstlerbund» nannte.

Nach dem Studium der Orgelwerke Regers beeinflusste seinen Kompositionsstil vor allem Bachsche und Regersche Polyphonie sowie aus Regers Gesamt-schaffen insbesondere die Lieder und die «Suite im alten Stil». Erst recht gestaltete sich die persönliche Begegnung mit Max Reger 1905 anlässlich eines

---

<sup>42</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 43.

<sup>43</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 4.

<sup>44</sup> Klavierstücke Band I und Band II unter UE34696 und UE34665 sowie Orgelwerke Band I und Band II unter UE34697 und UE34698.

Konzertes beim Musikfest in Graz als prägendes Erlebnis. Die Beschäftigung floss in eine Vielzahl von Kompositionen für Orgel und eine Jugendsymphonie in cis-Moll ein, die zwischen 1899 und 1905 entstanden waren.

#### 4.5 | Erste Berufsjahre

In den Jahren 1901 bis 1912 schuf Marx ungefähr 150 Klavierlieder. Mitte März 1909 wurden erstmals einige Lieder im Grazer Konzertsaal aufgeführt; danach folgten in immer kürzeren Abständen weitere Liederabende, wodurch sein Liedschaffen Verbreitung fand. Der Wiener «Schuberthaus-Verlag» sicherte sich den Druck der Lieder.

Zwei Freundschaften sollten Marx während seiner ersten Berufsjahre prägen. 1908 lernte er die Sopranistin Anna Hansa kennen, eine angesehene Dame aus der Grazer Künstlerszene. Sie war mit dem Arzt Dr. Friedrich (Fritz) Hansa verheiratet. Dieser wollte der tiefen Künstlerliebe zwischen seiner Frau und dem jungen «Pepo» Marx nicht im Wege stehen, bat sie jedoch, sich nicht scheiden zu lassen. So blieb die Ehe von Anna und Fritz Hansa, der 1941 starb, auf dem Papier bestehen. Marx, der zeit seines Lebens unverheiratet blieb, hatte so in Anna eine Frau fürs Leben gefunden, auch wenn sie nie das ganze Jahr über zusammenlebten. Diese Verbundenheit brachte er in einer Vielzahl von Widmungen seiner Lieder zum Ausdruck. Ein Konzert mit Marxens Liedern am 2. April 1910 im Großen Stefaniesaal in Graz, bei dem Anna Hansa begleitet vom Komponisten einen unerwarteten Triumph feiern konnte, brachte ihm Anerkennung und Durchbruch. „Das wichtigste äußere Ereignis aber, das diesem erfolgreichen Konzert entsprang, war der sofortige serienweise Druck der Gesänge. Der Inhaber des Schuberthaus in Wien, Bruder des bekannten Leipziger Verlegers Staakmann, [...] erwarb das ganze Programm.“<sup>45</sup>

1910 begegnete Marx dem Lyriker und Dramatiker Anton Wildgans bei einer Lesung des Dichters in Graz. Es entwickelte sich zwischen ihnen eine intensive künstlerische und freundschaftliche Beziehung, die erst durch den Tod Wildgans' am 3. Mai 1932 ihr Ende fand. Frucht der Freundschaft waren Liedschöpfungen auf Texte Wildgans' (Du bist der Garten, Durch Einsamkeiten,

---

<sup>45</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 50.

Adagio, Pan trauert um Syrinx).

Im Alter von 29 Jahren (1911) gab Marx, nachdem er 1901 und 1906 zwei unvollendete Symphonien sowie mehrere Chorwerke geschrieben hatte, erstmals die Chorwerke mit Orchesterbegleitung «Morgengesang» und «Herbstchor an Pan» zur Veröffentlichung frei.

## 4.6 | Berufsleben

### 4.6.1 | Lehrer

Nachdem 1909 das Wiener Konservatorium verstaatlicht und in die «k.k. Akademie für Musik und Darstellende Kunst» umgewandelt worden war, bestanden in den Zwanziger Jahren Bestrebungen, eine «Hochschule für Musik» zu errichten. Joseph Marx wurde im Herbst 1914 in den Lehrkörper der «Akademie für Musik» als Professor für Musiktheorie aufgenommen und übersiedelte nach Wien. Als Ferdinand Löwe 1922 aus Krankheitsgründen die Leitung niederlegte, betraute man Joseph Marx mit der Leitung. Am 1. Oktober 1924 wurde das neue Institut, die «Hochschule für Musik», eröffnet. Marx legte sein Amt als Direktor der Akademie nieder, um am 10. Februar 1925 als erster Rektor der «Hochschule für Musik» eingeführt zu werden. 1927 wurde Franz Schmidt sein Nachfolger. 1932 trat die türkische Regierung mit dem Ansuchen an Marx heran, als erster künstlerischer Beirat den Aufbau des türkischen Musiklebens in die Wege zu leiten; 1932 und 1933 verbrachte er in Ankara, um dem Auftrag Kemal Atatürks nachzukommen, das Konservatorium in Ankara und das türkischen Musikschulsystem aufzubauen; seine Nachfolger waren u. a. Paul Hindemith und Béla Bartók. Marx blieb mit Ausnahme dieses Auftrages in der Türkei bis Sommer 1952 ordentlicher österreichischer Hochschulprofessor für Musiktheorie. Seine Tätigkeit umschreibt er humorvoll sarkastisch am 24. Jänner 1946 in einem Brief aus Graz an Clemens Krauss: „[...] ich bleibe nun bis Ende Jänner in Graz, um Anfang Feber meine Tätigkeit als ‚Quinten-Fischer‘ in der verlotterten Kaiserstadt wieder aufzunehmen [...]“.<sup>46</sup> Über dezidierten Kompositionsunterricht außerhalb der Hochschultätigkeit wird in folgendem Zusammenhang berichtet: „Auch erteilte er Privatunter-

---

<sup>46</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 4.

richt, u. a. an Johann Nepomuk David, der zwei Jahre (1921, 1922) bei ihm lernte.“<sup>47</sup> Während der Salzburger Festspiele 1941 leitete Joseph Marx im Deutschen Musikinstitut am Mozarteum eine Kompositionsklasse<sup>48</sup>, ebenso 1942 und 1943.<sup>49</sup>

#### 4.6.2 | Journalist

Nebenher war Marx auch journalistisch tätig und verfasste für das «Neue Wiener Journal» von 1931 bis 1938 und für die «Wiener Zeitung» von 1945 bis 1957 Konzertbesprechungen und Artikel zu unterschiedlichen Themen<sup>50</sup>. Eine diesbezügliche Auflistung findet sich in der Arbeit von Candillari<sup>51</sup>. Überwiegend schrieb Marx Kritiken über Konzerte, aber auch Aufsätze, wie beispielsweise am 31. Januar 1932 mit dem Titel: „Ich kaufe mir Mozarts g-Moll-Symphonie. Einiges über Werk und Wiedergabe.“ Als Beispiel für einen Artikel zu unterschiedlichen Themen sei der unter dem Titel «Der österreichische Musikdialekt» in der ÖMZ erschienene erwähnt.<sup>52</sup> Den „seelischen Dialekt“ des Österreicher hat Joseph Marx die Musik genannt. In diesem kreiert Marx folgenden Begriff: Er charakterisiert damit anhand der Mundart, dass diese bodenverbundener und natürlicher sei. Sie schaffe Stimmung, Haltung und Persönlichkeit. Als Literaturbeispiele zitiert er Schuberts «Moment musical op.94 Nr.2», in dem er aus seiner Sicht „typisch österreichische Dominanterzquartakkorde“ ausmache, oder Schuberts «Impromptu op.90 Nr.1», in dem er durch gehäufte Verwendung zärtlich verzögernder Vorhalte ein

<sup>47</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 82.

<sup>48</sup> Brief vom 11. März 1941 von Lucijan Marija Škerjanc aus Ljubljana an Joseph Marx in Wien:

„Hochgeehrter Herr Staatsrat! Nun traf es sich, dass ich einen Prospekt des deutschen Musikinstituts für Ausländer zugestellt erhalten habe [...] und mit einer Bitte komme: ich habe es mir vorerst ganz utopistisch vorgenommen, an Ihrem Kompositionskursus in Salzburg, August 1941, teilzunehmen.“ – ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69 (autogr. L. M. Škerjanc) –861/9-9.

<sup>49</sup> Innerhalb dieses Kurses fand am 23. 08. 1943 im Wiener Saal eine Musizierstunde statt, bei der u. a. ein Werk des Münsteraners Werner Göhre zu Gehör gebracht wurde.

<sup>50</sup> 1946: Grundlagen des Musikerlebnisses. In: Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde, 1. Jg., Folge 1, Seite 6-11.1957: Psychologische Grundlagen des Musikerlebnisses. Vortrag in der Akademie der Wissenschaften in Wien am 17.05.1957.

<sup>51</sup> Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik. Dissertation, Wien 2007. Seiten 189 ff.

<sup>52</sup> Marx, Joseph: Der österreichische Musikdialekt. Erschienen in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien. 1. Jahrgang, November 1946. Seite 359.

Kunstmittel entdeckt, das viel schalkhaften Humor auszudrücken vermag. Eine bedeutende Rolle in der österreichischen Musikmundart spielen nach Marx Tonsymbolik und Tonmalerei wie der Hahnenschrei, Kukuksruf [sic!], die Uhr, Militärsignale, Wassergemurmelt, Gewitter usw. „Wenn sich nun die besonderen Vorzüge solcher mundartlich gefärbten Ausdrucksweise gerade in der Musik so stark dartun, so liegt das darin, daß diese die ‚seelische‘ Mundart des Österreicher ist, daß also die typischen Wesenselemente der österreichischen Seele sich erst dort so ganz und ungehemmt zu entfalten vermögen, wo die Sprache (und auch das Bildnis) aufhört und die Musik anfängt.“<sup>53</sup> Diese Position lässt genau erkennen, unter welchen Gesichtspunkten Marx die auszuzeichnenden Komponisten für den «Staatspreis für Musik» auswählte.

Weitere Artikel sind im «Wiener Figaro» zu finden, wie jener aus III/IV 1947 unter „Aktuelle Fragen“ publizierte, der sich mit Komponistennachwuchs und Förderung auseinandersetzt.<sup>54</sup> Marx stellt die Kriterien auf, die seiner Meinung nach eine Komposition zu erfüllen hat. Er plädiert für an der Tradition angelehnte neue Entwicklungen, die Belebung alter Formen, der Harmonie, der Dissonanzbehandlung und der Handhabung der älteren „strengen“ Technik. Das Primat liegt in der persönlichen Eigenart.

Er lehnt alle jene Wege ab, und weist auf die Jugend hin, die mit Tonart- und Dissonanzverachtung die Stimmen durcheinander wirbeln, wobei es Jungwiener gibt, die zu uniformer linearer Schreibart neigen. Diese passt zu gescheiterten Experimentatoren wie Philipp Jarnach, Ernst Toch u.a.m. „Vom Österreicher erwartet man schön geschwungene ausdrucksvolle Melodie, Wohlklang, Echo der Seele, Zauber der Landschaft in seiner Musik, nicht fleißige Übung in objektivierenden Methoden, die gleichzeitig mit dem Impressionismus aufkamen. Der hat sich nun in diesen letzten 25 Jahren auf allen Linien voll durchgesetzt wie die harmonisch kühnen tonartlosen Phantasmen Skrjabins.“<sup>55</sup>

Zum Thema Förderung schreibt Marx: „Aufgabe einer verständigen Öffent-

---

<sup>53</sup> Marx, Joseph: Der österreichische Musikdialekt. Erschienen in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien. 1. Jahrgang, November 1946. Seite 364.

<sup>54</sup> Marx, Joseph: Komponistennachwuchs und Förderung. Erschienen in: Wiener Figaro, Mitteilungsblatt der Wiener Mozartgemeinde, Heft III/IV, Wien 1947.

<sup>55</sup> Marx, Joseph: Komponistennachwuchs und Förderung. Erschienen in: Wiener Figaro, Mitteilungsblatt der Wiener Mozartgemeinde, Heft III/IV, Wien 1947.

lichkeit ist es, das junge Schaffen richtig zu fördern, wie es jetzt von Seite der Gesellschaft der Musikfreunde, des Kulturamtes der Stadt Wien, der österreichischen Kulturvereinigung und des Unterrichtsministeriums geschieht: durch wirtschaftliche Unterstützung, durch Aufführungen, durch nachdrücklichen Hinweis auf die Bedeutung des schöpferischen Nachwuchses, dessen Gedeihn die wichtigste Grundlage für den sicheren Kulturbestand eines Musiklandes bietet.“<sup>56</sup>

Eine Vielzahl der Schriften Marx' sind gesammelt und herausgegeben von Oswald Ortner unter dem Titel: «Betrachtungen eines romantischen Realisten».<sup>57</sup> Eine Zusammenfassung seiner Musikauffassung stellt der späte Beitrag in Buchform «Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung tausendjähriger Tonkunst» dar.<sup>58</sup>

#### 4.6.3 | Komponist

Nachdem bereits 1916 die erste kammermusikalische Schaffensperiode abgeschlossen war, wandte sich Marx dem Orchester zu. Das im April 1921 uraufgeführte «Romantische Klavierkonzert» ist die erste schöpferische Frucht. Kammermusikwerke schuf er wieder zwischen 1936 und 1941. Aufgrund seiner Lehrtätigkeit reduzierte sich die Möglichkeit aufzutanken und schöpferisch tätig zu sein auf die Sommermonate und die übrigen Hochschulferien. Fast jährlich verbrachte er Tage in Italien, um dort Anreize aus der Natur zu finden, die er in sein neues Schaffen (z.B. «Castelli Romani») einfließen lassen konnte. Die Zeit der Kompositionstätigkeit verbrachte er in einem idyllisch gelegenen Landhaus der Familie Hansa in Grambach, einem kleinen Ort in der Grazer Umgebung. Diese Villa, in deren Gästebuch die Namen einer Vielzahl prominenter Musiker und Dichter zu finden sind, diente auch als Künstlertreff, wo man gemeinsam musizierte und von der aus man lange Spaziergänge und Ausflüge unternahm. Dieses Haus der Familie Hansa wurde im Jahre 1952 verkauft. Ein Bild jener

---

<sup>56</sup> Marx, Joseph: Komponistennachwuchs und Förderung. Erschienen in: Wiener Figaro, Mitteilungsblatt der Wiener Mozartgemeinde, Heft III/IV, Wien 1947.

<sup>57</sup> Marx Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Herausgegeben von Oswald Ortner. Wien 1947.

<sup>58</sup> Marx Joseph: Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung tausendjähriger Tonkunst. Austria Edition, Wien 1964.

Atmosphäre schildert das Gedicht von Anton Wildgans, das der Dichter am 29. Juli 1920 in das Gästebuch eingetragen hatte<sup>59</sup>:

### In ein Fremdenbuch

Ranken schmiegen sich ans Haus,  
Um die Fenster, in die Gitter,  
Durch der Espen Laubgezitter  
Sieht die Ferne ferner aus.  
Sanfte Woge scheint das Land:  
Wiesen, Felder, Bäume, Berge —  
Wind darüber, milder Ferge,  
Kost die Wellen zarter Hand.  
Sommer ist's noch, hoch am Tag,  
Doch schon gehen Herbstgerüchte,  
Reifens Schimmer über Früchte,  
Halm und Zweige neigt Ertrag.  
Hast du deinen Träumen so  
Ihre Heimat aufgefunden,  
Laß dir ihre Quellen munden,  
Werde deines Durstes froh!  
Fürcht' nicht, wenn dir Lust geschieht,  
Geist und Seele zu verlernen;  
Aus der Erde, nicht von Fernen  
Quillt dir Freude, Leid und Lied.

Diese ländliche Atmosphäre der Umgebung von Grambach fand in «Idylle, Concertino über die pastorale Quart» ihren Niederschlag.

Am 5. Februar 1922 wurde im Rahmen der Philharmonischen Konzerte unter Felix Weingartner Marx' Orchesterwerk «Eine Herbstsymphonie» uraufgeführt. Sie erfordert ein instrumentales Riesenaufgebot. Die Aufführung geriet zum Skandal: Bereits während der Generalprobe war es zu Krawallen gekommen. Das «Neue Wiener Tagblatt» vom 6. Februar 1922 formulierte es so: „[...] die Wut über ein starkes Talent, das man stärker dachte, und endlich ein verletzter Forminstinkt, der ein erstrangiges Riesenorchester wie eine Fabrik

---

<sup>59</sup> Erstveröffentlichung im Gedichtband „Ich beichte und bekenne“, 1933, aus dem Nachlass, herausgegeben von Lilly Wildgans. (Anmerkung von Lilly Wildgans: „Für das Gästebuch der Frau Anna Hansa, der Lebensgefährtin von Joseph Marx, nach einem entspannenden und wohltuenden Aufenthalt in deren Sommerhaus Grambach bei Graz im Juli 1920.“).

arbeiten sah, ohne dass eine wirklich schöne Herbststunde herauskam.“<sup>60</sup> „«Eine Herbstsymphonie» gehört bis heute zu Marx’ umstrittensten Werken.“<sup>61</sup> In den folgenden Jahren erschienen «Eine Frühlingsmusik» (1925), «Idylle – Concertino» (1925), «Eine festliche Fanfarenmusik» (1928), «Nordland-Rhapsodie» (1926-29), Klavierkonzert Nr.2 «Castelli Romani» (1929-30), «Verklärtes Jahr» (1932), Streichquartett A-Dur (1936-37), «Quartetto in modo antico» (1937-38), «Alt-Wiener Serenaden» (1941-42), «Sinfonia in modo classico» (1944), «Partita in modo antico» (1945) sowie «Feste im Herbst» (1945-1946).

#### 4.6.4 | Weitere Tätigkeiten

Marx war auch als Kulturressortleiter und Staatsrat für Kultur tätig. Er engagierte sich als Präsident und Ehrenvorsitzender vieler bedeutender Institutionen und Vereinigungen der österreichischen Musik, so der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A.K.M.), der Mozartgemeinde und des Österreichischen Komponistenbundes. Der auch international angesehene Marx hatte sich nach dem Zweiten Weltkrieg um den Wiederaufbau des mitteleuropäischen und insbesondere des österreichischen Musiklebens verdient gemacht. „...als Vertreter Österreichs [hat er] in Jurys und Gremien der UNESCO für die Wiederherstellung der vom Naziregime zerstörten internationalen Beziehungen Österreichs gesorgt.“<sup>62</sup>

#### 4.6.5 | Die Zeit von 1932 bis 1945

„Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [..]  
als der Partei der Begabten!“  
Joseph Marx’ Stellungnahme über diese Zeit.

---

<sup>60</sup> Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1986. Seite 50.

<sup>61</sup> Leibnitz, Thomas: a.a.O., Seite 50.

<sup>62</sup> Haydin, Berkant: Homepage zu Joseph Marx: Joseph Marx und das Dritte Reich, Stand 25.12.2008.

#### 4.6.5.1 | Die politische Situation

1930 organisierten die Heimwehren den so genannten «Korneuburger Eid», bei dem die Teilnehmer dem „westlichen, demokratischen Parteienstaat“ schworen und unter der Führerschaft Ernst Rüdiger Starhemberts einer autoritären Politik huldigten. Diskussionswürdig bleibt, warum die Sozialdemokraten 1932 das Angebot der Christlichsozialen zu einer großen Koalition abgelehnt haben.

Anfang der 1930er Jahre begannen sich in mehreren Staaten Europas faschistische Bewegungen durchzusetzen. Vor allem die Heimwehr vertrat faschistische Ideen nach dem Vorbild Italiens. Mussolini wurde von der im Ausland isolierten österreichischen Regierung als wichtigste Stütze gesehen.

Eine am 4. März 1933 patte ausgegangene Abstimmung über die Eisenbahnergehälter und taktisch bedingte Rücktritte der drei Parlamentspräsidenten nutzte der christlichsoziale Bundeskanzler Engelbert Dollfuß, um die Selbstausschaltung des Parlaments zu verkünden. Es begann die Zeit des autoritären Ständestaates. 1933 werden der Kommunistischen Partei Österreichs und der NSDAP jede Betätigung in Österreich verboten. Beim nationalsozialistischen Putschversuch, dem Juliputsch, wird am 25. Juli 1934 Engelbert Dollfuß umgebracht. Für die Historiker endet mit den Ereignissen von 1933/34 die Erste Republik in Österreich.

Kurt Schuschnigg wird Nachfolger im Amt des Bundeskanzlers. Unterstützung erhielt die österreichische Regierung aus Italien – vom Diktator Benito Mussolini. Nachdem Mussolini zunehmend in die Abhängigkeit des Deutschen Reiches unter Adolf Hitler geriet, konnte dieser die auf Selbstständigkeit Österreichs ausgerichtete Politik immer weniger unterstützen. 1936 wurde die „Achse“ Rom–Berlin geschmiedet. Kurt Schuschnigg entschied, sich mit Hitler zu arrangieren und schloss im Juli 1936 das „Juliabkommen“ mit dem Deutschen Reich. NS-Gedankengut gewann in Österreich immer mehr Befürworter; insbesondere der Unterschied zwischen der bald florierenden Konjunktur in Deutschland und der hohen Arbeitslosigkeit in Österreich wurde zur hervorragenden Werbung für Hitler. In Österreich wurde das Anschlussgesetz vom 13. März 1938 von der NS-Bundesregierung beschlossen. Der abgetretene Bundeskanzler Schuschnigg wurde in Schutzhaft genommen, in der er bis 1945 verblieb.

1938/39 wurde Österreich staatlich, militärisch, wirtschaftlich, kulturell und sozial nach reichsdeutschem Muster neu organisiert. Alle Reichsgaue auf österreichischem Gebiet unterstanden direkt den Berliner Zentralbehörden, der Begriff «Österreich» verschwand sehr bald aus der offiziellen Kommunikation. Der Zweite Weltkrieg war in Wien am 13. April 1945 zu Ende.

Das Herantreten der türkischen Regierung im Jahre 1932 mit dem Ansuchen an Marx, als erster künstlerischer Beirat den Aufbau des türkischen Musiklebens in die Wege zu leiten, fällt in die Dollfuß-Zeit (1932-34). 1932 und 1933 verbrachte er in Ankara, um dem Auftrag Kemal Atatürks nachzukommen, das Konservatorium in Ankara und das türkischen Musikschulsystem aufzubauen. Wie Marx zum Dollfuß-Regime stand, ist durch keine Äußerung belegt. 1934-1938, in der Ära Schuschnigg, lebte Marx in Wien und kam seiner Lehr- und journalistischen Tätigkeit nach. In dieser Zeit des Ständestaates war er «Staatsrat», was besagt, dass er der Gesinnung der Regierung nahe stand. 40 bis 50 Personen, die vom Bundespräsidenten ernannt wurden, bildeten aufgrund der Maiverfassung von 1934 den Staatsrat, dessen Aufgabe die formale Vorbereitung von Gesetzen war.

Wo war Joseph Marx in der Hitler-Zeit 1938 bis 1945 und wie stand er zu ihr? Unter dem bereits oben zitierten Titel: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ – Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte“ – ist diese Aussage zugleich Titel eines Aufsatzes von Monika Kröpfl.<sup>63</sup>

Im Zweiten Weltkrieg war Marx – nun aller seiner vorherigen Ämter enthoben – in Wien geblieben und hatte sich mit der ihm noch verbliebenen Stellung als bekannter Komponist und Redner arrangiert. Die Tatsache, dass er weder emigriert war noch protestiert hatte und gleichwohl in den 1950er Jahren wieder eine Machtposition im Wiener Musikleben innehatte, machten ihn zur umstrittenen Figur in den Debatten der Nachkriegszeit.

---

<sup>63</sup> Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studien zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009. Seite 337. Zu obigem Zitat gehört folgende Fußnote: Joseph Marx, Curriculum Vitae (Wien, Österreichisches Staatsarchiv [= ÖSta], Archiv der Republik [= AdRJ], Bundesministerium für Unterricht [= BMU], Personalakten: Dr. Joseph Marx, geb. 11.5.1882 I K 3-106).

#### 4.6.5.2 | Ehrungen

Für Marx waren Ehrungen und Gunstbeweise stets willkommen. „Joseph Marx hat meines Wissens niemals einen Preis oder eine Ehrung abgelehnt – und er hat im Laufe seines Lebens bekanntlich unzählige erhalten. Von wem oder von welcher politischen Organisation diese Ehrungen kamen, war ihm anscheinend egal. Man muß es sich so vorstellen: Er freute sich, ging hin, nahm den Preis entgegen und sagte etwas Nettes (und oft nutzte er diese Gelegenheit auch dazu, die von ihm abgelehnten Musikrichtungen (Zwölftonmusik und Neoklassizismus) zu kritisieren und ihre musikalische Daseinsberechtigung in Frage zu stellen).“<sup>64</sup> Da es ihm völlig gleichgültig war, von wem die Ehrung kam, nahm er auch die der Nationalsozialisten an. Zum Thema Dank-sagungen schreibt Berkant Haydin: „Schüler von Marx und deren Hinterbliebene erzählten mir zudem, daß zu Marx’ großem Bekannten- und Freundeskreis auch viele Juden gehörten. Auf konkretes Fragen hin bestätigten sie, daß Marx keinerlei Tendenz zum Rassismus oder Antisemitismus gezeigt habe, sondern vielmehr ein weltoffener, geschätzter Mann gewesen sei, der keinen Unterschied bezüglich der Herkunft eines Menschen machte. Wie wir wissen, war Erich Wolfgang Korngold, der zeit seines Lebens mit Marx eng befreundet gewesen ist, ebenfalls Jude – genauso Franz Schreker, der gleichermaßen zu Marx’ engerem Freundeskreis gehörte. Auch die Titel von Marxens Werken und die Liedertexte enthalten nicht einmal im entferntesten einen Hinweis auf nationalsozialistisches oder gar antisemitisches Gedankengut. Mir liegen ferner eine Reihe von Briefen vor, in denen langjährige Freundschaften zwischen Marx und verschiedenen, wegen ihres jüdischen Glaubens verfolgten und vertriebenen Kollegen und Freunden dokumentiert sind.“<sup>65</sup>

Folgende Ehrungen nahm Joseph Marx in der Zeit von 1941 bis 1943 entgegen:

- 1941: Baldur von Schirach stiftet für Studenten der Musikwissenschaft einen Preis, den Joseph -Marx-Preis
- 9. Mai 1942: Marx wird von der Wiener Konzerthausgesellschaft zum dritten Ehrenmitglied ernannt
- 1942: Marx erhält den Ehrenring der Stadt Wien
- 1943: Ernennung zum Präsidenten der Wiener Bruckner-Gemeinde

---

<sup>64</sup> Haydin, Berkant: Homepage zu Joseph Marx: Joseph Marx und das Dritte Reich, Stand 25.12.2008.

<sup>65</sup> Haydin, Berkant: a.a.O.

#### 4.6.5.3 | Joseph Marx und die Ideale der Nationalsozialisten

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erstreckt sich die romantische Epoche, die Marx während seiner Jugendzeit beeinflusste. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts entwickeln sich neue Denkweisen, die u. a. in der zweiten Wiener Schule, dem Kreis um Arnold Schönberg, ihre Heimat finden. Die Gegenströmung zu Schönberg bilden die Traditionalisten Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger, Franz Schmidt und Joseph Marx. Kennzeichen ihres Stils sind, Merkmale früherer Zeiten zu verwenden, ohne sie zu imitieren oder zu kopieren. Ihre grundsätzliche Einstellung ist, der Tradition treu zu bleiben. Sie lehnen den Weg ab, dessen Ziel es ist, mit Extravaganzen eine neue musikalische Sprache zu schaffen. Joseph Marx war aufgrund seiner auf dem Prinzip der Tonalität beruhenden, konservativen Haltung als Musiktheoretiker und seiner bereits etablierten Position als einer der führenden Musikwissenschaftler Österreichs für das Propagandaministerium von großem Interesse. So gelang es den NS-Funktionären, ihn teilweise für politische Zwecke zu benutzen, wie es auch einer Vielzahl anderer Künstler und Personen des damaligen Kulturlebens nicht anders erging. Als Beispiele sind die Österreicher Franz Schmidt und Egon Kornauth sowie der Deutsche Werner Egk erwähnt. Franz Schmidt wurde von den Nationalsozialisten als einer der bedeutendsten lebenden Komponisten Österreichs hofiert. So erhielt er den Auftrag, eine Kantate mit dem Titel «Deutsche Auferstehung. Ein festliches Lied» zu komponieren, hinterließ diese jedoch unvollendet.

Werner Egk wurde 1939 durch Goebbels ein Musikpreis verliehen. Im Mai 1941 zeichnete Egk für die Musik zum HJ-Film (Staatsauftragsfilm) «Jungens» mit dem «Marsch der deutschen Jugend» zu einem Text von Hans Fritz Beckmann („Fahren, Fahren wir, / Die Fahne weht voran! / Groß-Deutschland heißt unser stolzes Schiff, / Drauf stehn wir, Mann für Mann“) verantwortlich. In der Zeit des Dritten Reiches war Egon Kornauth wegen seiner Popularität und eingängigen Tonsprache zwar bei den Machhabern geschätzt, hielt jedoch – bis auf die Konzessionen, seine Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer aufrecht zu erhalten – ohne Opportunismus Distanz, erneuerte z.B. (wohl durchaus demonstrativ) seine Beziehungen zu seinem früheren Professor an der Universität Wien, Guido Adler, der als Jude damals unter Haus-

arrest stand, und hielt diesen Kontakt bis zu Adlers Tod 1941.<sup>66</sup>

Dass er für politische Zwecke benutzt wurde, zeigt sich vor allem darin, dass Marx Artikel verfasst hat, in denen er besonders die Konzerttätigkeit und die Vielseitigkeit des Musiklebens im NS-Staat<sup>67</sup> – und einmal im «Neuen Wiener Journal» vom 05.03.1933 auch die musikalische Volkserziehung im faschistischen Italien – lobte (was übrigens der Hauptauslöser für die später gegen ihn erhobenen Nazi-Anschuldigungen sein könnte). Auffallend ist, dass Marx in seinen derartigen Vorträgen konkrete politische Aussagen unterließ und sich einzig auf die Beurteilung von kulturellen Leistungen auf dem Gebiet der Musik bzw. des kunst- und musikgeschichtlichen Erbes und auf diesbezügliche Empfehlungen beschränkte, also auf Themen, über die er sich ein Urteil erlauben konnte. Marx sah in der Musik vor allem ein Abbild der Natur. Diese Auffassung kam den Grundsätzen der NSDAP sehr gelegen, um seine Musik zur Propaganda zu missbrauchen. Deshalb mag es auch kaum verwundern, dass von NSDAP-Funktionären Anfragen zu Vorträgen an Marx kamen. Ambivalent ist die Sympathie-Bekundung einer Person gegenüber, die in der Ära des austrofaschistischen Ständestaates immerhin die Funktion eines Staatsrates bekleidete. Vordergründig mag die Erklärung darin zu finden sein, dass Marx dem kleinsten gemeinsamen Nenner eines konservativen Weltbildes entsprach und zudem als Komponist nicht zu den Hervorbringern „Entarteter Musik“ zählte.

Ist es in Anbetracht dessen nun gerechtfertigt, in ihm einen Opportunisten zu sehen, oder ihm Nähe zu einem nationalsozialistischen Gedankengut zu unterstellen? Nur zu schnell unterliegt man hier der Versuchung nicht ausreichend durchdachter Schlussfolgerungen, darüber hinaus reichen lediglich offizielle Anfragen von Seiten einer politischen Partei nicht aus, ideologische

---

<sup>66</sup> Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1986. [...] Zeugnisse „privater“ Opposition: Ergreifende Briefe des jüdischen Musikgelehrten Dr. Hugo Fleischmann, der Ende 1941 für die Bemühungen des Komponisten dankt, ihn von der „Umsiedlung nach Polen zurück zu stellen.“ Siehe Briefe Dr. Hugo Fleischmanns an Kornauth (ÖNB Mus.Hs.27.848) und Brief Guido Adlers an Kornauth (ÖNB Mus.Hs.27.860).

<sup>67</sup> Marx, Joseph: Artikel über die «Düsseldorfer Reichsmusiktage» (22. bis 29. Mai 1938) im «Neuen Wiener Journal». „Erstaunliche Vielseitigkeit des deutschen Musiklebens wurde dargestellt durch den Besuch der Musiklager, des NSD-Studentenbundes und der Hitler-Jugend, in Werkkonzerten der Industrien, wo tausende von Arbeitern in riesigen Maschinenhallen gute Musik hörten [...] Das war es, was vielen Schaffenden der letzten 25 Jahre abhanden zu kommen drohte: das richtige Bewußtsein für das wesenhafte der künstlerischen Aufgabe.“

Einordnungen zu Personen zu treffen. Im Falle der Kulturpolitik im Ständestaat kristallisierte sich als Mittelpunkt der Bestrebungen die Propagierung von etwas typisch Österreichischem – letztlich des Staates Österreich – heraus, im Nationalsozialismus hingegen wurde auf die Kunst der Illusion gesetzt. Andreas Holzer kommt in seiner Dissertation über Joseph Marx zu dem Schluss: „[...] zumindest in der ersten Phase der NS-Zeit [stand Marx] auch der nationalsozialistischen Kulturpolitik sehr positiv gegenüber“<sup>68</sup>, „[...] dessen anfängliche Sympathie aber bald geschwunden war.“<sup>69</sup>

#### 4.6.5.4 | Ämter

In den Jahren 1934 bis 1937 wurden die Staatspreise für Musik nach Vorschlag des jährlich neu zusammengestellten Preisrichterkollegiums unter den Juryvorsitzen von Wilhelm Kienzl, Max Springer, Joseph Marx und Karl Kobald durchwegs an Komponisten traditioneller Prägung verliehen. Der Preis wurde vergeben für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Musik, die nach Form und Gehalt als dem deutsch-österreichischen Kulturkreis zugehörig und als Bereicherung des österreichischen Kulturgutes zu werten waren. Diese Voraussetzungen sprechen eine deutliche ideologische Sprache. „Während im speziellen Fall die Musik im Ständestaat als konkretes, identitäts- und einheitsstiftendes Moment eingesetzt wurde, befand sie sich im Nationalsozialismus quasi auf einer Metaebene, als Mittel zum Zweck der Verwirklichung eines ästhetischen Konzeptes, wofür in erster Linie ideologische Gründe maßgeblich waren. Das Ziel lag in beiden Fällen in der Schaffung eines Zusammengehörigkeitsgefühls und in der Einheitsstiftung.“<sup>70</sup>

Die Preisträger für Musik waren 1934 Roderich Edmund Ladislaus Anton Julius Mojsisovics von Mojsvár, 1935 Joseph Messner (Großer Österreichischer Staatspreis für Musik), 1936 Theodor Streicher (Würdigungspreis) und 1937 Julius Bittner (Staatspreis für Musik und Literatur), Franz Salmhofer (Staatspreis für Komposition) und Hanns Holenia (Großer Österreichischer Staats-

<sup>68</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 87.

<sup>69</sup> Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 89.

<sup>70</sup> Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ a.a.O., Seite 334.

preis für Musik).

Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 wurde Joseph Marx der Funktionen als Präsident des Österreichischen Komponistenbundes, der Österreichischen Musiklehrerschaft, als Vizepräsident der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A.K.M.) und als Beirat des Kulturamtes der Stadt Wien enthoben.<sup>71</sup>

#### **4.6.5.5 | Journalistische Tätigkeiten**

Von 1938 bis 1945 ruhte Marx' journalistische Tätigkeit. Jene von 1931 bis 1938 und ab 1945 betreffend wurde in Kapitel **4.6.2** behandelt.

#### **4.6.5.6 | Kompositorische Tätigkeiten**

Da Marx in der NS-Zeit seiner Ämter enthoben worden war, konnte er sich seinem musikalischen Schaffen verstärkt zuwenden. In diesen Jahren entstanden folgende Werke:

##### **Orchesterwerke**

- «Alt-Wiener Serenaden» (1941/42), komponiert zum 100-jährigen Jubiläum der Wiener Philharmoniker;
- «Feste im Herbst»/«Herbstfeier» (1945/1946), arrangiert aus dem 4. Satz von «Eine Herbstsymphonie»;
- «Partita in modo antico» für Streichorchester (1945);
- «Sinfonia in modo classico» für Streichorchester (1944).

##### **Kammermusik**

- «Quartetto chromatico» (1948, revidierte und verkürzte Fassung des Streichquartettes in A-Dur von 1936);
- «Quartetto in modo antico» (1937/38);
- «Quartetto in modo classico» (1940/41);
- Streichquartett in A-Dur (1936);
- Sonate für Violine und Klavier in D-Dur «Frühlingssonate» (1945).

---

<sup>71</sup> Personenstandesblatt für die Meldung von Beamten und Angestellten bei STAK (Wien, am 14. Juli 1945). (Wien, Österreichisches Staatsarchiv [ÖSta], Archiv der Republik [= AdRJ], Bundesministerium für Unterricht [= BMU], Personalakten: Dr. Joseph Marx, geb. 11.5.1882 I K 3-106).

### **Lieder mit Klavierbegleitung**

Gleich einer versunkenen Melodie (1935),  
Nachts (1935),  
Spaziergang (1944).

„Ein eigentliches Alterswerk gibt es von ihm nicht, weil er die weitgehende Kompositionspause in der NS-Zeit in den nachfolgenden Jahren nicht mehr recht überwinden konnte.“<sup>72</sup> Dieser Aussage widerspricht die Auflistung, die zeigt, dass Marx in der betreffenden Zeit schöpferisch sehr wohl tätig war.

#### **4.6.5.7 | Editorische Tätigkeit**

Lieder und Gesänge, Teil I: 28 Lieder (veröffentlicht 1944);  
Lieder und Gesänge, Teil II: 26 Lieder (veröffentlicht 1944);  
Lieder und Gesänge, Teil III: 17 Lieder (veröffentlicht 1944).

Alle drei Teile sind in der Universal Edition erschienen.

#### **4.6.5.8 | Pädagogische Tätigkeiten**

1941 bis 1943 leitete Marx erstmals außerhalb der Musikhochschule Wien Kompositionskurse während der Salzburger Festspiele im Deutschen Musikinstitut am Mozarteum.

#### **4.6.5.9 | Aufführungen Marxscher Werke**

„Es ist bekannt, dass der in Graz geborene Komponist, Pädagoge, Musikkritiker und Musikschriftsteller Joseph Marx (1882-1964) nicht nur eine unangefochtene Größe im Österreichischen Musikleben, sondern hierzulande auch der meistaufgeführte zeitgenössische Komponist über zwei Jahrzehnte, in den 1930er- und in den 1940er-Jahren, war.“<sup>73</sup> Krones erwähnt Marx hier als meist aufgeführten lebenden österreichischen Komponisten in den Jahren

---

<sup>72</sup> Biba, Otto: Programmheft der Wiener Philharmoniker zum 7. Abonnementkonzert, dem Nicolai-Konzert vom 14. und 15. März 2015. Aufführung der «Alt-Wiener Serenaden» von Joseph Marx. Seite 354.

<sup>73</sup> Vgl: Krones, Hartmut: Die Zweite Republik. XIII. Kompositionsgeschichte. In: Rudolf Flotzinger-Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs, Band 3. Wien-Köln-Weimar, 1995. Seite 357 bis 387.

1938 bis 1945.<sup>74</sup> Andreas Holzer weitet den Zeitraum auf die 1930er und 1940er Jahre aus.<sup>75</sup>

#### 4.6.5.10 | Verhalten gegenüber der Obrigkeit

Als Musikanschauung standen für Kornauth wie für Marx der Mensch und sein Verhältnis zur Natur im Vordergrund. Als Quell seiner Schaffenskraft galt für ihn immer wieder die Heimat.<sup>76</sup> Eine Auffassung, die den Grundsätzen der NSDAP sehr gelegen kam, die jene zu politischen Zwecken, „um die *Blut- und Boden Ideologie* zu propagieren, mißbrauchte.“<sup>77</sup> Tatsächlich war die Rolle von Marx im Dritten Reich höchst seltsam: 1938 stellte das NS-Propagandaministerium fest, dass seine Musik den gewünschten musikästhetischen Vorstellungen entsprach. Dennoch verlor Marx seine Ämter als Musikkritiker, als Präsident des Österreichischen Komponistenbundes und als Vizepräsident der Rechteverwertungsgesellschaft der AKM. Andererseits wurde der Komponist mit seiner ehrfurchtgebietenden Erscheinung gerne als Festredner gebucht. Irgendwann wurde ihm das zu dumm, und er sagte die Einladungen mit fadenscheinigen Begründungen ab. „Eine von der Reichsmusikkammer veranstaltete Arbeitstagung deutscher Komponisten im Oktober 1940 sagte er zunächst mit der Begründung ab, er könne sich die Bahnfahrt nicht leisten.“<sup>78</sup> „Bald nach dem ‘Anschluß’ wurde Marx zu einer Vortragsreihe nach Dresden eingeladen, wo er in fünf Vorträgen «Über die Entwicklung der zeitgenössischen Musik» sprach.“<sup>79</sup> „Die anfängliche Sympathie für nationalsozialistische Kulturpolitik war bald geschwunden. [...] Erich Marckhl, der mit der Organisation der «Symphonie- und Gesellschaftskonzerte» der Wiener Reichshoch-

<sup>74</sup> Krones, Hartmut: a.a.O., Seite 358.

<sup>75</sup> Holzer, Andreas: Marx, Joseph. In: MGG-Personenteil 11, 2004. Spalte 1238 f.

<sup>76</sup> Vgl. Kornauth, Egon: Versuch eines Selbstbildnisses, in: Sudetenland. Vierteljahresschrift für Kunst, Literatur und Volkstum. Jg.1957/1959. Seite 175.

<sup>77</sup> Kröpfl, Monika: Preise und ihre Vergabepolitik im Österreich der Nachkriegszeit am Beispiel von Hans Gál und Egon Wellesz. In: Katalog zur Ausstellung „Hans Gál und Egon Wellesz – continental britons“ des jüdischen Museums Wien, Wien 2004. Seite 120.

<sup>78</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 90.

<sup>79</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 83.

schule für Musik beauftragt war, wollte Marx für einen Einführungsvortrag gewinnen. Dieser aber lehnte ab: „Für die freundliche Einladung zu den zwei Einführungsvorträgen für die Gesellschaftskonzerte spreche ich Ihnen meinen Dank aus, muß aber leider absagen - aus dem einfachen Grund, weil ich mir einbilde, daß dies andere ebensogut, wenn nicht besser treffen als ich...“<sup>80</sup>

Prinzipiell hatte man nichts gegen ihn, und als eine Integrationsfigur, die aus Überzeugung jene musikalischen Ideale vertrat, die auch die der Nationalsozialisten waren, konnte man Marx gut brauchen. Marx habe sich im kulturpolitischen Umfeld innerhalb des Ständestaates am wohlsten gefühlt, konstatiert Andreas Holzer.<sup>81</sup> „Eine politische Einordnung wird aber zusätzlich erschwert, wenn in einem Gutachten der NSDAP vom August 1938 zu lesen ist, dass, obwohl er im früheren Regime Staatsrat war, er sich jedoch nicht als ‚besonders überzeugter Vaterländer‘ gezeigt hat.“<sup>82</sup> Diese anfängliche Sympathie von Seiten nationalsozialistischer Funktionäre wurde scheinbar auch von Joseph Marx, obwohl er etlicher Ämter enthoben worden war, selbst erwidert. Im «Neuen Wiener Journal» äußerte er sich bereits im Juni 1938 zu den Düsseldorfer Reichsmusiktagen über die „lehrreiche Ausstellung ‚Entartete Musik‘“<sup>83</sup> und begründete seine positive Einstellung mit Argumenten, die er in seiner musikalischen Ideologie schon längst für sich postuliert hatte. „Die lehrreiche Ausstellung ‚Entartete Musik‘ zeigt an zahlreichen Ausstellungen zeitgenössischer Tonsetzer, wie sich modernistische Kompositionsgrundsätze schließlich ad absurdum führen... Es war ein Musikfest deutscher Begabung und deutscher Leistung, die unseren großen Meister in würdiger Weise fortsetzt, weil sie zum Wesenhaften ihres Schaffens zurückgefunden hat.“<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 89. Fußnote: Brief von Marx an Marckhl vom 14.07.1942, siehe: Lynne Heller, Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938 - 1945 (Diss., Wien 1992), Seite 179.

<sup>81</sup> Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 61 f.

<sup>82</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Gauleitung Wien. Gau-Personalamt. Hauptstelle für Politische Beurteilung. Wien, am 19.8.1938 (Anfrage) (Wien, ÖSta, AdRo2, Personalgauakt Nr.4. 886: Joseph Marx). Zitiert aus Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studien zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009. Seite 345.

<sup>83</sup> Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 87 f.

<sup>84</sup> Neues Wiener Journal vom 5.6.1938.

„Irritierender ist die dezidiert antisemitische Aussage aus dem November 1943, in der er Richard Wagners Schrift «Das Judentum in der Musik» wieder zu erhöhter Bedeutung gelangt sah.“<sup>85</sup> „An den Beginn des Vortrages stellt Marx ein Zitat aus Richard Wagners Schrift «Das Judentum in der Musik», wobei er hinzufügt, dass diese Schrift seinerzeit Wagner viel Ärger und viele Feinde gebracht hätte, in den letzten Jahrzehnten aber wieder zu erhöhter Bedeutung gelangt sei!“<sup>86</sup>

Die von Zeit zu Zeit durchgeführten politischen Beurteilungen des Gaupersonalamtes zu Joseph Marx mögen konkretere Aufschlüsse über seine politische Einstellung geben. So ist aus dem Gutachten vom 6. Oktober 1940 noch folgendes zu seiner Person zu lesen: „Dr. Josef [sic!] Marx ist Arier [...]. Er ist in der illegalen Zeit nicht hervorgetreten, seine derzeitige Einstellung zur NSDAP ist bejahend. Charakter und Leumund gut. Soziale Verhältnisse gut. Bezüglich Spendenbeteiligung an WHW<sup>87</sup>: gut, da er regelmäßig gibt. Angefragter hat ein monatl. Einkommen von Netto RM. 660,- nach eigener Angabe und beteiligt sich an den regelmässigen Spenden mit höchstens RM. 2,-. Genannter bietet die Gewährung eines jederzeitigen Einsatzes für den NS-Staat. – Datiert, 22. Oktober 1940, mit einer Anmerkung vom 18. November versehen: ”In politischer Hinsicht haben wir keine Bedenken.““<sup>88</sup>

Ebenso ist den erhaltenen Gauakten zu entnehmen, dass Marx weder Parteimitglied der NSDAP noch politischer Leiter oder Mitarbeiter war. Er gehörte seit 1938 lediglich der NSV [Nationalsozialistische Volksfront] und dem RLB

---

<sup>85</sup> Vortrag, gehalten am 26. November 1943 in der „Kameradschaft steirischer Künstler“ in Graz von Joseph Marx: Die steirische Liedweise (A-Wn, Musiksammlung, Mus.Hs. 33.614/57). Zitiert aus Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studien zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009. Seite 346.

<sup>86</sup> Holzer, Andreas: a.a.O., Seite 87 f.

<sup>87</sup> Das Winterhilfswerk des Deutschen Volkes (kurz Winterhilfswerk oder WHW) war in der Zeit des Nationalsozialismus eine Stiftung öffentlichen Rechts, die Sach- und Geldspenden sammelte und damit bedürftige „Volksgenossen“ entweder unmittelbar oder über Nebenorganisationen der «Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt» (NSV) unterstützte. Durch das Winterhilfswerk konnte das NS-Regime die materielle Not von Teilen der Bevölkerung lindern und zur inneren Stabilisierung beitragen. Zugleich zielte die Spendensammlung auf das Zusammengehörigkeitsgefühl der «Volksgemeinschaft».

<sup>88</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Gauleitung Wien. Gau-Personalamt. Hauptstelle für Politische Beurteilung. Wien, 6.10.1940 (Wien, ÖSta, AdRo2, Personalgauakt Nr.4. 886: Joseph Marx).

[Reichsluftschutzbund] an.<sup>89</sup>

„Dieser positive Grundtenor geriet jedoch ins Schwanken. Bereits 1942 wurde sein „gegenwärtiges Verhalten“, obwohl „in politischer Hinsicht [nach wie vor] keine Bedenken“ geäußert wurden, als „undurchsichtig“ definiert – er trete in keiner Weise hervor. Auch wird hier seine Spendenbeteiligung in Anbetracht seines hohen Einkommens nur mehr als „mäßig“ wahrgenommen.“<sup>90</sup> Aufschlussreich ist eine Anfrage anlässlich des Geburtstages von Joseph Marx. So schrieb der „Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ am 2. Dezember 1944 an seinen Parteigenossen in Wien, er möge ihm doch Auskünfte über die Einstellung bestimmter Künstler zur Partei erteilen: „[...] Auch über den anlässlich seines 65. [sic!] Geburtstages besonders ausgezeichneten Komponisten Josef [sic!] Marx bitte ich um Beschaffung der [...] Auskünfte. Die Ehrungen für Marx haben uns überrascht, weil er aufgrund der bei uns vorhandenen Unterlagen als eine politisch recht zweifelhafte Erscheinung angesehen werden muss. [...] – Es wäre für uns wichtig, eine allgemeine politische Beurteilung des Marx zu erhalten.“<sup>91</sup> Nicht ganz eindeutig ist, um welchen Geburtstag es sich handelte. Jedenfalls erschienen besonders im Jahr 1942 anlässlich seines 60. Geburtstages zahlreiche Huldigungsartikel in Zeitungen, beispielsweise von Müller von Asow<sup>92</sup> und auch von Erich Schenk.<sup>93</sup> Eine kon-

<sup>89</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Gauleitung Wien. Gau-Personalamt. Hauptstelle für Politische Beurteilung. Wien, am 6.10.1940 (Wien, ÖSta, AdR02, Personalgauakt Nr.4. 886: Joseph Marx).

<sup>90</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Gauleitung Wien. Gau-Personalamt. Hauptstelle für Politische Beurteilung. Wien, am 6.10.1940 (Wien, ÖSta, AdR02, Personalgauakt Nr.4. 886: Joseph Marx). Zitiert aus Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studien zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009. Seite 347.

<sup>91</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei Reichsleitung. Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP an Oberbereichsleiter Dr. Rössner, NSDAP, Gau Wien, Berlin, 2.12.1944 (ibidem).

<sup>92</sup> Müller von Asow, Erich Hermann: Aufsatz zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten Joseph Marx. Erschienen in der Zeitschrift für Musik. 109. Jahrgang, Heft 5 vom Mai 1942. Hgb. Gustav Bosse, Regensburg.

<sup>93</sup> Im «Völkischen Beobachter» findet sich der Artikel zum 60. Geburtstag des Komponisten, verfasst von Erich Schenk vom Wiener Institut für Musikwissenschaft. Joseph Marx wird darin als der „repräsentative Komponist des donau-alpenländischen Raumes“ bezeichnet, der schon „vor vielen Jahren in den ersten Reihen der musikalischen «Moderne» gestanden sei. Auch hier ist das Immergleiche als Ehre und Treue des Komponisten festgehalten, die Entwicklungslosigkeit als völkisches Ideal“.

krete Antwort zu dieser Anfrage ist in den Gauakten nicht überliefert. Wohl gibt es ein politisches Gutachten vom 18. Dezember 1944. Eine reservierte Haltung gegenüber Marx geht hier deutlich hervor. Zwar wird hier wieder angeführt, es sei nichts Nachteiliges über ihn bekannt, und er lebe nur „seiner Kunst und dem Unterricht.“<sup>94</sup> Auf dieses Gutachten bezugnehmend ist in einem Brief, wiederum an das Gaupersonalamt der NSDAP der Gauleitung Wien, folgender aufschlussreicher Absatz zu lesen: „Marx ist als getreuer Anhänger der Systemregierung bekannt gewesen. Er war unter Schuschnigg Stadtrat<sup>95</sup> und verkehrte viel in vaterländischen und jüdischen Kreisen. Seine Einstellung hat sich auch gegenwärtig nicht geändert. Gegnerische Handlungen hat sich Marx nicht zuschulden kommen lassen. In fachlicher Hinsicht wird er sehr günstig beurteilt, dem Charakter nach als eigenliebend und ohne Gemeinschaftssinn bezeichnet.“<sup>96</sup>

Ein von Marx geschriebener Artikel kündigt von seiner Gesinnung zu jener Zeit. Er trägt den Titel: „«Ich bin gegen den Krieg». Ein pazifistisches Vortragsstück von Hofrat Dr. Joseph Marx.“<sup>97</sup>

#### 4.6.5.11 | Marx nach 1945

Ist es nun aufgrund dieser Umstände gerechtfertigt, Marx in die Nähe des nationalsozialistischen Gedankenguts zu rücken? – Eine eindeutige Antwort auf diese Frage kann nicht gegeben werden. Doch sollte man berücksichtigen, dass beispielsweise der Antisemitismus in Österreich kein reines Produkt des Nationalsozialismus war, sondern sich schon auf eine lange Tradition berief. Derartige von Marx geäußerte einschlägige Kommentare könnte man auch als Gratwanderungen sehen, die ihn gegen persönliche Angriffe schützen sollten.

---

<sup>94</sup> Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Gauleitung Wien. Gau-Personalamt. Hauptstelle für Politische Beurteilung. Wien, am 13.12.1944 (Anfrage) (Wien, ÖSta, AdR02, Personalgauakt Nr.4. 886: Joseph Marx). Zitiert aus Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studien zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009. Seite 347.

<sup>95</sup> Gemeint ist: Staatsrat.

<sup>96</sup> Sicherheitsdienst des Reichsführers-SS. SD-Leitabschnitt Wien an das Gaupersonalamt der NSDAP. Gauleitung Wien, Wien IV/50, 5.2.1945 (Wien, ÖSta, AdR 02, Personalgauakt Nr. 4.886: Joseph Marx).

<sup>97</sup> ÖNB Mus.Hs.33614.49 Mus.

Auf den ersten Blick hätte sich Joseph Marx gut in die kulturpolitischen Schemata des Nationalsozialismus einordnen lassen. Registriert wurde dies sicher auch von Seiten der Protagonisten, doch konnte seine Zugehörigkeit zur Vaterländischen Front und seine Funktion als Staatsrat nicht verleugnet werden.

Tatsächlich trafen sich diese beiden Linien aber nur in der Ablehnung der Neuen Musik. Die Motivationen dafür waren unterschiedlich. Bei Marx sind sie – im Gegensatz zu den kulturpolitischen Ausgangspunkten im Nationalsozialismus – in einem persönlichen Weltbild zu finden, das er nicht erst in den 1930er und 1940er Jahren entwickelte. Andere Berührungspunkte finden sich zum austrofaschistischen Ständestaat. Hier sind es vor allem ideologisch-weltanschauliche Parallelen, die eine scheinbare Konformität zeigen. Obwohl Marx möglicherweise aufgrund seiner ausgeprägten patriotischen Gesinnung eine Chance für seine persönliche Entfaltung sah, war seine Ausgangslage doch eine andere. Für ihn war sie immer in der Musik selbst begründet. Und aus seiner österreichischen Gesinnung heraus, für die er offen eintrat, geriet er vielleicht doch in einen persönlichen Konflikt mit dem Nationalsozialismus. In einer Akte aus dem Jahr 1948, seine Anstellung an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst betreffend, wird genau dies explizit angeführt: „Prof. Marx war nie Mitglied der NSDAP; er wurde im Gegenteil wegen seiner österreichischen Gesinnung nach dem März 1938 aus allen seinen Ehrenstellen entfernt.“<sup>98</sup>

Marx pflegte seinen Bekannten- und Freundeskreis nach menschlichen und musikästhetischen Grundsätzen; deren Hautfarbe, Religion oder politische Ausrichtung (egal, ob Mitglieder des Österreichischen Widerstands, Sozialisten oder Kommunisten) war für ihn nicht entscheidend. Die Möglichkeit, in öffentlichen Reden unliebsame Stilrichtungen in der Musik kritisieren zu können, brachte ihn mit einer Portion politischer Naivität in den Dunstkreis der Machthaber in der NS-Zeit. So missbrauchte er durch seine in früheren Jahren erreichte kulturpolitische Machtstellung im Rahmen des Machtkampfes bisweilen seine Position, indem er seine Ansichten gegenüber Musikern der Avantgarde durchsetzte und deren Karriere zu verhindern versuchte.

Marx, Verfechter einer Tonsprache, die im 19. Jahrhundert wurzelt, wollte

---

<sup>98</sup> Zl. 76948-II/5-1948 (Wien, ÖSta, Archiv der Republik [= AdRJ], Bundesministerium für Unterricht [= BMU], Personalakte: Dr. Joseph Marx, geb. 11.2.1882 I K 3-106).

sich als Fortsetzer der abendländischen Musiktradition wissen, die mit den Vorstößen zur Atonalität in ihren Fundamenten angegriffen schien. Gemeinsam mit Egon Kornauth wollte er „seine“ Richtung festigen.

Im Jahr 1950 wurde im Rahmen des Kunstförderungsvorhabens eine Stiftung des Bundesministeriums für Unterricht eingerichtet, die den «Großen Österreichischen Staatspreis» verlieh. Dieser sollte – ähnlich wie er schon in den Jahren 1934 bis 1937 bestand – auf den Gebieten der Musik, Literatur und bildenden Kunst einmal jährlich zur Verleihung kommen. Der Bundesminister für Unterricht ernannte für jede der drei Kunstgattungen ein Preisrichterkollegium und verlieh auf Vorschlag der Juroren die Österreichischen Staatspreise. Dem Preisrichterkollegium für musikalische Belange präsierte Joseph Marx, der in diesem Gremium mit Egon Kornauth eng zusammenarbeitete.

Der erste Würdigungspreis der Zweiten Republik wurde 1950 Joseph Marx zugesprochen. „Interessantes Detail am Rande ist die Tatsache, daß das Bundesministerium für Unterricht eine Anfrage an Marx stellte, **er** solle Persönlichkeiten namhaft machen, die für den ersten Staatspreis in Betracht kämen.“<sup>99</sup> Wurde Hans Gál aufgrund der Überzeugung Kornauths nominiert, oder eher als „Gegengewicht“, um das Schlimmste zu verhindern? „[...] noch ein Kompromißvorschlag: sollten Sie Siegl auf keinen Fall zustimmen, (was mir sehr leid täte), und wir daher doch auf ‚Auswertige‘ [sic!] greifen müßten, um dem Herrn A. [Apostel, Staatspreisträger 1956] ein Gegengewicht zu schaffen, dann also in Gottesnamen nicht den (allseits als ‚Repräsentant Österreichs‘ in Uta [sic!] <sup>100</sup> geltenden) Krenek, auch nicht Wellesz (dessen ‚austriaca‘ ja wirklich ein gewaltsamer ‚Krampf‘ war).“<sup>101</sup> Erst als Marx’ Einfluss geschwunden war, wurden die erwähnten Komponisten mit dem Großen Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet: Hans Erich Apostel (\*1901-†1972) 1956, Egon Wellesz (\*1885-†1974) 1961, Ernst Krenek (\*1900-†1991) 1963 und Karl Schiske (\*1916-†1969) 1967.

Im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes sowie in anderen als Beweismittel anführbaren Quellen sind keinerlei Hinweise auf eine NS-

<sup>99</sup> vgl. Bundesministerium für Unterricht, Akt 13.778-II-4/50, GZ/B/1948-1955, Österr. Staatsarchiv.

<sup>100</sup> Gemeint ist der Bundesstaat Utah in den USA.

<sup>101</sup> Egon Kornauth an Joseph Marx, 16.12.1956, ÖNB, HAN, 833/26-4.

bezogene Schuld von Joseph Marx zu finden. Dennoch glauben manche immer noch an Marx als den mächtigen Nazisympathisanten. Bisweilen wurde dies mitunter von jenem Kreis in die Welt gesetzt, den Marx zuvor in seiner musikalischen Entfaltung behindert hatte, und der nun auf diese Weise auf ein Zurechtrücken zu seinen Gunsten hoffte.<sup>102</sup>

Eine Begebenheit, die diesen Komplex erhellt: Ein musik- und musikgeschichtlich begeisterter Liebhaber fand im Jahre 2010 heraus, dass ein Arbeitskollege der Enkel des Komponisten „Marx“ ist. Bei der Recherche der Vita des Komponisten fand er heraus, dass dieser in München geboren wurde und u. a. bei Carl Orff und Siegmund von Hausegger, dem Grazer Freund von Joseph Marx, studiert hatte. 1929 wurde er Lehrer für Tonsatz an der Akademie der Tonkunst München. Von 1939 bis 1945 lehrte er am Johann-Joseph-Fux-Konservatorium in Graz und leitete den Madrigalchor des Steirischen Musikschulwerkes. Von 1946 bis zu seiner Emeritierung war er Professor für Komposition an der Musikhochschule Stuttgart. Seit 1954 war Marx Mitglied des Deutschen Musikkrates, seit 1977 in dessen Ehrenrat und seit 1963 Vorsitzender des Musikkrates im Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre. Fakt ist, dass der Komponist mit dem Namen Karl Marx nach dem Krieg sich als verfolgtes Nazi-Opfer darstellen konnte, so dass selbst die eigene Familie und seine Umgebung daran glaubten. Er begründete die Verfolgung mit dem Tragen dieses Namens und damit, dass er ein „moderner Komponist“ war. Tatsächlich komponierte er in seiner Grazer Zeit Musik für nationalsozialistische Feiern und Lieder für die Hitlerjugend.

Fred K. Prieberg (\*3. Juni 1928-†28. März 2010) stellte eine Kurzbiographie und ein Werkverzeichnis von Karl Marx zusammen. Nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt die Anti-Joseph-Marx-Fraktion Wasser auf ihre Mühlen und bezichtigte Joseph Marx der Nazi-Nähe, da Fred K. Prieberg nicht ausreichend nachgewiesen hat, welcher Marx Lieder für die Hitler-Jugend komponiert hatte. Belastend für Joseph Marx wurde der Bezugsort Graz und die fehlende Präzision Priebergs, so dass eine Verwechslung der beiden Personen möglich war. Dadurch wurde Joseph Marx auf mehrfache Weise fälschlich der NS-

---

<sup>102</sup> Haydin, Berkant: Homepage zu Joseph Marx: Joseph Marx und das Dritte Reich, Stand 25.12.2008.

Nähe bezichtigt.<sup>103</sup>

Ein Hausmädchen von Marx berichtete, dass im Haushalt von Marx antisemitische Äußerungen verpönt waren.<sup>104</sup> Ebenso vermied er in seiner Korrespondenz den Hitlergruß. Marx selbst betonte seine „österreichische“ Einstellung sogar im Jahr 1954 im Rahmen eines Ansuchens an den Bundespräsidenten bezüglich der Erhöhung seiner staatlichen Bezüge und nutzte gleichzeitig die gute Gelegenheit, mögliche im Raum stehende Vorurteile zu entkräften. Unter Punkt 6 zum „sachlichen Hinweis auf mein Wirken, meine Arbeit“ führt er folgendes an: „[Ich] war [...] niemals Mitglied einer nichtösterreichisch gesinnten politischen Partei, also nie registrierungspflichtig, habe in meiner Tätigkeit stets einen streng österreichischen Standpunkt betont, im besonderen publizistische als erster Musikkritiker der ‚Wiener Zeitung.‘“<sup>105</sup>

Mit Überzeugung kann man feststellen, dass Marx seiner Musik und seinen musikimmanenten Konstanten zeit seines Lebens treu geblieben ist. In einem Brief vom 13. Feber 1943 an seinen Schweizer Freund Richard Flury<sup>106</sup> schreibt Marx: „[...] weil ich Sie gern wiedersehen möchte [...], um sich nach vielen Jahren wieder über künstlerische Fragen auszusprechen. Ich sage Ihnen gleich: ich bin ganz derselbe geblieben, und habe meine Ansichten, die auf eine strenge philosophische Grundlage zurückgehn, und entsprechend ‚fundiert‘ sind, nicht um ein Jota geändert, weil sie auf ewige Wahrheiten beruhn. Vielleicht ist auch das der Grund, warum ich etwas ‚einsam‘ bin [...] ich ziehe es vor, nur mit Menschen zu verkehren, die die ethischen Standpunkte Kants nicht nur kennen, sondern auch – würdigen!“<sup>107</sup>

<sup>103</sup> Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945. „Einige wenige Lieder von Marx [gemeint ist Karl M., die Unterstellung Joseph Marx ist möglich.] stehen 1941 in den Musik(Lieder)- Blättern der HJ, erst 1943 mehrere in einem Liederbuch.“ Seite 4474.

<sup>104</sup> 2005 besuchte Stefan Esser jene Frau in Graz und erhielt dabei u. a. diese Berichte. Er gab sie in Erzählform an mich weiter.

<sup>105</sup> Marx, Joseph: Schreiben an den Bundespräsidenten. Wien, im Mai 1954 (Wien, ÖSta. a.a.O.).

<sup>106</sup> Richard Flury (1896-1967) war Schweizer Dirigent und Komponist. Zum Abschluss seiner Studien arbeitete er mit Joseph Marx in Wien. Ein lebenslanger Briefwechsel dokumentiert die enge Freundschaft. Als Komponist war Flury in der neuromantischen Tradition verwurzelt und fand seinen persönlichen Stil in einer phantasievollen Harmonik und in der rhythmischen Entwicklung seiner Werke. Besonders in seinen farbig instrumentieren Orchesterwerken finden sich auch impressionistische Züge bis an die Grenzen der Tonalität. Neben seinem musikalischen Schaffen veröffentlichte er eigene „Lebenserinnerungen“ (1950) sowie „Meine Bekenntnisse zur musikalischen Romantik“ (1953).

<sup>107</sup> Marx, Joseph: Brief von 13. Februar 1943 an Richard Flury, Solothurn.

#### 4.6.5.12 | Marx und jüdische Komponisten

Tatsache ist, dass er seine Korrespondenz mit seinen jüdischen Freunden wie Erich Zeisl (\*18.Mai 1905-18.Februar 1959)<sup>108</sup> und Erich Wolfgang Korngold<sup>109</sup> nicht einstellte und auch seine Freundschaft zu dem als Sozialisten verfolgten Ernst Fischer<sup>110</sup> aufrecht hielt. Marx galt in Künstlerkreisen sogar zeitweise als Anlaufstelle. So half er u. a. Hugo Fleischmann, Ernst Kanitz, Frederick Dorian (eigentlich Friedrich Deutsch) sowie seinen jüdischen Schülern aus den Kompositionsklassen. Diesbezügliche Dankesbriefe sind erhalten.<sup>111</sup> Die Versuche, dem bis zu seinem Lebensende mit zahlreichen jüdischen Künstlern wie Herbert Zipper<sup>112</sup>, Erich Zeisl, Marcel

---

<sup>108</sup> Der Briefwechsel von Joseph Marx an Erich Zeisl nach dem zweiten Weltkrieg beginnt mit 24. Juli 1946. Am 24. Oktober 1946 antwortet Joseph Marx: „Lieber Herr Zeisl! Vielen Dank für Ihren ausführlichen Brief. Das ist ja ein ganzer Roman, den Sie erlebten. Man müsste das einmal veröffentlichen. [...] Vielleicht könnten Sie mir einmal was von Ihren Werken schicken?“

<sup>109</sup> Wagner, Guy: Korngold – Musik ist Musik. Matthes & Seitz, Berlin, 2008. Seite 431. „Korngold versuchte alte Freundschaften aufrechtzuerhalten, wobei er immer wieder feststellte, wie sehr sein früher so strahlender Stern verblasst war. So schrieb er in einem Brief vom 15. Oktober 1956 an Joseph Marx: „Ihr so liebes, freundschaftlich-herzliches Schreiben könnte einem fast wirklich Lust machen, es noch einmal mit dem Wien, das nichts von mir hören will – nicht die Oper, nicht der Konzertsaal – zu versuchen! [...] Aber es ist, wie wenn ich *ausgelöscht* wäre, ja in 3 oder 4 Büchern über die Wiener Oper bin ich ja *völlig totgeschwiegen* (inklusive der sensationellen Jeritza-Premieren!) – und mein Vater, der über 30 Jahre lang als der Nachfolger Hanslicks *das entscheidende Wort in allen Musikdingen* zu künden hatte, obendrein! [...] Das *Atom-alter* hat die der *Ato-maler* um die *Atomalen* Musiker ergänzt! [sic] (Es ist aber leider nicht zum Lachen!).“

<sup>110</sup> Aus einem Brief von Ernst Fischer an Marx vom 11.05.1962 anlässlich Marx' 80. Geburtstag zitiert: „In Ihrer Musik leuchtet verklärt die österreichische Landschaft, Rebenhügel, goldenes Herbstlaub, der helle Himmel drüberher, Melancholie und Liebenswürdigkeit, Vitalität und das Leben, ein Traum, romantisch verzaubertes Österreich. Ihre Persönlichkeit, die jeden Teufelspakt zurückwies und zu keinem Zugeständnis an Eroberer und Machthaber bereit war, ist über die Grenzen dieses Landes hinausgewachsen. Ihre Phantasie ist nicht Rückzug der Wirklichkeit, und was melodisch in ihr tönt, ist ein tapferes Herz. Daraus wächst auch Ihr Humor, der das Gegenteil österreichischer Schlamperei ist, nämlich Attacke gegen alles Aufgeblasene, respektlose Haltung vor jeder Obrigkeit. Ihr scharfer Witz hat stets Ihre milde Musik ergänzt. Sie haben nicht nur Rhythmus sondern Rückgrat. Und das ist hierzuland höchst rühmendwert. So haben Sie Dank, lieber Meister, für Ihre Kunst und Ihre Mannhaftigkeit.“

<sup>111</sup> Haydin, Berkant auf der Homepage «Joseph Marx»: „Mir liegen ferner eine Reihe von Briefen vor, in denen langjährige Freundschaften zwischen Marx und verschiedenen, wegen ihres jüdischen Glaubens verfolgten und vertriebenen Kollegen und Freunden dokumentiert sind... Eine Information, die erneut ein ganz anderes Licht auf ihn wirft und zudem durch die in zahllosen, im Besitz der Nationalbibliothek befindlichen Briefen dokumentierte Tatsache gestützt wird, dass Marx alles in seiner Macht stehende dafür getan hat.“

<sup>112</sup> Herbert Zipper studierte von 1923 bis 1928 an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien bei Joseph Marx Musik. 1938 wurde er aufgrund seiner jüdischen Abstammung verhaftet und im KZ Dachau inhaftiert, wo er der Gründer des Häftlingsorchesters und der Schöpfer des Dachauliedes war. 1939 kam er durch Zahlung eines Lösegeldes und aufgrund eines Visums für Guatemala frei. 1956 besuchte er seinen einstigen Lehrer Joseph Marx aus den USA kommend in Wien. Zipper wußte einiges darüber zu berichten, wie Marx Verfolgten zur Flucht verholfen und sich später für die Renaissance der Werke seiner vertriebenen jüdischen Schüler in Österreich stark gemacht hatte.

Rubin und Erich Wolfgang Korngold<sup>113</sup> eng befreundeten Joseph Marx eine anti-semitische Haltung zu unterstellen, wurden durch die Erschließung seines Briefwechsels mit seinen vielen jüdischen Freunden und Schülern gegenstandslos. Einen Rehabilitationsversuch startete Monika Kröpfl in «Studien zur Musikwissenschaft», Band 55 (2005): „Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte.“

## 4.7 | Freundschaften

Mit mehreren bedeutenden Komponisten war Marx Berichten zufolge befreundet. So pflegte er enge Beziehungen u. a. mit Alban Berg, Alfredo Casella, Wilhelm Kienzl, Zoltán Kodály, Erich Wolfgang Korngold<sup>114</sup>, Franz Lehár, Giacomo Puccini, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, Franz Schmidt, Franz Schreker, Richard Strauss und Karol Szymanowski. Darüber hinaus zählte er Claude Debussy und Alexander Skrjabin zu seinen musikalischen Vorbildern, ohne ihnen je begegnet zu sein. Zu seinen Bewunderern gehörten zahlreiche sehr unterschiedliche Persönlichkeiten der Musikszene wie z.B. der russische Komponist Nicolai Medtner, der britische Komponist parsischer Herkunft Kaikhosru Shapurji Sorabji und der katalanische Cellist und Komponist Pablo Casals. Die russisch-kanadische Komponistin Sophie Carmen Eckhardt-Grammaté schrieb beispielsweise, dass Marx' Werke ‚Epoche gemacht‘ hätten, und Nicolai Medtner – einer der wichtigsten Repräsentanten der Moskauer Komponistengruppe um Sergej Rachmaninoff, Alexander Skrjabin und Sergej Tanejew – verlieh seiner Verehrung für Marx in einem Brief von 1949 mit folgenden Worten Ausdruck: „Meine Begegnung mit Ihnen war ein unerwartetes Geschenk, ein Zeichen, daß alles Unerwartete, Fantastische und ewig Romantische noch immer da ist, trotz aller Bemühungen der gegenwärtigen

---

<sup>113</sup> Wagner, Guy: Korngold – Musik ist Musik. Matthes & Seitz, Berlin, 2008. Seite 400. Wiederkehr Korngolds nach Wien, 1949: „[...] Es gab jedoch ein warmes Wiedersehen mit Emilie Bittner, Hans Duhan, Grete und Heinrich Kralik, Sonja Reitler sowie mit Joseph Marx, dessen Freundschaft Korngold immer so viel bedeutet hatte.“

<sup>114</sup> Wagner, Guy: Korngold – Musik ist Musik. Matthes & Seitz, Berlin, 2008. Seite 400. Brief von Erich Wolfgang Korngold an Joseph Marx vom Dezember 1951 (ÖNB 833/32): „Wien liegt hinter mir wie ein böser Wunschtraum“ und Brief vom 10. September 1952: „Hoffentlich gibt es ein Wiedersehen noch vor einer nächsten Jahrzehntfeier...“.

tigen ‚Kunst-Führer‘, das alles auszurotten.“<sup>115</sup>

## 4.8 | Ehrungen

Anlässlich seines 50. Geburtstages verlieh ihm die Stadt Graz das Ehrenbürgerrecht; zu seinem 60. Geburtstag überreichte ihm die Stadt Wien den Ehrenring, vom Musikverein für die Steiermark und von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhielt er die Ehrenmitgliedschaft. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr Marx noch eine Vielzahl an Auszeichnungen und Ehrungen: Im Jahre 1947 wurde Hofrat Joseph Marx zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität Graz ernannt, an der er bis 1952 las. 1952 folgte der Würdigungspreis der Stadt Wien für Musik, und 1957 erhielt er die Ehrenmitgliedschaft der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und das vom Bundespräsidenten verliehene Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft. 1959 wurde er zum Ehrenmitglied der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien ernannt. Im gleichen Jahr ehrte man ihn mit der Erneuerung des Doktorgrades und der Ehrenbürgerschaft der Universität Graz. 1960 übernahm Marx die Ehrenpräsidentenstelle der Fédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs. Joseph Marx ist schließlich Träger der Mozartmedaille der Mozartgemeinde Wien, Ehrenbürger der Stadt Graz und Träger des Ehrenringes seiner Heimatstadt, der ihm 1962 verliehen wurde.

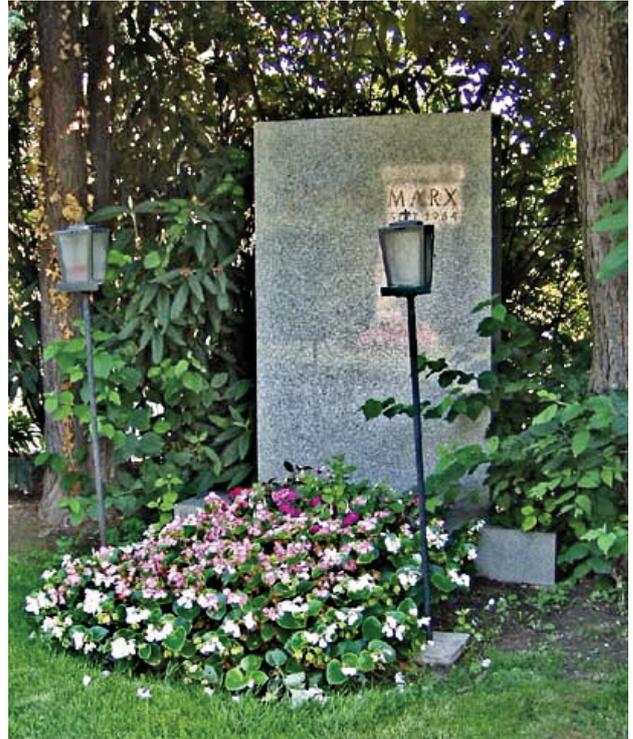
## 4.9 | Lebensende

Joseph Marx ist in der Nacht des 3. September 1964 um 3.15 Uhr in Graz nach kurzem Kranklager einem Herzleiden erlegen.<sup>116</sup> Am 8. September 1964 wurde er in einem Ehrengrab der Stadt Wien am Wiener Zentralfriedhof Gruppe 32 C, Nummer 29 beigesetzt.

---

<sup>115</sup> Medtner, Nikolaj: Brief an Joseph Marx vom 14.11.1949.

<sup>116</sup> Antwort der Magistrationsdirektion Graz (Stadtarchiv) durch Herrn Dr. Gerhard Marauschek auf die Anfrage Joseph Marx betreffend: Magistratliches Totenprotokoll 1964/IX, Zahl 21: „(Verstorben am) 03.09.1964, Prof. DDr. Joseph MARX, Hofrat, (Sterbeort) Landeskrankenhaus, römisch-katholisch, ledig, (geboren am) 11.05.1882 in Graz, österreichischer Staatsbürger, (Todesursache) Coronarsklerose, Herzinsuffizienz, (begraben am) Wiener Zentralfriedhof, (letzte Adresse) Wien III., Traungasse 6.“



Die Wiener Rathauskorrespondenz vom Mai 1965 berichtete, dass am ehemaligen Wohnhaus von Joseph Marx im 3. Wiener Gemeindebezirk in der Traungasse 6, wo er von 1915 von 1964 gewohnt hatte, eine Joseph-Marx-Gedenktafel, gestiftet von der Wiener Mozartgemeinde, deren langjähriger Präsident und Ehrenvorstand er gewesen war, angebracht wurde.



## 5 | Vorbemerkung zum Orchesterschaffen

Die ersten kompositorischen Ansätze von Joseph Marx zu symphonischen Werken blieben Fragment. Es sind dies die Symphonie Nr.1 aus dem Jahre 1901 und die Symphonie Nr.2 aus dem Jahre 1906. Die Existenz der beiden Fragmente wissen wir aus Marx' Brief, veröffentlicht am 15. Februar 1922 im «Illustrierten Wiener Extrablatt»: „[...] die erste (mit 19) und die zweite (mit 24 Jahren) komponierte hab' ich verschwiegen.“ Die «Symphonie in einem Satz, für Orchester», op.4 besteht aus einem 22-seitigen Particell, das in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird.<sup>117</sup>

Das erste vollendete Orchesterwerk ist das Klavierkonzert Nr.1 aus den Jahren 1916 bis 1919. Mit diesem Werk beginnt Marx' Phase des symphonischen Schaffens. «Eine Herbstsymphonie» von 1920/1921 sprengt alle bisher da gewesenen Dimensionen an Orchestergröße, Orchesterbesetzung und Aufführungsdauer. Einerseits ist es nicht verwunderlich, dass die Erstaufführung dieser Symphonie in einen Skandal mündete, andererseits war niemals zuvor und auch danach das Publikum derart kritisch, dass es seine Meinung so drastisch zum Ausdruck brachte. Sie blieb auch Marx' „avantgardistischstes“ Werk. „Tatsächlich scheint ja das Formale der symphonischen Komposition durch die »3 B«: Beethoven, Brahms, Bruckner erschöpft. [...] so mußte der neue Mann der absoluten Symphonie sich von den drei Göttern dieser Welt entfernen.“<sup>118</sup>

War «Eine Herbstsymphonie» in traditionelle vier Sätze gegliedert, so setzte sich die 1922 bis 1925 entstandene «Naturtrilogie» aus den drei Charaktersätzen – «Symphonische Nachtmusik» (von 1922), «Idylle–Concertino» (von 1925) und «Eine Frühlingsmusik» (von 1925) – zusammen.

Mit der «Nordland-Rhapsodie» von 1928 bis 1929 ist die Trias der Symphonischen Hauptwerke abgeschlossen. Ihr liegt das literarische Programm der Novelle von Pierre Lotis «Die Island Fischer» zugrunde. Die Erzählung liefert die Struktur für die viersätzig Rhapsodie. Noch im Jahre der Uraufführung ar-

<sup>117</sup> ÖNB Mus.Hs.33545. Berkant Haydin nimmt an, dass dieser Satz die Symphonie Nr.2 von 1906 ist.

<sup>118</sup> Biströn, Julius: Joseph Marx. Bildnis des Menschen und Künstlers. Wiener Literarische Anstalt, Wien Aktiengesellschaft Leipzig, 1923. Seite 95.

rangierte Marx aus dem 1. Satz der «Nordland-Rhapsodie», um mehr Aufführungen erreichen zu können, die «Symphonische Rhapsodie für großes Orchester».

«Eine festliche Fanfarenmusik für 22 Blechbläser, Pauken und kleine Trommel» ertönte 1928 anlässlich des Gedenkens des 100. Todestages von Franz Schubert bei der Eröffnung des Schubertfestes vor dem Wiener Rathaus.

In den Jahren 1929 und 1930 komponierte Marx sein zweites Klavierkonzert mit dem Titel «Castelli Romani». In drei Stücken für Klavier und Orchester schildert er musikalisch «1. Villa Hadriana» – «2. Tusculum» – «3. Frascati».

Als es galt, 1942 das 100-jährige Bestehen der Wiener Philharmoniker mit einem „Fest europäischer Orchesterkultur“ zu feiern, beteiligte sich Marx an dem Festkonzert mit der Komposition «Alt-Wiener Serenaden». Die Formulierung zu diesem Werk trifft Andreas Liess am genauesten: „Das viersätziges Werk fängt die Impressionen auf, die ein abendlicher Gang durch die Gassen Wiens dem Lauschenden zuträgt. Hier tönt aus einem alten Haus eine Spieluhr, dort ein Menuett. Erinnerungen an vergangene Zeiten [...] Marx bleibt dem Impressiven treu, und wie er das Erlebnis der Vergangenheit mit seinem modernen Wesen in Einklang setzt, das ist seine originelle Weise.“<sup>119</sup>

Zum ersten Satz erwähnt Otto Biba: „Dass in dieser strengen, etwas melancholischen Stimmung ein Schubert-Zitat Platz hat, ist schlüssig.“<sup>120</sup> Auch im dritten Satz wird als Reminiszenz das Menuett-Thema aus Haydns Symphonie Hob. I:103 («Mit dem Paukenwirbel») zitiert.

1945/1946 greift Marx den einstigen Vorschlag von Egon Wellesz<sup>121</sup> auf, arrangiert aus dem 4. Satz von «Eine Herbstsymphonie» ein neues symphonisches Werk und bringt es unter dem Titel «Feste im Herbst / Herbstfeier» heraus.

Ferner gibt es noch ein undatiertes Werk: «Symphonische Tänze für großes

---

<sup>119</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt Graz, 1943. Seite 225.

<sup>120</sup> Biba, Otto: Programmheft der Wiener Philharmoniker zum 7. Abonnementskonzert, 14. und 15. März 2015. Seite 334.

<sup>121</sup> In der New Yorker Zeitung «Musical News and Herald» vom 4. März 1922 als «Letter from Vienna» wird eine Aufführung der «Herbstsymphonie» von Joseph Marx in Wien unter der Leitung von Felix Weingartner von Egon Wellesz besprochen. Dabei empfiehlt er den 4. Satz «The Harvest Feast» u. a. wegen seines rhythmischen Gepräges – „of excellent rhythm“ – extra aufzuführen.

Orchester». Davon existiert eine Rundfunkaufnahme mit den Wiener Symphonikern unter Karl Etti. Doch ist das Notenmaterial verschollen und bis heute nicht wieder aufgefunden worden.

Die beiden Werke für Streichorchester «Sinfonia in modo classico» von 1944 und «Partita in modo antico» von 1945 sind Bearbeitungen von Streichquartetten.

Zu erwähnen bleiben noch die unveröffentlichten Orchesterwerke; dabei handelt es sich um Entwürfe bzw. Fragmente.

Die «Fanfarenmusik» ist – wahrscheinlich ein Entwurf zur „Festlichen Fanfarenmusik“ – ein zehenseitiges Manuskript aus dem Jahre 1928.

Ein vierseitiges Manuskript ist ein Fragment zu einem Werk für Streichorchester.

Ein 13-seitiges Manuskript ist wahrscheinlich ein Entwurf zum Klavierkonzert Nr.1.

Eine 34-seitige Partitur beinhaltet unvollendete Skizzen. Dazu lautet die Überschrift: «Island-Suite» (1927/28). Sie ist mit der «Nordland-Rhapsodie» in Verbindung zu bringen. Deshalb ist sie auch Bestandteil dieser Arbeit.

Aus dieser Auflistung ist abzuleiten, dass der Inhalt dieser Arbeit sich auf das neue Schöpferische im symphonischen Schaffen Joseph Marx' in den Werken der Trias – «Eine Herbstsymphonie», «Naturtrilogie» und «Nordland-Rhapsodie» – und erstmalig in deren Zusammenhang stehenden Skizzen der «Symphonie in einem Satz, für Orchester» op.4 und der «Island-Suite» – und der Bearbeitung «Feste im Herbst / Herbstfeier» konzentriert.

## 6 | «Eine Herbstsymphonie» (1921)

Tonart: h-Moll

Entstehungszeit: vollendet am 21. November 1921

Orchesterbesetzung: 4 Flöten, 3. und 4. auch Piccolo / 3 Oboen, 1 Englischhorn / 3 Klarinetten in A, 1 Klarinette in D, 1 Klarinette in Es, Bassklarinetten in B / 2 Fagotti, 1 Kontrafagott – 6 Hörner / 4 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauken – große Trommel, kleine Trommel, Rolltrommel, Becken, Hängebecken, Triangel, Tamtam, tiefe Glocken, Glockenspiel, Xylophon, Tamburin, Kastagnetten (Schlagzeug: 9 Spieler) – 2 Harfen – Celesta – Klavier – geteilte Streicher

Verlag: Universal Edition A.G. Wien, mit Copyright 1922 – UE 7438, 1. bis 3. Satz («Ein Herbstgesang», «Tanz der Mittagsgeister», «Herbstgedanken», Seiten 1 bis 165)

UE 7439, 4. Satz («Ein Herbstpoem», Seiten 166-281)

Dauer: Die Aufführungsdauer der CD-Aufnahme, einem Konzertmitschnitt vom Dezember 2008<sup>122</sup> mit dem American Symphony Orchestra unter der Leitung von Leon Botstein, beträgt ca. 62 Minuten. Die Aufführungsdauer der konzertanten Aufführung vom 24. Oktober 2005 als Mitschnitt mit dem Großen «recreation»-Orchester Graz unter Michel Swierczewski beträgt ca. 75 Minuten. Beide Aufführungen beziehen sich auf die gleiche Fassung, die allerdings in der Aufnahme unter Leon Botstein eine umfangreichere Kürzung erfährt. Marx verwendet nie Metronomangaben, sondern Tempo- und Charakterangaben. Bereits der Dirigent der Uraufführung dürfte langsamere Auslegungen bevorzugt haben. So sind eklatante Zeitdifferenzen zu erklären.

Er hat die Intentionen Marx' nicht getroffen, wie aus folgendem Briefausschnitt nachzuvollziehen ist. Der Komponist erklärte die Uraufführung in einem offenen Brief vom 9. Februar 1922 an den Wiener Musikreferenten Hans Liebstock für musikalisch gescheitert: „Es standen nur drei Proben zur Verfügung, die Sache ging im Tempo gerade so, daß alle Noten da waren – natürlich alles im Rohbau, nichts dynamisch herausgearbeitet. Nichtsdestoweniger blieb doch noch so viel vom Werk übrig, daß man – wenn man Ohren hatte

---

<sup>122</sup> Das genaue Datum lässt sich nicht mehr feststellen.

und wollte – was Erträgliches hören konnte.“<sup>123</sup>

Widmung: „FRAU ANNA GEWIDMET“ (Anna Hansa)

Uraufführungsort: Großer Musikvereinssaal in Wien

Uraufführungsdatum: 5. Februar 1922

Orchester: Wiener Philharmoniker

Dirigent: Felix Weingartner

Sätze und Satzbezeichnungen:

1. Satz: Ein Herbstgesang
2. Satz: Tanz der Mittagsgeister
3. Satz: Herbstgedanken
4. Satz: Ein Herbstpoem
4. Satz in gesonderter Einrichtung von Joseph Marx:  
UA Mitte Januar 1927 in Wien unter Dirk Fock<sup>124</sup>

## 6.1 | Zum Titel

Der Herbst hat Joseph Marx zu folgenden Werken inspiriert:

«Herbstchor an Pan» für (gemischten) Chor, Knabenstimmen, Orchester und Orgel, komponiert 1911, gilt als Vorbote der Herbstsymphonie;

«Herbstlegende», ein Adagio für Klavier (undatiert)<sup>125</sup>, 109 Takte mit der Tempobezeichnung ‚Langsam‘ (Tonartenverlauf: h-Moll – [A-Dur] – Des-Dur – fis-Moll – H-Dur);

die Lieder «An einen Herbstwald» nach Hartlieb<sup>126</sup>,

«Septembermorgen» nach Mörike,

«Herbst» (1914) nach Marx,

«Herbstzeitlose» (1909) nach Schönaich-Carolath und

«Herbstabend» op.1 nach Busse undatiert.

---

<sup>123</sup> Im Unterschied dazu zitiert Berkant Haydin auf der Homepage «Joseph Marx»: „So schrieb Marx einem Freund am 22. März 1922“. Der Wortlaut ist gleich.

<sup>124</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt. Graz, 1943. Seite 67.

<sup>125</sup> Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik, Dissertation, Wien 2007. In dieser Arbeit nicht erwähnt.

<sup>126</sup> Candillari, Daniela: a.a.O., Seite 168.

Herbstabend (3 Staffen) Op. 1

Langsam und mit sehr feiner Lebhaftigkeit

Handwritten musical score for "Herbstabend (3 Staffen) Op. 1". The score is written in 3 staves. The top staff is the vocal line with German lyrics. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The tempo is marked "Langsam und mit sehr feiner Lebhaftigkeit". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mp".

Lyrics (Vocal Line):  
Nimm zu dir den Herbstwind, der dich umweht, der dich umweht, der dich umweht.  
Nimm zu dir den Herbstwind, der dich umweht, der dich umweht, der dich umweht.  
Nimm zu dir den Herbstwind, der dich umweht, der dich umweht, der dich umweht.  
Nimm zu dir den Herbstwind, der dich umweht, der dich umweht, der dich umweht.

Herbstabend, op.1

Sein erstes großen Orchesterwerk «Eine Herbstsymphonie» ist tatsächlich bereits seine dritte Symphonie. Marx schrieb an einen Wiener Musikreferenten einen Brief, der am 15. Februar 1922 in der Zeitung «Illustriertes Wiener Extrablatt» [sic!] veröffentlicht wurde: „ ... es war doch eine gelungene Geschichte, diese Erstaufführung meiner ersten (de facto), dritten Symphonie, denn die erste (mit 19) und die zweite (mit 24 Jahren) komponierte hab' ich verschwiegen.“

Mit seinem ersten großen Orchesterwerk «Eine Herbstsymphonie» entzieht sich Marx jeglicher stilistischen Kategorisierung; es ist weder der Spätromantik, dem Impressionismus noch dem Expressionismus ausschließlich zuzuordnen, es ist dank seiner Individualität einmalig. Marx verzichtet auf den klassischen formalen Aufbau einer Symphonie. Wohl schreibt er noch vier abgeschlossene Sätze, doch lässt er den ersten in den zweiten Satz übergehen. Auch bedient er sich nicht mehr des formalen Aufbaues mit dem Prinzip des Sonatenhauptsatzes, sondern erfindet Motive, die er zu Melodiebögen spannt. So ergibt sich ein Hauptthema, das er rhapsodisch entwickelt. Darüber hinaus verwebt er diese Themen in den einzelnen Sätzen auf raffinierte Weise und transformiert sie in immer neue klangliche Gestalten. Zusammen mit den unzähligen polyphon verschachtelten Phrasen entsteht so ein äußerst vielschichtiges Gebilde.

Nach 1900 entstandene Werke nehmen an Orchesterbesetzung, Umfang, Ausdruck und Aufführungsdauer zu. Für Marx waren die Kompositionen Skrjabins («Poème de l'extase», op. 54 und «Prométhée, Le poème du feu», op. 60) einerseits, sowie Mahlers 8. Symphonie und Richard Strauss' «Eine Alpensymphonie» op. 64 andererseits prägend.

Skrjabins «Poème de l'extase» op. 54, aus dem Jahre 1908 mit einer Aufführungsdauer von ca. 18 Minuten hat folgende Orchesterbesetzung:

Piccolo, 3 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotti, Kontrafagott – 8 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba – Pauke, große Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, Glocke, Glockenspiel – Celesta – Harfe – Orgel – Streicher.

Skrjabins «Prométhée, Le poème du feu» op. 60 aus den Jahren 1909/1910 mit einer Aufführungsdauer von ca. 20 Minuten hat folgende Orchesterbesetzung:

Piccolo, 3 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotti, Kontrafagott – 8 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba – Pauke, große Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, 5 Glocken, Glockenspiel – Celesta – 2 Harfen – Orgel – Klavier – Streicher – vierstimmiger Chor – Luce (Farbenklavier).

Mit diesem Orchesterapparat werden die Anforderungen, die Skrjabin in seinem vorhergehenden Orchesterwerk «Le poème de l'extase» stellte, noch überschritten.

Mahlers 8. Symphonie Es–Dur aus dem Jahre 1910 mit einer Aufführungsdauer von ca. 80 Minuten hat folgende Orchesterbesetzung:

2 Piccoli, 4 Flöten, 4 Oboen, Englischhorn, Klarinette in Es (mindestens zweifach besetzt), 3 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotti, Kontrafagott, (es empfiehlt sich eine Verdopplung der ersten Holzbläser) – 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba – 5 Pauken (2 Spieler), große Trommel, 3 Paar Becken, Tamtam, Triangel, tiefe Glocken (As, A), Glockenspiel – Celesta – 6 Harfen – Orgel – Harmonium – Klavier – Mandoline (mehrfach besetzt) – Streicher – Fernorchester: 4 Trompeten, 3 Posaunen – 3 Sopran-, 2 Alt-, Tenor-, Bariton- und Basssolisten – 2 große gemischte Chöre, Knabenchor.

Schönbergs Oratorium «Gurrelieder» komponiert 1900 bis 1911, uraufgeführt 1913 in Wien mit einer Aufführungsdauer von ca. 110 Minuten, hat folgende Orchesterbesetzung:

4 Piccoli (auch Flöte), 4 Flöten, 3 Oboen, 2 Englischhörner (auch Oboe), 2 Klarinetten in Es, 3 Klarinetten in A und B, 2 Bassklarinetten, 3 Fagotti, 2 Kontrafagotti – 10 Hörner, 4 Tenortuben (auch Hörner), 6 Trompeten, 1 Basstrompete, 6 Posaunen, 1 Kontrabassposaune, 1 Kontrabasstuba – Pauken (2 Spieler), große Rührtrommel, große Trommel, kleine Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Xylophon, Ratschen, einige große eiserne Ketten – Celesta – 4 Harfen – ca. 80 Streicher – Sopran-, Mezzosopran-, 2 Tenor- und Basssolisten, Sprecher – drei Männerchöre, ein gemischter Chor.

Daraus ergibt sich eine Sollstärke des Orchesters von mindestens 150 Musikern.

R. Strauss' «Eine Alpensymphonie» op. 64 aus dem Jahre 1915 mit einer Aufführungsdauer von ca. 44 bis 52 Minuten hat folgende Orchesterbesetzung:

2 Piccoli (auch 3. und 4. Flöte), 4 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn (auch

3. Oboe), Heckelphon, Klarinette in Es, 2 Klarinetten in B, Klarinette in C, auch Bassklarinette, 4 Fagotti, Kontrafagott (auch 4. Fagott) – 8 Hörner, 4 Tenortuben in B und F (auch 5. - 8. Horn), 4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Basstuben – Pauken (2 Spieler), große Trommel, kleine Trommel, Becken, Tamtam (3 Spieler), Triangel, Glockenspiel, Windmaschine, Donnermaschine, Herdengeläute (Kuhglocken) – Celesta – 2 Harfen (womöglich verdoppeln) – Orgel – Streicher (mindestens 18/16/12/10/8) – Fernorchester: 12 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen.

Darüber hinaus wünscht Strauss, dass ab Ziffer 94 (am Ende der Vision) die zwei großen Flöten, die Oboen, die Es- und die C-Klarinette verdoppelt werden. Damit ergibt sich nach den Vorstellungen von Strauss eine Optimalbesetzung von 129 Musikern oder mehr. Vereinfacht lässt sich zusammenfassen: Marx orientiert sich in der Orchesterbesetzung an Alexander Skrjabin, im Ausdruck an Richard Strauss und in der Aufführungsdauer an Gustav Mahler. Hans Jancik<sup>127</sup> charakterisiert Joseph Marx wie folgt: „Südländische Melodienfreude, romantischer Impressionismus und das Klangerleben der jungrossischen Schule, vor allem Skrjamins, verbinden sich in M. Werken zu charakteristischer Synthese. Als Ausgleich gegen die stets überquellende Phantasie ist dem wissenschaftlich hochgebildeten Musiker ein scharfes Denken zueigen, das Inhalt und Form in Übereinstimmung zu bringen sucht.“

Auf die Empfehlung von Egon Wellesz, den 4. Satz «The Harvest Feast» u. a. wegen seines rhythmischen Gepräges – „of excellent rhythm“ – extra aufzuführen, sei in diesem Zusammenhang nochmals hingewiesen.<sup>128</sup> Diesen eigenständigen Satz schuf Joseph Marx 1945 unter dem Titel «Feste im Herbst» (alternativer Titel: «Herbstfeier»)<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> Jancik, Hans: Artikel Marx, Joseph. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 8. 1960, Spalte 1738f.

<sup>128</sup> Wellesz, Egon: Joseph Marx's «Herbstsymphonie». In: Musical News and Herald, März 1922, H.4, Seite 278. F13. Wellesz.2332. Mus.

<sup>129</sup> Siehe Kapitel 5: Vorbemerkung zum Orchesterschaffen und Kapitel 7: «Feste im Herbst» (1945).

## Wiener Konzerthaus-Gesellschaft

---

Freitag, den 18. Mai 1923, 7 Uhr abends  
im Großen Saale des Wiener Konzerthauses

# Ausserordentliches Orchester-Konzert

Wiener Sinfonie-Orchester

Dirigent:

**CLEMENS KRAUSS** (Staatsoper)

---

### Programm:

MOZART . . . . . Sinfonie G-moll (Köch. Nr. 550).

JOSEPH MARX . . . „Eine Herbst-Sinfonie“ in H.

1. Ein Herbstgesang (bewegt), H-moll.
2. Tanz der Mittagsgeister (sehr rasch),  
Es-dur.
3. Herbstgedanken (ruhig), D-dur.
4. Ernte und Einkehr (sehr bewegt), D-dur,  
später H.



Preis 3000 Kronen.

## 6.1.1 | Texte zur «Herbstsymphonie»<sup>130</sup>

### 6.1.1.1 | [Blatt 1]

#### *Unter Herbststernen*

*Leise Nebelschleier ziehen über Wald und Hügel, ein grüner Dämmer liegt auf Feld und Flur, und unser Auge verliert sich trunken in violette Farnen.*

*Noch ist der Herbst nicht ganz vollbracht!*

*Eine schluchzende Sehnsucht nach Erfüllung und Schenken ist über die Natur gebreitet, und wie ein dunkelhafter Himmelston kommt es her, aus den Nebel erfüllten Weiten. Windräder klingen an unser Ohr u.<sup>131</sup> erzählen, von Jugend Glück und seligem Erleben. Aus einem stillen Bauernhaus steigt blauer Rauch, und rings die braune Herbstesrode<sup>132</sup> saugt voll Inbrunst der letzten Sonne Strahl, sich stärkend für das neue Früchte Schenken. – Ein dunkles Schweigen liegt auf Erden, nur hin und wieder gibt es einen Klang, wenn von fruchtbeladenen Zweigen ein Apfel auf den Rasen fällt. Dies Lied verweht in Duft u. Stille, und sehnsuchtsvoll füllt sich die Welt mit unseren Träumen; tief in uns selber aber, rauscht der Strom des Lebens! Auf Hügel und Geländen<sup>133</sup> glänzen reife Trauben in der Sonnen Strahl, blau bereift, oder goldig schimmernd u. überall, wohin das Auge blickt, liegt noch der Sonnenschein des Glückes. –*

*Der Wald hat seine Hochzeitsfackel angezündet und prangt in Scharlach und Purpurpracht, ein wundervolles Wipfelrauschen erfüllt die Natur und träumend fallen goldene Blätter uns ins Haar. Vom nahen Hügel dringt ein Lied herüber, aus junger Kehle, und Lied und Wipfelrauschen verschmelzen zu süßer Harmonie von Liebe Sehnsucht und Glück!*

---

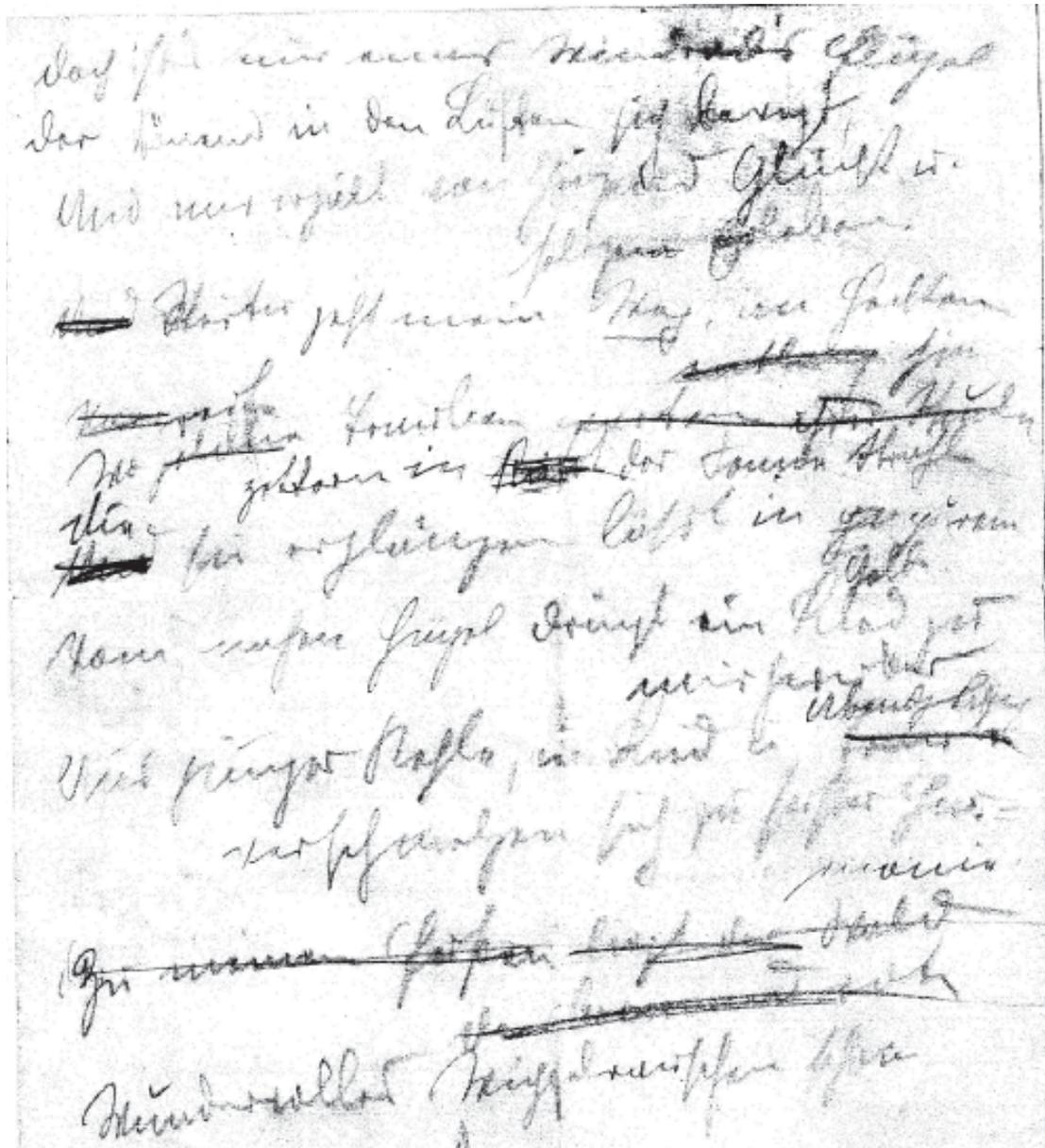
<sup>130</sup> Mus.Hs.33538.Mus.

<sup>131</sup> und

<sup>132</sup> Arbeit des Ausrodens, siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

<sup>133</sup> Gelände: Landschaft; „Da thut sich ein lachend gelände hervor, wo der herbst und der frühling sich gatten“, Schiller XI, 399 (berglied), siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm).

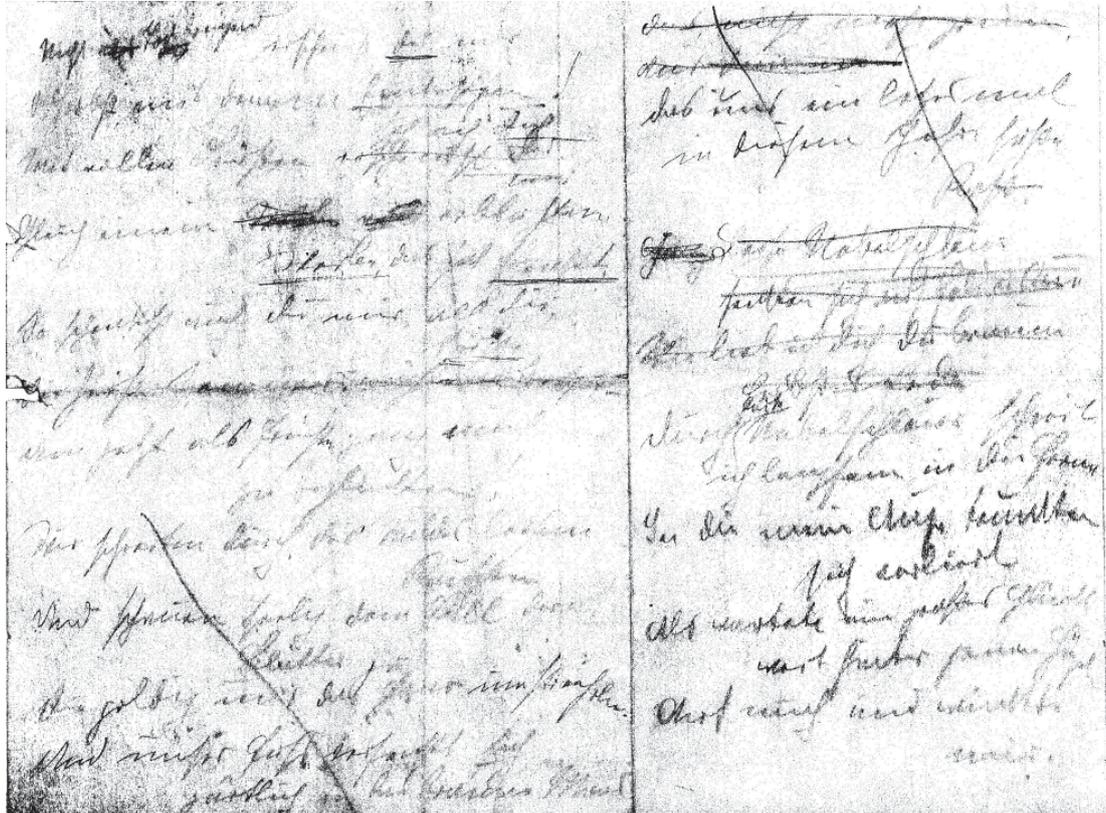
## 6.1.1.2 | [Blatt 2]



2 a) Doch ist's nur eines Windrades Flügel, der tönend in den Lüften sich bewegt und mir erzählt von Jugend Glück und seligem Erleben. Vorbei geht mein Weg, an Hecken hin wo reife goldne Trauben zittern in der Sonne Strahlen, die sie erglänzen lässt in purem Golde. Vom nahen Hügel dringt ein Lied zu mir herüber. aus junger Kehle, ein Lied u. Abendglocken verschmelzen sich zu süßer Harmonie. Zu meinen Füßen liegt der Wald der brennend rot

Wundervolles Wipfeltrauschen schön

2 c) *Durch leise Nebelschleier schreit ich langsam in die Ferne. In die mein Auge trunken sich verliert, als wartete ein grosses Glück weit hinter jenen Hügeln auf mich und winkte mir.*



### 6.1.1.3 | [Blatt 3]

*Auf Hügel und Geländen glänzen goldig die reife Trauben, in der Sonne Strahl, blau bereift oder goldig schimmernd, und überall wohin das Auge blickt, liegt noch der Sonnenschein des Glückes. Der Wald hat seine Hochzeitsfackel angezündet und prangt in Scharlach und Purpurpracht wundervolles Wipfelrauschen erfüllt die Natur durch erfüllt ihn, und träumend fallen goldene Blätter auf unser Haupt. Vom nahen Hügel dringt ein Lied zu uns herüber aus junger Kehle, und Lied und Wipfelrauschen verschmelzen zu süßer Harmonie. Bursche und Mädchen mit vollen Körben goldiger Trauben treten zum Tanz,*

**6.1.1.4 | [Blatt 4]**

*Mittag in der herbstlichen Natur!*

*Überall lastet die Sonne noch sommerlich schwer. Die goldenen Ährenmännchen auf den gelben Stoppelfeldern stehen geduckt und breit unter der Fülle der Wärme, die reich mit Früchten behangenen Bäume zittern leise und neigen sich mit ihrer Last wie grüßend vor dem Gotte. Mittag, der, einem schönen Jüngling gleich, durch die Lüfte führt.*

*Jedem Weingarten aber, spendet die Mittag(s)sonne besonders beglückende segnende Wärme den goldig schimmernden oder tief schwarz erglänzenden Trauben. Dort im Weingarten tut sich der ganze Zauber des Mittags auf. Doch wehe den Menschen, die um diese Zeit, mitgenießend sich ergehen. Ein Flimmern und Gleißeln geht durch die Luft, ein Johlen, Pfeifen, Zirpen erfüllt die Natur und hernieder schweben die Elfen des Mittags, herrliche ährenblonde Mädchen mit leuchtenden lockenden Blicken, und lieblich lüsternen Stimmen. In unbeschreiblicher Anmut beginnen sie den Reigen; ihre rosigen Glieder strecken sich in sinnverwirrenden Bewegungen, ihre Körper neigen sich wie Blumen, und ihre Taubenhände grüßen und winken und wollen verführen. Ihr Tanz steigert sich bachantisch die Ährenhaare fliegen mänadenhaft, und wehe dem Manne, den diese Haare berühren.*

*Wie Ratten umschließen sie ihn, ziehen ihn mit in ihren heißen lüsternen Kreis, und nie mehr wurde der Mensch gesehen. Schlag ein Uhr ist der Zauber zu Ende, die schönen Frauen verschwinden, das Flimmern und Gleißeln in den Lüften versickert allmählich, und wie früher brütet die Sonne über der heiligen weichen Erde. Der Weingrill<sup>134</sup> zirpt ein verträumtes Lied, und müde hört man in der Ferne ein Windrad gehen.<sup>135</sup>*

---

<sup>134</sup> Weingrille, f. *schelte des zechers*: Abr. a S. Clara Judas 1 (1686) 168; *etw. f. alle 3* (1711) 348, die doch den namen des insekts schon voraussetzt: Unger-Khull 627<sup>a</sup>. – siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

<sup>135</sup> Texte zur „Herbstsymphonie“ Mus.Hs.33538.Mus. Die Texte sind in Kurrentschrift abgefasst. Blatt 1 ist eine Reinschrift mit Anmerkungen am Rande (die nicht übertragen wurden). Blatt 2, bestehend aus drei Seiten, scheint ein Entwurf zu sein, da viele Zeilen durchgestrichen sind und vieles unleserlich ist. Die durchgehenden Texte von Seite 2a) und Seite 2c) wurden übernommen. Blatt 3 und 4 sind Reinschriften, jedoch ist nirgends der Autor vermerkt. Das Schriftbild von „Unter Herbststernen“ weist auf Joseph Marx hin. Der vierte Satz wurde später als selbständiges Stück unverändert in das Programm von Konzerten übernommen. [Siehe oben, Wellesz]

## 6.2 | Analyse

### 6.2.1 | Erster Satz: «Ein Herbstgesang»

Orchesterbesetzung: 4 Flöten, 4. auch Piccolo / 3 Oboen, Englischhorn / 3 Klarinetten in A, 1 Klarinette in D, Bassklarinette in B / 2 Fagotti, 1 Kontrafagott – 6 Hörner / 4 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauken – Becken à deux, Tamtam, (Schlagzeug: 2 Spieler) – 2 Harfen – Celesta – Klavier – geteilte Streicher

# Eine Herbstsymphonie

## Ein Herbstgesang

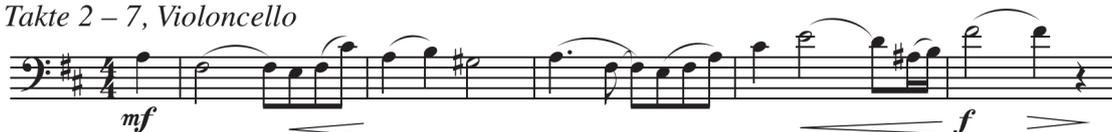
Joseph Marx

Instrument list and dynamics for the page:

- Klarinette in B 1 & 2: *p*
- Klarinette in B 3: *p*
- Bassklarinetten in B: *p*
- Fagott 1 & 2: *mf*
- Fagott 3: *mf*
- Harfe 1: *p legato*
- Harfe 2: *p legato*
- Klavier: *p legato*
- Celesta: *p legato*
- Violine I: *ppp* (with *Con sord. pizz.*)
- Violine II: *p* (with *Con sord.*)
- Viola: *p* (with *Con sord.*)
- Cello: *ppp*
- Kontrabaß: *ppp*
- Klar. B 1 & 2: *mf*
- Klar. B 3: *mf*
- Bassklar. B: *f*
- Fag. 1 & 2: *f*
- Fag. 3: *f*
- Hrf. 1: *mp*
- Hrf. 2: *mp*
- Kl.: *mp*
- Cel.: *mp*
- VL I: *mp*
- VL II: *mp*
- Vla.: *mp*
- Vc.: *f*
- Kh.: *mf*

Takt 1 festigt h-Moll als tonales Zentrum. Doch bereits in den Takten 2 und 3 wird es in der ersten Violine verlassen, entfernt sich auf bitonale Weise zu h-Moll und Es-Dur und entwickelt sich über e-Moll nach D-Dur weiter. Von h-Moll und mit dem Durchgang: gis-a-ais-h findet die Entwicklung ihren Abschluss in Takt 7 (**Ziffer 1**) in Fis-Dur, sie ist die Dominante von h-Moll. Diese harmonische Entwicklung ist in Form von Brechungen belebt in Achtelwerten, Achteltriolen, Sechzehntelwerten, Quintolen, Sechzehnteltriolen, Sechstolen und Zweiunddreißigstelwerten. Über dieses harmonische Flirren der Harfen, der Celesta, dem Klavier, den Violinen und Violen legt sich ab Takt 3 die gesangsvoll fließende Melodie, gespielt von Violoncello, Bassklarinette und Fagotti als zweimal zweitaktig wiederkehrende Phrase. Sie ist das Hauptthema der Symphonie.

Takte 2 – 7, Violoncello



Diesem dunklen Klang folgt gleichsam als Abgesang die helle stark synkopierte Melodie der ersten Violinen und der hohen Klarinette (in D) ab Takt 7 (**Ziffer 1**).

Takte 7 – 10, Violine



Nach zwei weiteren Takten (Takt 13), die der Festigung der Harmonie dienen, wiederholen Violoncello, Bassklarinette und Fagotti, diesmal verstärkt durch die Violen, die Melodie von Takt 3 in e-Moll. Der Abgesang der Violine und der hohen Klarinette in As-Dur ist nun angereichert von Flöte, Oboe und Klarinette. Mit Takt 21 (**Ziffer 3**) ist gis-Moll erreicht. Das harmonische Flirren verebbt und knapp formulierte Motive in kleinen Notenwerten, im Quintabstand aufwärts springend, kontrastieren belebend das anfangs ruhige Geschehen. Diese Motive ketten sich allmählich zu einer Linie der Flöten, dazu setzt das harmonische Flirren nach und nach wieder ein. Das Thema und der Abgesang werden in Motive zerlegt, die wie Versatzstücke in das Folgende eingebunden werden. Über E-Dur, cis-Moll, E7, d<sup>verm.</sup>, D-Dur und G-Dur wird schließlich wieder h-Moll erreicht, und im Takt 37 (**Ziffer 5**) ist der erste Ab-

schnitt, quasi die Introduktion, zu Ende. Vergleicht man die Form dieses Werkes mit der des ersten Satzes einer klassischen Symphonie mit Sonatenhauptsatzform, dann entspricht Takt 37 (**Ziffer 5**) dem Einsatz des Hauptsatzes. Das Herbstthema tritt fließend und gesanglich in der ersten Violine und in der oberen Hälfte der zweiten Violinen und Violen auf. Kanonisch versetzt lassen Oboe, die untere Hälfte der zweiten Violinen und die obere Hälfte der Violoncelli das Thema rhythmisch verknapppt erklingen. Dazu ertönt in den Flöten und Klarinetten die h-Moll-Harmonie in unterschiedlicher Rhythmisierung, wechselnd zwischen Duolen und Triolen; die unteren Violen tragen durch Arpeggien des h-Moll-Dreiklangles in Sechstolen zur Belebung bei. Steigernd und drängend nimmt die Entwicklung bis Takt 57 (**Ziffer 7**) ihren Fortgang.

Takte 38 – 47, Violoncello

Ab Takt 57 (**Ziffer 7**) übernehmen die erste Violine, die untere Hälfte der zweiten Violinen und die obere Hälfte der Violen die Hauptstimme, während die obere Hälfte der zweiten Violinen, die untere Hälfte der Violen, die Violoncelli, das Englischhorn und das erste Horn die Gegenstimme spielen; später kommen in der Gegenstimme das Piccolo und die Klarinetten dazu. Die Flöten, Oboen, Fagotti und das 3. bis 6. Horn bilden die Harmonien, die abwechselnd duolisch und triolisch rhythmisch gestaltet sind.

Takte 57 – 65, Violine, Violoncello

The musical score is for Violin and Cello, measures 57-65. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 57-59) shows dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The second system (measures 60-62) shows dynamics *f* and *ff*. The third system (measures 63-65) shows dynamics *f* and *mf*, and includes the instruction "Vorwärts. Innig" above the staff. The score features various musical notations including slurs, accents, and triplets.

Während im Takt 65 (**Ziffer 8**) die fallende Septime (aus der Violinsonate) zitiert wird, erklingt in der unteren Hälfte der Violoncelli die Melodie; dazu gesellen sich das zweite Fagott und einen Takt später die obere Hälfte der Violoncelli. Die zweite Violine spielt ihre Melodie als Kontrapunkt aus; ebenso gestaltet die Viola mit Oboe und Englischhorn ihre Stimme als weiteren Kontrapunkt.

War Marxens Angabe im Takt 65 (**Ziffer 8**) im Tempo vorwärts zu gehen, wobei ein inniger Ausdruck gefordert ist, so wird ab Takt 69 (5 Takte nach **Ziffer 8**) der Ausdruck wieder etwas steigernd. Ab hier werden die Aufgaben neu zugewiesen: Die Violoncelli, unterstützt von den Oboen, der Klarinette in D und dem 1. Horn, übernehmen die Melodie, die Gegenstimme wird aufgeteilt: Es beginnt das Englischhorn, und zweite Trompete und Hörner führen sie weiter.

Im Takt 75 (2 Takte nach **Ziffer 9**) präsentiert die erste Violine viermal ein halbtaktiges Motiv, das rhythmisch immer mehr gerafft wird. Mit  $f^3$  beginnend und bis  $f^2$  sich erstreckend ist dieses Motiv zwei Takte lang b-Moll zuzuordnen. In den folgenden zwei Takten streckt sich der Abstand der reinen Quinte zur übermäßigen Quinte und umfasst den Tonraum  $gis^3$  über  $c^3$  bis  $gis^2$ . Es ist abgeleitet von der erste Phrase des Abgesanges (siehe Takt 7).



1. & 2. Hrn.

3. & 4. Hrn.

5. & 6. Hrn.

1. & 2. Trp.

1. & 2. Pos.

VI. I

VI. II

Vlc.

1. & 2. Hrn.

3. & 4. Hrn.

5. & 6. Hrn.

1. & 2. Trp.

3. & 4. Trp.

1. & 2. Pos.

VI. I

VI. II

Vlc.

## Takte 75 – 80, Violine

Im Takt 77 stimmt die erste Trompete ein wenig rhythmisch gerafft und den Quintsprung zum Sextsprung geweitet das Hauptthema an. Ab Takt 79 (**Ziffer 10**) treten die anderen Trompeten hinzu und erweitern den Verlauf zum vierstimmigen Satz, der sich fanfarenmäßig über fis-Moll zu einem strahlenden a-Moll aufschwingt. Die erste und zweite Posaune beginnen gemeinsam um einen halben Takt versetzt als Kanon und stimmen in die Fanfare ein.

## Takte 76 – 80, Trompeten, Posaunen

Nach der Generalpause fangen in Takt 81 (3 Takte nach **Ziffer 10**) die Violinen eine dreitaktige Phrase an, die mit einer innig zu singenden fallenden Quint endet. Diese Phrase setzt sich als Sequenz zuerst um eine Terz ansteigend, dann auch repetierend, insgesamt fünf mal fort. Die Bewegung in den Begleitstimmen nimmt zu, so dass diese ab Takt 90 (**Ziffer 12**) die Oberhand gewinnen.

Zunächst unruhig drängend, dann wogend und schließlich steigernd erstreckt sich der nächste Abschnitt bis Takt 97 (2 Takte vor **Ziffer 14**). Die Bewegung entspricht dem halbtaktigen Motiv der ersten Violine aus Takt 75 (2 Takte nach **Ziffer 9**). Die Oberstimme in Piccolo und Violinen besteht aus einer abwärts fallenden Ganztonreihe im Fünftenraum von d<sup>4</sup>. Diese abwärts gerichtete Linie folgt als Sequenz von f<sup>3</sup>. Im zerlegt gespielten übermäßigen Dreiklang d–fis–ais wogt die Entwicklung weiter, und chromatische Fortschreitungen führen zu einem kraftvollen Höhepunkt im Takt 97 (2 Takte vor **Ziffer 14**).

Im Takt 98 ist die Melodieführung dem Hauptthema entlehnt und steigert sich ‚wild‘, ehe im Takt 103 (**Ziffer 15**) das Hauptthema, umspielt von der Solovioline, mit breitem Schwung in der ersten Violine wieder eintritt. Nach dem dynamischen Höhepunkt im Takt 110 (**Ziffer 16**) gibt es im Takt 114 (5 Takte nach **Ziffer 16**) ein abermaliges Aufbäumen, ehe Violoncello und zweite Posaune das Anfangsthema rhythmisch verändernd aufgreifen und das Geschehen verebben lassen. Währenddessen entwickeln sich allmählich Akkordzerlegungen in Violine, Viola, Klavier und Harfe. Ab Takt 117 (**Ziffer 17**) sind die Zerlegungen polytonal:

anfangs D-Dur wechselt Takt 118 nach h-Moll in der ersten und zweiten Flöte, Klavier, Harfe II;

anfangs H-Dur wechselt zu h-Moll in der dritten Flöte;

anfangs h-Moll wechselt zu H-Dur und wieder zu h-Moll in der ersten, zweiten und dritten Klarinette, Klarinette in D und zweiten Violine;

anfangs dis<sup>verm</sup> wechselt zu H-Dur in erster Harfe und erster Violine;

währenddessen trillern Oboe und Viola mit den Tönen d–dis.

Im Takt 120 (4 Takte nach **Ziffer 17**) ‚sehr ruhig‘ bezeichnet, ist Pianissimo unisono auf H erreicht. Doch bereits auf der 2. Viertel beginnt die Belebung in der Viola mit dem Triller h–c, auf der 3. Viertel in der zweiten Violine mit dem Triller h–ais. Im nächsten Takt ist die Bewegung in 16-tel, 16-tel-Sechstolen,

32-tel und 64-tel auskomponiert. Darüber erhebt sich eine Oboenmelodie, die von der Violoncellostimme von Takt 39 bzw. Takt 43 ff. abgeleitet ist. Nach zwei Takten führt die erste Klarinette diese Melodie weiter, wobei sie der vorangegangenen Oboenmelodie den Quintsprung aufwärts, dem eine fallende Terz folgt, entnimmt. Indem die erste Trompete die Melodie weiter spielt, beendet sie die achttaktige Phrase. Darüber legt im Takt 125 (**Ziffer 18**) das Piccolo die Brechung des übermäßigen Dreiklangs, der nach zwei Takten chromatisch höher geschoben wiederholt wird. Dieses Motiv kehrt im vierten Satz ab Takt 618 (**Ziffer 162**) als «Peitschmotiv» wieder. Dieser Abschnitt ist die Überleitung zum attacca folgenden zweiten Satz.

Takte 121 – 128, Oboe, Klarinette, Trompete

1. Oboe

1. Klarinette

1. Trompete  
Mute

Open

*p* *mp* *mf* *mp* *p* *p* *mp* *mf* *mp* *mf*

*p* *p* *mp* *pp*

### 6.2.2 | Zweiter Satz: «Tanz der Mittagsgeister»

Orchesterbesetzung: 4 Flöten, 3. und 4. auch Piccolo / 3 Oboen, Englischhorn / 3 Klarinetten in A, 1 Klarinette in Es, Bassklarinette in B / 2 Fagotti, 1 Kontrafagott – 6 Hörner / 2 Trompeten – Pauken – kleine Trommel, Rolltrommel, Becken à deux, Hängebecken, Triangel, tiefe Glocken, Glockenspiel, Xylophon, (Schlagzeug: 5 Spieler) – 2 Harfen – Celesta – Klavier – geteilte Streicher  
In diesem Satz pausieren Posaunen und Tuba.

Der zweite Satz, mit «Tanz der Mittagsgeister» überschrieben, ist die Vertonung der Sage, wonach sich in der Mittagszeit auf den Waldwiesen und in den Weingärten Nymphen und Faune zu einem bunten Reigen einfinden. Dieser Satz schildert die tummelnden Bewegungen und das Glänzen und Flirren auf sonnenbestrahlten Mittagswiesen. Er gipfelt in einem berausenden Höhepunkt mit Mittagsglocken, woraufhin wieder Ruhe einkehrt, wenn die Naturgeister sich in ihre unsichtbare Welt zurückziehen.

Die Aufnahme unter Leon Botstein beinhaltet einen Sprung von Ziffer 54 bis Ziffer 59 und den Schluss der ersten Fassung; die Aufnahme unter Michel

Swierczewski ist ungekürzt und verwendet ebenfalls den Schluss der ersten Fassung.

Der zweite Satz steht in Es-Dur und besitzt die Form eines Scherzo mit mehreren Trios. Er eröffnet mit einer Einleitung von Takt 129 (**Ziffer 19**) bis Takt 148 (1 Takt vor **Ziffer 21**). Sie beginnt mit einer neuntaktigen Periode: zwei Takte Hemiolen in den Holzbläsern, Harfen und im Klavier. Durch die Verwendung von Hemiolen in den ersten beiden Takten ist durch die Schwerpunktverschiebung die Verbindung zum vorangegangenen Satz aufrecht erhalten. Einer auftaktigen aufwärtsstrebenden Es-Dur Dreiklangszerlegung mit Sixte ajoutée in Form von Sechzehntelrepetitionen, folgt die Melodie in der ersten Violine. Diese erstreckt sich insgesamt über fünf Takte und wird von den Sechzehntelrepetitionen der Violinen begleitet. Als Ergänzung treten nach drei Takten für zwei Takte die Flöten hinzu, ehe die Oboen die abermalige dreitaktige Periode zu Ende gestalten. Die Wiederholung wird zu einer siebentaktigen Periode verkürzt: Nach den beiden Hemiolen-Takten und der aufwärtsstrebenden Dreiklangszerlegung wird die Melodie auf die Flöte, gefolgt von der Oboe, innerhalb zweier Takte verteilt, und die Flöten beenden in weiteren zwei Takten die Periode. Die pizzicato begleitenden tiefen Streicher geben der Stelle ein markantes Gepräge. Es schließt eine viertaktige Periode an, die von Holzbläsern melodisch gestaltet wird. Weiterhin begleiten die Streicher pizzicato. Im zweiten Takt treten die geteilten ersten Violinen hinzu, und ‚poco ritardierend‘ läuft der Abschnitt aus.

## Takte 135 – 146, Streicher pizzicato

20

*pp*

Mit Takt 149 (**Ziffer 21**) beginnt ein dreizehntaktiger Abschnitt: Die Soloviolone stellt das Thema vor, beginnend in einer aufsteigenden Linie eine Oktav ausgreifend, und zugleich präsentiert die erste Harfe augmentiert das Thema. Im folgenden Takt antwortet die erste Klarinette in Form eines Kanons. Im Takt 153 (5 Takte nach **Ziffer 21**) imitiert die erste Flöte das Thema in einer aufsteigenden Linie, allerdings nur eine Septime ausgreifend. Ab Takt 157 (9 Takte nach **Ziffer 21**) folgt die Klarinette in Es mit einer Themenvariation, wobei sie wie die Flöte eine Septime ausgreift, allerdings in zwei reinen Quartetten geschichtet.

## Takte 149 – 161, Violine

*mf* *f* *mp* *mf* *p*

Ab Takt 174 (**Ziffer 23**) – ‚Sehr rasch‘ – tritt das Thema in der ersten Violine wieder auf, allerdings eine fallende Septime ausgreifend. Die Idee der fallenden Septime ist wie bereits erwähnt das Thema der Violinsonate von 1913. Ebenso ist der Rhythmus (punktierte Viertel – Achtel – Viertel) gleich. Liess schreibt darüber: „Die nach oben und unten führenden beiden Septimensprünge sind für **es** charakteristisch. Seine Fortführung erweist Verwandtschaft mit dem Hauptgedanken des ersten Satzes“.<sup>136</sup>

Ab Takt 176 (3 Takte nach **Ziffer 23**) antwortet die erste Flöte in Form eines Kanons.

Takte 174 – 182, Violine I, Flöte I

The musical score consists of two systems. The first system shows the first violin (Violine I) and first flute (Flöte I) parts. The first violin part begins in measure 174 with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The first flute part enters in measure 176 with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *mp*. The second system shows the first flute (Fl. I) and first violin (Vi. I) parts. The first flute part continues with a similar rhythmic pattern, and the first violin part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *f*.

Diese Konstellation tritt in der Reprise wieder auf, allerdings dann als Zwiegesang von erster Oboe und erster Klarinette. Die Fortführung des Themas ab Takt 181 (1 Takt vor **Ziffer 24**) im Violoncello ist mit dem Hauptgedanken des ersten Satzes verwandt.

In der Partitur der UE mit der Nummer 7438 ist nun ein neuntaktiger Sprung von Takt 182 (**Ziffer 24**) bis Takt 191 (**Ziffer 25**) als VI–DE angegeben. Würde man dem Vorschlag folgen, entstellte man die Themenverarbeitung ohne jeglichen Gewinn einer Raffung.

Im weiteren Verlauf des Werkes kommt das Thema in verschiedenen verarbeiteten Formen vor: In Takt 182 (**Ziffer 24**) spielt die erste Klarinette in einer absteigenden Linie eine Oktav ausgreifend das Thema. In Takt 183 (2 Takte nach **Ziffer 24**) antworten erste Violine und zweite Flöte mit einer aufsteigenden Linie eine Sexte ausgreifend. In Takt 186 (5 Takte nach **Ziffer 24**) schwingt sich die erste Flöte auftaktig auf, um das Thema in einer abwärts fallenden

<sup>136</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 194.

Septime anzustimmen. In Takt 191 (**Ziffer 25**) spielt die zweite Oboe gemeinsam mit der zweiten Klarinette das Thema in einer abwärts fallenden Septime. Das Intervall verkleinert sich auf eine fallende Quinte in Takt 195 in der ersten Violine bzw. in Takt 196 in der ersten Oboe, um sich in Takt 199 (**Ziffer 26**) auf eine fallende Sexte, gespielt von der zweiten und dritten Flöte, wieder zu erweitern. Nachdem dieses zweitaktige Flötenmotiv zweimal erklingen ist, mischt sich das erste Horn ein und spielt ab Takt 204 (6 Takte nach **Ziffer 26**) eine zwölftaktige Kantilene in Es-Dur, begleitet von Akkordzerlegungen in Achteltriolen und in Sechzehntelrepetitionen. Die Begleitung in Sechzehntelrepetitionen verweist auf die Takte 131 ff. (3 Takte nach **Ziffer 19**).

Ab Takt 219 (**Ziffer 28**) kehrt das in die fallende Septime veränderte Thema, ‚eilend‘ begleitet von den markanten Pizzicati der tiefen Streicher, in der ersten Oboe wieder. Im Takt 222 (4 Takte nach **Ziffer 28**) wird dieser Themenkopf in der ersten Klarinette und im Takt 224 (6 Takte nach **Ziffer 28**) in der ersten Violine zitiert. In den Takten 233 und 234 (4 Takte nach **Ziffer 29**) kommt erstmals ein kurzes Motiv, bestehend aus zwei Achteln und einer Viertel, vor. Aneinander gereiht bricht es durch seine hemiolische Wirkung das übrige Geflecht des Taktes auf. In der Folge wird dieser Zweitakter einige Male wiederholt.

Ab Takt 240 (**Ziffer 30**) folgt mit ‚Leise wiegend‘ ein Abschnitt mit neuem Charakter: Flöten und Klarinetten formen eine weit gesponnene Melodie, die in Ansätzen eines Kanons die erste Violine imitiert; Horn und Fagott ergänzen einander zu einer Gegenstimme in Bewegung von Viertelnoten. Diese Gegenstimme ist geprägt von wiederholt auftretenden Quartsprüngen. Die zweite Violine, Viola und Violoncello und auch Klavier und Harfen harmonisieren geschmeidig durch Arpeggien. Den besonders silbrigen Klang der hohen Flöten verstärkt die Koppelung mit der Celesta von Takt 240 (**Ziffer 30**) bis Takt 256 (**Ziffer 31**).

Takte 240 – 256, Flöte, Horn, Violine

The musical score consists of three systems, each with three staves: Flöte (Flute), Horn, and Violine (Violin). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 240-256) shows the Flöte part starting with a *p* dynamic, the Horn part with a *p* dynamic, and the Violine part with *pp* and *mf* dynamics. The second system (measures 257-262) shows the Flöte part with *mp*, *p*, and *mp* dynamics, the Horn part with *mp*, *p*, and *mp* dynamics, and the Violine part with *f*, *mf*, *mp*, and *f* dynamics. The third system (measures 263-268) shows the Flöte part with *p* and *pp* dynamics, the Horn part with *p* and *pp* dynamics, and the Violine part with *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *pp* dynamics. A *poco rit.* marking is present above the Flöte staff in the third system.

Im Takt 256 (**Ziffer 31**) – ‚Eilend‘ überschrieben – stimmt die Oboe das Motiv der fallende Septimen an, das im Takt 258 (3 Takte nach **Ziffer 31**) von der ersten Klarinette übernommen wird. Im Takt 260 reduziert die Flöte das fallende Motiv auf die Sexte, das im Takt 262 die erste Violine übernimmt. Ab Takt 264 (**Ziffer 32**) werden die vorangegangenen zweitaktigen Motive zu zwei viertaktigen Phrasen ausgebaut. Ein Viertakter besteht aus einer zweitaktigen fallenden Linie im Decrescendo und einer zweitaktigen ansteigenden Linie im Crescendo.

Von Takt 272 (**Ziffer 33**) bis Takt 280 (**Ziffer 34**) harmonisieren über der Quinte Es–B zwei getrennte Folgen  $es^1-as^1-es^2$  und  $ces^2-ges^2-ces^3$  die folgenden Takte, wobei diese Folgen gleichzeitig sowohl als Triolen wie als Duolen im Oktavumfang ablaufen. Die Reibung wird durch den Triller  $ges^2-as^2$  in der Violine und Viola verstärkt. Darüber erhebt sich eine Hornmelodie, deren Substanz der Gegenstimme ab Takt 240 entnommen ist. Nach vier Takten tritt zum Horn verwoben die Trompete hinzu, während die erste Violine in der dreigestrichenen Oktave eine Gegenstimme intoniert. Ab Takt 280 (**Ziffer 34**) spielt die Oboe gemeinsam mit der Klarinette in Es eine gesangvolle Melodie, die die Klarinetten und das Fagott sekundieren. Es ist der Gesang der Holzbläser, der die Episode beruhigt.

*Takte 280 – 292, Oboe, Klarinetten*

The musical score for measures 280-292 is presented in three systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the Oboe and the lower staff is for the Clarinet. The music is in 3/4 time and E-flat major. The first system (measures 280-281) features a melodic line in the Oboe and a harmonic accompaniment in the Clarinet, with dynamics *mp* and *mf*. The second system (measures 282-283) continues the melodic development, with dynamics *mp*, *p*, and *mp*. The third system (measures 284-285) shows a change in dynamics to *f* and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Mit Takt 290 (**Ziffer 35**) beginnt ein Einschub, der mit ‚Langsamer werden‘ überschrieben ist. Die Oboe fängt mit der punktierten Melodie an, und nach zwei Takten gesellt sich die Klarinette dazu. Ab Takt 296 führen die 2. Oboe und Klarinette die bisher von der 1. Oboe und Klarinette gespielte Stimme weiter. Ebenfalls in Takt 292 übernimmt bis Takt 301 (**Ziffer 36**) das Horn die Führung. Diese im Takt 296 beginnende Auslaufphase ist die Entwicklung einer rhythmisierten Augmentation von Viertelnoten über Viertel-Duolen zu Hemiolen, die über Takt 301 (**Ziffer 36**) fortgesetzt wird. Bestätigt wird die-

ser Verlauf durch die Bezeichnung ‚Ruhig‘ im Takt 298. Gegenläufig dazu ist die Bewegung in den Begleitstimmen. Nach zwei Takten Achtelnoten werden daraus Achteltriolen und nach weiteren vier Takten treten Sechzehntelnoten hinzu. Die Bewegung steigert sich immer mehr, weil immer mehr Instrumente einsetzen und weil die Läufe teilweise zu Glissandi werden.

Nach dem Anlauf ab Takt 292 in den Violinen wird ab Takt 296 die Melodie geteilt in erstes und zweites Pult der ersten Violinen zweistimmig weitergeführt. Diese Stimmen werden verdoppelt von der Klarinette in Es und der ersten Oboe bzw. von der zweiten Flöte und der zweiten Oboe. Ab Takt 307 (**Ziffer 37**) bis Takt 324 (**Ziffer 39**) oktaviert die erste Trompete die Stimme der Violine. Es ist die einzige Stelle, an der die Melodie von einem Blechblasinstrument gespielt wird. Erst ab Takt 326 (3 Takte nach **Ziffer 39**) bzw. Takt 327 (4 Takte nach **Ziffer 39**) übernehmen hohe Holzbläser (Piccolo und erste Flöte) die Verdopplung der Melodie, ab Takt 333 (4 Takte vor **Ziffer 40**) übernehmen alle Holzbläser die Melodie. Von Takt 326 an sind die Streicher nur kolorierend eingesetzt. Dieser Abschnitt von Takt 301 (**Ziffer 36**) bis Takt 337 (**Ziffer 40**) steigert sich groß angelegt bis zu seiner Klimax.

Takt 337 (**Ziffer 40**), ‚Eilend‘ überschrieben, ist eine Parallele zu dem vorherigen ‚Eilend‘-Abschnitt ab Takt 260 (5 Takte nach **Ziffer 31**). Das auf die Sexte reduzierte fallende Motiv stimmt nun die Klarinette an, und im Takt 346 (**Ziffer 41**) folgt wieder die fallende Septime in der zweiten Flöte und Oboe. Im Takt 348 (3 Takte nach **Ziffer 41**) bringt die Solovioline das fallende zur Oktav erweiterte Motiv. Ab Takt 350 (5 Takte nach **Ziffer 41**) wird die Harmonisierung nach und nach flächiger, die Harmonie wechselt nicht jeden Takt. Entsprechend dem Takt 296 wird ab Takt 354 (**Ziffer 42**) die Melodie zweistimmig geteilt in den ersten Violinen weitergeführt. Die Oberstimme vervielfachen die erste Flöte, die zweite Oboe, die Klarinette in Es und die hohe Viola, die Unterstimme die zweite Flöte und die dritte und später die zweite Oboe. Tonal befindet sich der Abschnitt in Es-Dur. Ab Takt 367 (**Ziffer 43**) oktaviert wieder die erste Trompete die Flötenmelodie. Ab Takt 371 (5 Takte nach **Ziffer 43**) wechseln sich die beiden Trompeten – die Stimme der Violine oktavierend – ab. Tiefe Viola und hohes Violoncello intonieren gemeinsam mit den Hörnern eine Gegenmelodie.

Im Takt 370 (4 Takte nach **Ziffer 43**) ist die Entwicklung mit ‚Langsamer werden‘ überschrieben. Und wieder sind die Instrumentalgruppen gegenläufig: In der Melodieführung und der Gegenstimme werden die Notenwerte immer größer und unterstreichen somit das Sich-Beruhigen, während die harmonischen Füllstimmen immer bewegter werden. Anfangs sind es Achtelnoten, die zu abwechselnd Achtel- und zwei Sechzehntelnoten werden. Das Klavier spielt im bitonalen Wechsel Achteltriolen, ehe im Takt 369 (3 Takte nach **Ziffer 43**) durchgehende Sechzehntelnoten erreicht sind. Ab Takt 372 (6 Takte nach **Ziffer 43**) konterkarieren Harfenglissandi das langsame Tempo.

Mit Takt 379 (1 Takt vor **Ziffer 44**) beginnt die Wiederaufnahme der pizzicato begleiteten Stelle von Takt 135 (3 Takte vor **Ziffer 20**) bis Takt 138 und die sechstaktige Periode von Takt 143 (6 Takte nach **Ziffer 20**) bis Takt 149. Nun ist es insgesamt von Takt 379 (1 Takt vor **Ziffer 44**) bis Takt 387 eine neuntaktige Periode. Nach den beiden Hemiolen-Takten und der aufwärtsstrebenden Dreiklangszerlegung wird die Melodie auf die Flöte, gefolgt von der Oboe, innerhalb zweier Takte verteilt, und die Flöten beenden in weiteren zwei Takten die Periode. Die pizzicato begleitenden tiefen Streicher geben der Stelle ein markantes Gepräge. Es schließt sich eine viertaktige Periode an, die von Oboen und Klarinetten melodisch gestaltet wird. Weiterhin begleiten pizzicato die Violoncelli und das Violoncello. Es treten die Violinen hinzu und der Abschnitt mündet in eine rascher werdende Bewegung. Harmonisch wechselt der Abschnitt ab Takt 389 (**Ziffer 44**) taktweise von Fes-Dur nach as-Moll und zurück nach Fes-Dur. Darüber erhebt sich die achttaktige gesangsvolle Melodie der ersten Klarinette. Ab Takt 388 (9 Takte nach **Ziffer 44**), ‚rascher werden‘, intonieren zu den Harmonien  $f^{verm.}$  – Ces-Dur die Violoncelli die Melodie: Nach zwei Takten treten die Violoncelli hinzu, und ein Aufschwung der zweiten Violinen ergänzt den Viertakter zu einer achttaktigen Periode, die zum Trio I ab Takt 397 (**Ziffer 45**) überleitet.

Zu Beginn von Trio I übernimmt die erste Violine die Führung, ehe im Takt 400 (4 Takte nach **Ziffer 45**) ‚Schwungvoll belebt‘ die erste Flöte hinzutritt, während die Gegenstimme in der Trompete erklingt. Die Harmonien wechseln sich taktweise  $f^+$  und ges, mit Moll-Vorhalt zur Dur-Auflösung, zweimal wiederholend ab. In den nächsten Takten folgen die Harmonien – unter teilweiser enharmonischer Umdeutung –  $As^7$ , as-Moll, fes-Moll, as-Moll, ges-Moll und

erreicht bei Takt 409 (**Ziffer 46**) d<sup>7</sup>. Die sechstaktige Periode vor **Ziffer 46** besteht aus zwei Dreitakttern: Zwei Takte intonieren die ersten Violinen die Melodie, im dritten Takt übernehmen sie die zweiten Violinen. Der zweite Dreitakter wiederholt den vorangegangenen um einen Ganzton tiefer. Dabei begleiten zweite Violine bzw. Viola mit einer partiellen chromatischen Skala. Ab Takt 409 (**Ziffer 46**) beginnt eine zehntaktige Periode, aufgeteilt in zwei Takte zweite Violine, in drei Takte Oboe mit Klarinette, in drei Takte erste Violine, gefolgt von der zweiten Violine mit einer eintaktigen Überschneidung von Oboe mit Klarinette und in zwei Takte Flöte mit Oboe. Diese abermalig zitierte Entwicklung endet mit Takt 419 (**Ziffer 47**).

Mit Takt 419 (**Ziffer 47**) beginnt mit ‚steigern und rascher werden‘ ein besonders hervorzuhobender Abschnitt, der bis Takt 464 (**Ziffer 50**) reicht. Ab Takt 419 gestalten erste und zweite Violine in Sexten schwelgerisch die Melodie; ab Takt 423 wird die zweite Violine zur Gegenstimme. Die Harmonienfolge in diesem Abschnitt lautet: Takt 419 Cis<sup>7</sup>, Takt 421 A<sup>+7</sup>, Takt 423 c<sup>7</sup>, Takt 425 Ges<sup>7</sup>, Takt 428 Quartenschichtung des–ges–ces–fes, Takt 429 Ges<sup>7</sup>, Takt 431 B<sup>2</sup>, Takt 433 des<sup>7</sup>. Dieser Komplex wird im dritten Satz ab Takt 7 (**Ziffer 71**), ferner im vierten Satz ab Takt 150 (5 Takte vor **Ziffer 111**) und ab Takt 423 (**Ziffer 140**) wiederkehren. Liess will eine weitere Verwandtschaft festgestellt haben: „Sie [Die Melodie] ist übrigens mit dem zweiten Thema des Mittelteils des letzten Satzes des «Romantischen Klavierkonzertes» verwandt (siehe dort Nr. 54).“<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 195.

Takte 419 – 435

Piccolo

2. & 3. Oboe

Englisch Horn

Es Klarinette

1. & 2. Horn

3. & 4. Horn

5. & 6. Horn

Trompete

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Detailed description of the musical score: The score is for measures 419 to 435 of a symphony. It features 13 staves for different instruments. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The Piccolo part is mostly rests. The Oboe and English Horn parts have melodic lines with dynamics like *f* and *mf*. The Clarinet part has a melodic line starting with *mf* and *f*. The Horns and Trumpets have harmonic support with dynamics like *mf*, *p*, and *pp*. The Violins, Viola, Cello, and Bass parts provide a rich harmonic texture with various dynamics including *mf*, *f*, and *mp*. There are several slurs and accents throughout the score.

Picc. *mf* *mp*

2. & 3. Ob. *f*

E. H. *f*

2. & 3. Kl. *f* *mf*

Es Kl. *mf* *f*

1. & 2. Fg. *mf* *f*

1. & 2. Hn. *f*

3. & 4. Hn. *mf*

5. & 6. Hn. *mf* *f*

Trp. *mp* *mf* *p*

VI. I *mf* *f*

VI. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Kb. *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score for 'Eine Herbstsymphonie' features 15 staves. The Piccolo (Picc.) part begins with a melodic line in the right hand, marked *mf* and *mp*. The Oboes (2. & 3. Ob.) play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The English Horn (E. H.) also plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Clarinets (2. & 3. Kl.) and Bassoon (Es Kl.) provide harmonic support, with the Bassoon marked *mf* and *f*. The Flutes (1. & 2. Fg.) play a melodic line with *mf* and *f* dynamics. The Horns (1. & 2. Hn., 3. & 4. Hn., 5. & 6. Hn.) and Trumpets (Trp.) play various parts, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The String section (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Kb.) provides a rich harmonic texture, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fl.

2. & 3. Ob.

2. & 3. Kl.

Es Kl.

1. & 2. Fg.

3. & 4. Hn.

5. & 6. Hn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

Anschließend bindet der Orgelpunkt B den harmonischen Bezug für sechs Takte (ab Takt 435, **Ziffer 48**). Ab Takt 441 (7 Takte nach **Ziffer 48**) ‚Schwungvoll, aber nach und nach breiter‘, lautet die Harmonienfolge für jeweils drei Takte Ges-Dur, Des-Dur und B-Dur. Es folgt ab Takt 450 (**Ziffer 49**) sechs Takte ein chromatischer Aufstieg von ces bis fes. Durch die Verwendung von Duolen ab Takt 444 (6 vor **Ziffer 49**) wird der Charakter der Ver-

breiterung hervorgerufen. Ab Takt 457 (7 Takte nach **Ziffer 49**) treten Hemiolen hinzu und das Tempo wird nach und nach langsamer. Im Takt 464 (**Ziffer 50**) ‚Ruhig‘ setzen das erste und das zweite Pult der ersten Violinen ein und lösen die hemiolisch geprägte Melodie von **Ziffer 47** durch eine wiegende ab. Über den Orgelpunkt A kadenzieren die Harmonien A-Dur als erster Stufe, die vierte und fünfte Stufe. Ab Takt 473 (4 Takte vor **Ziffer 51**) belebt sich die Bewegung wieder und ab Takt 477 (**Ziffer 51**) gibt es eine neue Entwicklung des fallenden Motivs. Bringt im Takt 477 die erste Violine das Intervall noch auf eine Sexte verkleinert, so erreicht im Takt 481 (5 Takte nach **Ziffer 51**) die erste Klarinette ‚a tempo (etwas rascher)‘ das fallende Septimmotiv in seiner ursprünglichen Ausdehnung. Zwei Takte später setzt die Oboe mit dem Motiv als Kanon ein, und weitere zwei Takte später zitiert es die Flöte in modifizierter Form.

Mit Takt 489 (**Ziffer 52**) kehrt ‚ein wenig ruhiger‘ die wiegende Melodie wieder, doch nach und nach verdichtet sich die Bewegung; die Sechzehntelrepetitionen in den zweiten Violinen ab Takt 493 ff. (5 Takte nach **Ziffer 52**) erinnern an die Takte 131 ff. (3 Takte nach **Ziffer 19**) und an die Takte 140 ff. (3 Takte nach **Ziffer 20**) vom Satzanfang. Von Takt 493 (5 Takte nach **Ziffer 52**) bis Takt 501 (2 Takte vor **Ziffer 53**) sind erstmals die ersten Violinen fünffach und die zweiten Violinen vierfach geteilt. Ab Takt 500 (3 Takte vor **Ziffer 53**) wird das charakteristische Septimmotiv neu dargestellt und verarbeitet. Im Takt 500 (3 Takte vor **Ziffer 53**) und im Takt 501 folgt ‚belebend‘ zweimal die Umkehrung des Kopfes des Septimmotivs – gespreizt zur Oktave – in den neunfach geteilten ersten und zweiten Violinen. Im Takt 503 (**Ziffer 53**) folgt mit der Tempobezeichnung ‚rasch‘ das Motiv fallend zur Sexte verkürzt.

Takt 503, Harfe Takt 507, Harfe

Takt 510, Harfe Takt 510, Flöten

Im Takt 508 (6 Takte nach **Ziffer 53**) wird die eine Septime umspannende aufsteigende Linie durch Nebennoten in Form einer Sechzehntel attackiert.

Takte 507 – 508, Violine I

Ab Takt 512 (10 Takte nach **Ziffer 53**) weitet sich die aufsteigende Linie vom Ausgangston zum Zielton zu einer Oktave. Die harmonische Füllstimme, gespielt von der Harfe in Sechzehntelnoten, umfasst eine Septime (Terz, Sekunde, Quarte), dann folgt eine Quartschichtung aufwärts und abwärts, so dass als Randintervall eine Septime erreicht wird, und schließlich beenden Septakkorde diesen Abschnitt. Gleichzeitig erklingen in den Flöten und Klarinetten Quinten im Terzabstand, was ebenfalls den Tonraum einer Septime ergibt. Diese Sechzehntelkette weitet sich zur Oktave, weil sich die Quinten zur Sexte weiten.

Takte 512 – 513, Violine

Ab Takt 513 (11 Takte nach **Ziffer 53**) nimmt die Dynamik ‚poco a poco decrescendo‘ vom Mezzopiano zum Pianissimo ab und es folgen zwei Ganztonskalen aufwärts, gespielt von den Oboen, Hörnern und Trompeten. Mit Erreichen von Takt 517 (1 Takt vor **Ziffer 54**) lässt eine Zäsur am Taktende das Fließen innehalten.

In der Partitur der UE mit der Nummer 7438 ist nun ein Sprung von Takt 518 (**Ziffer 54**) bis Takt 581 (**Ziffer 59**) als VI–DE angegeben. Würde man diesem Vorschlag folgen, bedeutete dies einen wesentlichen Eingriff in die Form, da somit die Wiederaufnahme des Satzanfanges wegfiel.

Ab Takt 518 (**Ziffer 54**) wird ‚Sehr rasch‘ der Satzanfang ab Takt 174 (**Ziffer 23**) gleich einer Reprise wieder aufgenommen. Nun startet die erste Oboe, und statt der Flöte antwortet im Kanon in Takt 520 die erste Klarinette.

*Takte 518 – 520, Oboe*



Ebenso verhält es sich mit dem Abschnitt ‚etwas ruhiger‘ von Takt 534 (**Ziffer 55**) bis Takt 540 (7 Takte nach **Ziffer 55**): Wie zwischen Takt 272 (**Ziffer 33**) und Takt 280 (**Ziffer 34**) steht die Triolenbewegung gegen die Duolenbewegung im Oktavumfang. Eine tänzelnde Überleitung führt zu dem neuen Abschnitt ‚Schwungvoller‘ ab Takt 541 (6 Takte vor **Ziffer 56**) analog zu Takt 400 (4 Takte nach **Ziffer 45**), dem Trio II.

Mit Beginn des Trio II (6 Takte vor **Ziffer 56**) entsprechen vom Aufbau her die 6 Takte vor **Ziffer 56** der sechstaktigen Periode vor **Ziffer 46**. Es sind zwei Dreitakter, in denen zwei Takte lang die ersten Violinen die Melodie intonieren und im dritten Takt die zweiten Violinen sie übernehmen. Der zweite Dreitakter wiederholt den vorhergegangenen um einen Ganzton tiefer. Dabei intonieren wechselweise zweite Violine und Viola eine partielle chromatische Skala. Mit Takt 547 (**Ziffer 56**) beginnt eine neue Formulierung des Septimotivs: in den zweiten Violinen als fallende Sexte und zugleich im Horn als aufwärts springende Sexte, dazu die Triolenbegleitung im Oktavumfang. Die Harmonien schreiten taktweise voran: e<sup>7</sup>, Es<sup>+</sup>, G-Dur, C-Dur, C-Dur, Ges-Dur. Ab Takt 553 (7 Takte nach **Ziffer 56**) ‚Rascher‘ weitet sich diese Formulierung in der zweiten Violine zur Septime. Im nächsten Takt antwortet die dritte Oboe gemeinsam mit dem Englischhorn mit der Streckung zur Oktave, die einen Takt später, um eine Quinte versetzt, die Flöte gemeinsam mit Oboe und Klarinette wiederholen, ehe die Trompete im folgenden Takt zur Septime zurückfindet. Die taktweise voran schreitenden Harmonien lauten: as<sup>7</sup>, Fes<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, Fes<sup>+</sup>, Ges<sup>+</sup>, Es, as<sup>-7</sup>. Die Pizzicato-Begleitung der Streicher ab Takt 547 (**Ziffer 56**) erinnert in ihrer Bedeutung, ihrem Charakter und ihrer Bewegung an den Abschnitt von Takt 135 (3 Takte vor **Ziffer 20**) bis Takt 146. Im Takt 558 (2 Takte vor **Ziffer 57**) erscheint das fallende Septimotiv wieder in seiner Originalgestalt in der Klarinette. Ab Takt 560 (**Ziffer 57**) mit der Charakterbezeichnung ‚Ruhiger‘ variiert die erste Violine das Thema von Takt 174 (**Zif-**

fer 23). Nach dem fallenden Septmotiv folgt ein Takt, welcher dem Takt 180 (2 Takte vor **Ziffer 24**) entspricht, ehe sich weitere Variationstakte anschließen. Die Begleitung der Holzbläser erinnert an den Abschnitt ab Takt 280 ff. (**Ziffer 34**) in seiner Bewegung, seinen Fortschreitungen und seiner Phrasierung. In den Takten 565 und 566 (6 Takte nach **Ziffer 57**), ‚eilend‘, greifen die Violinen die Sechzehntelrepetitionen von Takt 140 (3 Takte nach **Ziffer 20**) auf.

Takte 547 – 578, Streicher pizzicato

The musical score for measures 547-578 is written for strings in a pizzicato style. It is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 547-556) begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 557-566) features dynamics of mezzo-piano (mp) and piano (p). The third system (measures 567-576) is marked mezzo-forte (mf). The fourth system (measures 577-586) shows a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The fifth system (measures 587-596) includes mezzo-forte (mf) and forte (f) dynamics. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Eine erstmalige Septimvariation zeigen die Takte 569 (**Ziffer 58**) bis 574 einerseits in der ersten Oboe mit der Klarinette in Es, andererseits im Englisch-

horn mit der dritten Klarinette. Eine weitere jeweils eintaktige Motivfolge des Themenkopfes in rhythmischen Veränderungen und Verkleinerungen des Intervallsprunges von Violine, Viola, Piccolo, Flöten, Oboe und Klarinetten schließt sich an. Ab Takt 573 ‚ein wenig langsamer, mit markiertem Rhythmus‘ kommt es zu einer kraftvollen Steigerung und ‚poco a poco ritardando‘ bis Takt 580 (1 Takt vor **Ziffer 59**) leitet dieser Abschnitt in das Trio III (**Ziffer 59**) über.

*Takte 569 – 574, Oboe, Flöte, 3. Klarinette*

Mit Beginn des Trio III ab Takt 581 (**Ziffer 59**) steigert sich allmählich ‚a tempo (in ein schwungvolles Zeitmaß übergehen) nicht eilen‘ die Verarbeitung des Themas, das in eine drei- und eine viertaktige Phrase geteilt ist. Die Gegenstimme bezieht ihr Material – vier plus zwei Achtel – aus dem Abschnitt ab Takt 280 (**Ziffer 34**). Ab Takt 588 (8 Takte nach **Ziffer 59**), ‚breiter‘, ist die Dynamik der zwei dreitaktigen Perioden bereits eine Stufe höher; als Gegenmelodie intoniert die Trompete das Motiv jeweils in der Ausdehnung einer übermäßigen Quinte, und zur Gegenstimme gesellt sich die Sechzehntelbewegung von Takt 133 ff. (5 Takte nach **Ziffer 19**) hinzu. Ab Takt 594 (**Ziffer 60**) ‚steigernd (jedoch nicht eilend)‘ erklingt die Melodie scheinbar beruhigt in größeren Notenwerten, während Harfenglissandi die sich steigernde Erregung charakterisieren. Den zehn Takten folgt eine achttaktige Periode, die etwas breiter wird, und schließlich mit ‚allargando e crescendo‘ überschrieben den Höhepunkt im Fortissimo im Takt 612 (**Ziffer 61**) erreicht. In der Haupttonart fließt breit der Melodiestrom dahin, der auf die Stelle von Takt 419 (**Ziffer 47**) Bezug nimmt, Glockenspiel und Triangel verleihen gemeinsam mit den hohen Holzbläsern dem Abschnitt ein helles Leuchten, das erste Pult der Violinen gibt in hoher Lage den Glanz, während die Trompete den markanten Strahl beisteuert.

## Takte 612 – 635, Trompeten

Während das Tempo ‚langsamer und noch langsamer‘ wird, beginnen sich die Akkordbrechungen in Klavier, Celesta und Harfen zu beleben: Wie bei Takt 272 (**Ziffer 33**) bis Takt 280 (**Ziffer 34**) konkurrieren Duolen, Triolen und Sechzehntelnoten bis Takt 653 (1 Takt vor **Ziffer 64**) gegeneinander. Mit Takt 654 (**Ziffer 64**) ‚Leise wiegend‘ kehrt die wiegende Episode von Takt 240 (**Ziffer 30**) wieder. Nachdem die Episode ‚poco ritardando‘ zu Ende gegangen ist, setzt im Takt 671 (**Ziffer 65**) ‚a tempo (ein wenig langsamer)‘ die Coda ein, in dem sie vergangene Ideen zusammenfasst. Die Flöte, gefolgt von der Klarinette im Takt 673, beginnt mit dem Hauptthema. Wie die Oboe bei der Überleitung zum zweiten Satz ab Takt 121 (5 Takte nach **Ziffer 17**) übernimmt die Klarinette ab Takt 683 (**Ziffer 66**) ‚a tempo (etwas ruhiger)‘ die synkopierte Melodie. Auch die Begleitung ähnelt der Übergangspassage: Die zweite Violine und die Viola repetieren ihre Tonfolgen in Sechzehntelnoten. Zugleich umspielen die Harfen Akkorde in Triolen, während das Klavier Akkordbrechungen in Achteln spielt. Ab Takt 689 (3 Takte vor **Ziffer 67**) erklingt ‚Sehr ruhig‘ eine siebentaktige Periode, die in drei plus vier Takte geteilt ist. Die Solovioline beginnt das Septimotiv mit dem zweiten Takt und bringt im folgenden Takt die Septime in zwei aufsteigende reine Quartan geteilt. Darauf folgt der nächste Aufschwung und abermals die Septimphrase. Währenddessen erklingen die Begleitung und die Umspielung unverändert weiter. ‚Poco a poco ritardando‘ endet die Episode im Takt 701 (1 Takt vor **Ziffer 68**) mit einer kurzen Zäsur. Ab Takt 702 (**Ziffer 68**) ‚Breit‘ bilden triolische Akkordzerlegungen in Harfen und Klavier die harmonische Belebung der weiten Melodie von Takt 419 (**Ziffer 47**). Der Harmoniewechsel streckt sich zusehends: Nach zwei Takten Ces-Dur, folgen G<sup>7</sup> mit Es<sup>+</sup>, G-Dur, Cis<sup>7</sup> und zwei Takte As<sup>+</sup>.

Die erste Fassung beginnt bei Takt 710 (**Ziffer 69**) mit einem Orgelpunkt über B, der zehn Takte anhält. Anfangs ist die Harmonie B<sup>13</sup>, die sich allerdings immer mehr zu B<sup>7</sup> ausdünnert. Abermals konkurrieren Duolen, Triolen und Sechzehntelnoten ab zehn Takte vor Schluss gegeneinander. Der Dominante folgt in den letzten fünf Takten die Tonika. Die Klarinette erhebt noch einmal in ruhigen Achtelnoten ihre Arpeggien, mit denen die Musik verebbt, und ein kräftiger Fortissimo-Schlag in Es-Dur den Satz beendet.

Die zweite Fassung dehnt den Orgelpunkt auf zwölf Takte aus, und ohne jegliche Trübung der klaren B-Dur Harmonie schließt nach drei Takten der Satz leise verklingend in B-Dur.

### 6.2.3 | Dritter Satz: «Herbstgedanken»

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, Piccolo / 3 Oboen, Englischhorn / 3 Klarinetten in A, 1 Klarinette in D, Bassklarinetten / 2 Fagotti, 1 Kontrafagott – 6 Hörner / 4 Trompeten / 3 Posaunen / Basstuba – Pauken – geteilte Streicher

In diesem Satz pausieren Klavier, Harfen, Celesta und Schlagzeug.

Der Satz steht in D-Dur und ist ein Adagio in Form eines Sonatenhauptsatzes mit Themen, erweiternden Episoden, Durchführungsteil und einer Reprise. Ruhig beginnen die Streicher allein in einer 6-taktigen Phrase bei **Ziffer 70** den 3. Satz. Der dritte Takt ist eine rhythmische Verknappung der ersten beiden Takte. Ab Takt 7 (**Ziffer 71**) stellt die erste Klarinette die fünftaktige Melodie (bestehend aus 4+1 Takten) vor, die aus dem Streicherthema gewonnen und aus dem zweiten Satz ab Takt 419 (**Ziffer 47**) abgeleitet wurde.

Takte 7 – 11, Klarinette in C



Das erste und das zweite Horn treten zur harmonischen Ausgestaltung hinzu. Die erste Violine wiederholt die von der Klarinette vorgestellte Melodie, wobei die Trompete eine zweitaktige Gegenstimme intoniert. Danach imitieren Oboe und Klarinette gemeinsam die Melodie, und ab Takt 17 zitieren die Violinen den Anfang der Melodie verknappert als Motiv. Die mit Takt 16 beginnende Steigerung wird bei Takt 19 (**Ziffer 72**) ‚Breiter‘ und erreicht im Takt 23 ihren

Höhepunkt im Fortissimo. Flöte, Trompete, Violine I und Viola stimmen die Melodie an, und einen halben Takt später setzen Hörner, zweite Posaune und Violoncello als Kanon in der Quinte ein. Diminuierend und ritardierend gestaltet sich die Überleitung zu Takt 27 (**Ziffer 73**).

Takte 19 – 26, Violine

Bei Takt 27 (**Ziffer 73**) übernehmen Englischhorn und Fagott ‚sehr ruhig‘ die Melodie. Sie ist vom Hauptthema des Violoncello vom ersten Satz Takt 3 ff. abgeleitet. Auch in dieser Phrase wird das Prinzip des Kanons beibehalten: Halbtaktig versetzt spielen Klarinette, dann Horn und schließlich die Oboe. Dazwischen spielen zweite und dritte Klarinette diese Melodie, wobei das Anfangsintervall von der Quinte zur Sexte vergrößert ist. Dieses Sextmotiv führen jeweils halbtaktig versetzt Horn, Oboe, Klarinette, Flöte und Piccolo zu Takt 34 (**Ziffer 74**) weiter. Als Harmonie spielen die Streicher eine synkopierte Begleitstimme.

Takte 27 – 33, Fagott, Horn

Im Takt 34 (**Ziffer 74**) beginnt das zweite Thema, das acht Takte lang ist und sich in 2+2+2+2 Takte gliedert. Es beginnt mit einer fallenden Septime, der sich ein Aufschwung mit dynamischer Entwicklung in Sechzehntel über eine Oktave und einen Sextsprung aufwärts anschließt; der folgende Abstieg landet beim Ausgangston.

Takte 34 – 37, Violine, Violoncello

Durch die Verkleinerung der Septime zur Quarte im Takt 38 (5 Takte nach **Ziffer 74**) erfährt das Thema eine Verarbeitung. Durch die Verknappung der zweitaktigen Phrasen auf einen Takt ab Takt 42 (**Ziffer 75**) wird das Thema zusätzlich verändert. Ab Takt 45 ‚Breit‘ (4 Takte nach **Ziffer 75**) wird die viertaktige Periode von Takt 34 bis Takt 37 wieder aufgegriffen. ‚Steigernd‘ verdichtet sich die Bewegung ab Takt 49 (**Ziffer 76**) und erreicht im Takt 53 (4 Takte vor **Ziffer 77**) ihren dynamischen Höhepunkt; im Takt 52 beruhigt sich diese Bewegung ‚poco ritardando‘, um sich nach zwei Takten ‚poco più mosso‘ wieder zu beschleunigen. Im Takt 55 (2 Takte vor **Ziffer 77**) greifen die Violinen den Themenkopf von Takt 7 (**Ziffer 71**) der Klarinette choralmäßig auf. Ab Takt 57 (**Ziffer 77**) ‚fließender‘ kehrt das Hauptthema (siehe Klarinette Takt 7) auf dem nächsten dynamischen Höhepunkt im ‚Tutti fortissimo‘ wieder. Ab dem fünften Takt nimmt die Lautstärke ab und es beruhigt sich die Bewegung zu ‚sehr langsam‘. Die Takte 62 bis 64 sind orgelmäßig instrumentiert. Im 8. Takt verebbt der Höhepunkt in den Streichern im Nichts. Die folgende Pause für alle suggeriert einen Einschnitt. Der Neuanfang im Takt 65 (**Ziffer 78**) ist melodietragend den Bläsern vorbehalten: ‚a tempo, aber ruhig‘ beginnen Oboe und Klarinette gemeinsam die viertaktige Phrase, wobei im zweiten Takt Englischhorn und Solo-Violoncello gemeinsam als Gegenstimme hinzutreten. ‚Sehr ruhig‘ übernehmen für zwei Takte die Flöte mit der zweiten Oboe und dem Englischhorn die Melodie, während Fagott und zweites Horn in Umkehrung als Gegenstimme hinzutreten. Nach zwei Takten

beenden erste Violine und erstes Horn – dazu in Umkehrung als Gegenstimme Viola und zweites Horn – den Abschnitt.

Takte 65 – 69, Oboe, Englisch Horn, Klarinette, Violoncello

Mit dem nächsten Abschnitt ‚Wieder fließend‘ ab Takt 73 (**Ziffer 79**) fängt die Durchführung an. Sie ist aus verschiedenen Versatzstücken des ersten Themas (Klarinettenthema) und des zweiten Themas (fallendes Septimmotiv) aufgebaut und endet Takt 90 ‚sehr ruhig‘ in Fis-Dur. Auftaktig beginnen im Takt 92 (1 Takt vor **Ziffer 82**) Oboe und Klarinette das neue Motiv. Im Takt 93 (**Ziffer 82**) übernimmt für drei Takte das Englischhorn ‚poco rubato‘ das Solo, das vom Solo-Violoncello zwei Takte lang sich beruhigend weitergeführt wird. Flöte, Oboe und zweite Violine ergänzen als Gegenstimme. Die Klarinette leitet ein wenig beschleunigend unter wiederholter Verwendung von Septimsprüngen in rascher Bewegung solo zum nächsten Abschnitt über.

Takte 92 – 95, Klarinette, Englischhorn

Dieses Solo greift im Takt 99 (**Ziffer 83**) ‚fließender‘ die Oboe auf, zu der die Flöte hinzutritt. Gemeinsam mit der zweiten Violine erreichen sie ‚poco a poco ritardierend‘ die Luftpause, den formalen Einschnitt, im Takt 103 (1 Takt vor **Ziffer 84**).

Takte 98 – 103, Flöte, Oboe, Klarinette

Mit einem Auftakt einer Sexte aufwärts zu Takt 104 (**Ziffer 84**) beginnt ‚etwas fließend‘ die erste Violine die achttaktige Phrase. Die von den Streichern gespielte Phrase steigert sich dynamisch und nimmt sich wieder zurück, wobei sie mit dem Neapolitanischen Sextakkord (F-Dur) und der Auflösung nach e-Moll endet.

Takte 104 – 111, Violine

Auftaktig zu Takt 112 (**Ziffer 85**) mit einem Sextsprung aufwärts beginnt die Oboe solo, die Flöte stimmt mit ein, ehe ‚steigernd‘ als Antwort mit der fallenden Quinte die Klarinette, einen Takt später die Klarinette in D und schließlich in Takt 116 die erste Violine hinzukommen. Als Gegenstimme intoniert das Horn das Motiv, das aus der Umkehrung des Violoncellothemas aus dem ersten Satz gewonnen wurde. Beruhigend setzen kanonisch mit einem Terzmotiv Violine, zweite Oboe, erste Flöte, erstes Horn, abermals zweite Oboe, Englischhorn und Klarinette ein, und ein zweitaktiges Hornmotiv beendet den Abschnitt.

Takte 112 – 118, Oboe, Flöte, Klarinette, Violine

Takte 116 – 119, Horn

„Sehr ruhig“ breitet ab Takt 123 (**Ziffer 86**) die Trompete das Thema auf einen Oktavsprung erweitert aus und stimmt die Reprise an. Nach zwei Takten wiederholt – einen Halbton tiefer – die Flöte das Trompetenthema. Im Takt 127 (5 Takte nach **Ziffer 86**) verringert die Flöte gemeinsam mit der 2. Oboe den Anfang auf den originalen Septimsprung. Nach zwei Takten wiederholen – einen Halbton tiefer – Oboe und Klarinette das Thema mit dem Septimsprung. Bereits einen Takt später fällt die erste Violine mit diesem Thema ein und spinnt es fünf Takte lang weiter.

Takte 123 – 128, Trompete, Flöte

Flöte und Oboe fangen gemeinsam im Takt 135 (**Ziffer 87**) eine dreitaktige Periode an. Im Takt 138 „etwas breiter werden“ übernimmt die Trompete die Melodie und steigert sie dynamisch zum Fortissimo im Takt 139. Zugleich spielen im Takt 138 Violinen, Flöten und Klarinetten einen punktierten Rhythmus, der an das Zwitschern von Vögeln erinnert.

Takte 135 – 139, Flöte, Trompete

The musical score for measures 135-139 is written for Flute and Trumpet. It is in 4/4 time and D major. The score is divided into two systems. The first system (measures 135-137) features a melodic line in the upper staff with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The second system (measures 138-139) continues the melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The lower staff in both systems contains a bass line with dynamics *p* and *f*.

Ab Takt 142 (**Ziffer 88**) gesellen sich zur Trompete die zweite Violine und die Viola. Die Gegenstimme spielen Violoncello, Fagott und Horn. ‚Breit und schwungvoll‘ steigern sich vom Forte zum Fortissimo halbtaktig verschoben eintaktige Phrasen: erste Violine mit Viola, Flöte und Klarinette, dann – einen Ganzton höher – treten Flöten, Oboe und Klarinette in D hinzu. Die Trompete behält dabei mit einer geglätteten Melodieführung die Vorherrschaft, während die anderen Instrumente die Sechzehntelbewegung mit einem Septimsprung abwärts beginnen.

Takt 145 (3 Takte vor **Ziffer 89**) setzen ausgeschriebene Doppelschläge zum Sprung von einer Quinte nach oben an, bei der dritten Wiederholung folgt nach dem Doppelschlag die Erweiterung zur Sexte. Das Tempo ‚nach und nach etwas zurückhalten‘ verlangsamt sich und wird ‚Sehr breit‘, und die Dynamik entwickelt sich vom Forte zum Fortissimo, wodurch eine Steigerung der Intensität erfolgt, die sich im Takt 148 (**Ziffer 89**) in der Klimax entlädt.

## Takte 138 – 156, Trompeten

The musical score for Trompeten, Takte 138–156, is presented in five systems, each with two staves. The first system (measures 138-140) features dynamics *p*, *mf*, *f*, and *mf*. The second system (measures 141-143) includes *mp*, *p*, *p*, *mf*, *mf*, and *mp*. The third system (measures 144-146) shows *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The fourth system (measures 147-149) contains *ff*, *f*, *mf*, and *f*. The fifth system (measures 150-152) has *p*, *mf*, *mp*, and *p*. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic values.

Ab Takt 148 (**Ziffer 89**) ‚schwungvoll und fließender‘ werden die verschiedenen Motive – Abwärtsgang, fallende Septime, Sextsprung aufwärts und Quartsprung abwärts – verarbeitet.

Ab Takt 153 (6 Takte nach **Ziffer 89**) ‚Vorwärts‘ ist in den folgenden vier Takten – gegliedert in zwei plus zwei Takte – der fallende Quartsprung taktweise auf zweite Violine, Viola, erste Violine und wieder zweite Violine aufgeteilt. Es ist die Reprise des fallenden Quartmotivs von Takt 38 (5 Takte nach **Ziffer 74**), wobei hier das Material ausführlicher ausgebreitet wird.

*Takte 153 – 156, zweite Violine, Viola, erste Violine*

The musical score shows two systems of staves. The first system contains measures 153 and 154. The second system contains measures 155 and 156. The notation includes various dynamics: *mf*, *f*, and *mp*. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Ab Takt 157 (**Ziffer 90**) beginnt ein fünftaktiger Aufbau. Im folgenden Takt wird der Quartsprung aufgegriffen und von D–A chromatisch gesteigert. Damit einher geht eine dynamische Steigerung zum Fortissimo im Takt 162 (6 Takte nach **Ziffer 90**). Nun wird das Zeitmaß *a tempo*, ‚etwas fließender‘ wieder aufgenommen. Diese fünftaktige Phrase – fortissimo im Tutti gespielt – ist das Klarinetten-thema von Takt 7 (**Ziffer 71**). Allmählich nimmt die Lautstärke ab und erreicht Takt 167 (**Ziffer 91**) Mezzoforte.

*Takte 157 – 161, Violine*

The musical score shows two systems of staves. The first system contains measures 157 and 158. The second system contains measures 159, 160, and 161. The notation includes various dynamics: *mf* and *f*. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

In Takt 167 (**Ziffer 91**) ‚steigernd im Ausdruck‘ verharrt die Dynamik im mittleren Bereich. Im Takt 170 (4 Takte nach **Ziffer 91**) bildet sich ein Stau: Der übermäßige Dreiklang auf A wird zerlegt in eine Folge von Sechzehntelnoten, dann beschleunigt auf Sechzehnteltriolen einerseits, andererseits durch ein *Ritardando* abgebremst. Mit einem *Crescendo* zum Fortissimo aufgebaut und in höchste Sphären ausgeweitet, entlädt sich ‚Breit‘ der Höhepunkt im

Takt 171. Abnehmend in Tonumfang und Lautstärke beruhigt sich mit der Aufforderung ‚ein wenig beleben‘ die dramatische Szene und löst sich im Takt 177 (**Ziffer 92**) in ungetrübtes D-Dur auf.

Takte 167 – 177, Violine

Interessant ist die Auflösung der Kadenz durch die um einen Halbton abwärts gerückte Melodieführung der Takte 175 und 176. Die fünftaktige Phrase ab Takt 177 (**Ziffer 92**) ‚etwas fließender‘ ist als Coda vielfarbig komponiert. Zuerst übernehmen Flöte, Englischhorn und Horn, dann ab Takt 179 Oboe, Englischhorn, Klarinette und Violoncello und schließlich Flöte, Oboe und Klarinette die Melodie. Im Takt 182 (2 Takte vor Ziffer 93) beenden die Streicher, wobei in der ersten Violine der Septimsprung wieder vorkommt, die Periode retardierend mit einer Modulation nach C-Dur.

Im Takt 184 (**Ziffer 93**) fängt eine fünftaktige Melodie ‚sehr ruhig‘ gespielt von Hörnern, Flöten und Fagott an, die nach zwei Takten Oboe, Klarinette und Bassklarinette poco ritardando übernehmen.

Ab Takt 189 (**Ziffer 94**) ‚a tempo, etwas fließender‘ ist die Harmonie Fis<sup>7</sup> erreicht. In diesem Takt versteckt ist ein Septimsprung aufwärts in der Klarinette. Im Takt 190 führt ein schrittweiser Abstieg nach h-Moll. Im Takt 189 erinnert die Oboe nochmals an das fallende Quartmotiv, das die Violinen und die Klarinette in den Takten 191 und 192 nochmals aufgreifen. Die Instrumentation wird nach und nach ausgedünnt und im Takt 196 (**Ziffer 95**) ‚Breit‘ ist endlich wieder D-Dur erreicht. Die Streicher und Hörner lassen gemeinsam mit der Pauke den Satz ruhig diminuierend ins Nichts gleiten.

### 6.2.4 | Vierter Satz: «Ein Herbstpoem»

3 Flöten, 1 Piccolo / 3 Oboen und 1 Englischhorn / 3 Klarinetten in A, 1 Klarinette in D, 1 Klarinette in Es, Bassklarinetten in B / 2 Fagotti und 1 Kontrafagott – 6 Hörner / 4 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauken – große Trommel, kleine Trommel, Rolltrommel, Becken à deux, Hängebecken, Triangel, Tamburim, tiefe Glocken, Glockenspiel, Xylophon, Tamburin, Kastagnetten (Schlagzeug: 9 Spieler) – 2 Harfen – Celesta – Klavier – geteilte Streicher

Der vierte und letzte Satz «Ein Herbstpoem» war ursprünglich mit «Ernte und Heimkehr» überschrieben. Im Jahre 1946 hat Marx diesen Satz unter den beiden Alternativtiteln «Herbstfeier» und «Feste im Herbst» als symphonische Dichtung neu arrangiert – mit Kürzungen und zahlreichen Detailunterschieden gegenüber dem 4. Satz der Symphonie – und gesondert herausgegeben.

Der Satz beginnt im Sechachteltakt in C-Dur – ‚Sehr lebhaft (poco presto)‘ überschrieben – mit einem heftigen Flirren. Die Violinen und die geteilten Violinen – unterstützt von den Klarinetten – spielen eine Viertonfolge von Sekunde und Quinte aufwärts, gefolgt von Sekunde und Quinte abwärts bzw. umgekehrt. Violoncelli und Kontrabässe legen durch den alle zwei Takte wiederkehrenden C-Dur Dreiklang die Harmonie fest. Darin eingebettet erklingt das Thema in der Trompete, das eineinhalb Takte später vom Horn, weitere eineinhalb Takte später von Flöten, Oboen und Klarinetten und abermals eineinhalb Takte später von Englischhorn, Klarinette, Bassklarinetten und Fagotti gemeinsam als Kanon aufgegriffen wird.

Takte 1– 4, Trompete



In Takt 7 (2 Takte vor **Ziffer 96**) zitiert auftaktig das Violoncello ein Teilmotiv. Mit Auftakt zu Takt 8 (2 Takte vor **Ziffer 96**) kehrt einen Ton höher in der Trompete das Thema wieder und wird von den Hörnern eineinhalb Takte später als Kanon wiederholt, wobei sie sich nun triumphierend auf d<sup>2</sup> aufschwingen. Dieses Themenmaterial wird bis Takt 21 (**Ziffer 97**) fortgesponnen. Das Thema beginnt auf der Dominante und endet auf der Tonika. Es ist als eine dreifache Quartensfolge aufgebaut, die sich stets einen Ganzton höher steigert.

Die Themenwiederkehr in der Trompete startet einen Ton höher und schließt auf der Dominante, wodurch weitere Entwicklungen offen gehalten werden. Auftaktige Zweiunddreißigstel-Läufe in Flöten und Klarinette in Es, die stets auf e<sup>3</sup> enden, beleben die Szene. Das Quartettenmotiv verselbständigt sich im Takt 36 (5 Takte nach **Ziffer 98**) zu einer eigenen Melodie.

*Takte 36 — 38, Streicher*

Im Takt 41 (**Ziffer 99**) tritt erstmals in den Holzbläsern und in der Trompete ein eintaktiges aufsteigendes Dreiklangsmotiv mit Sixte ajoutée auf, das einem Jodler abgelauscht ist. Andreas Liess weist darauf hin, dass im Takt 43 ein windisch-deutsches Tanzliedmotiv zitiert ist. „Das Motiv stammt aus dem Schatz der Jugenderinnerungen von Marx. Sein (entfernt verwandter) Pate Conrad Jarz [...] hatte oft dieses Tanzlied in Wolfinauberg gesungen.“<sup>138</sup> Im Verlauf werden die beiden Melodien von Takt 36 und Takt 41 gegeneinander gestellt. All dieses Material wird in seine Teile rhythmischer und motivischer Art aufwärts und abwärts strebend zerlegt und bis Takt 64 (einen Takt vor **Ziffer 102**) weitergesponnen.

*Takt 41, Holzbläser*

Mit Takt 65 (**Ziffer 102**) tritt ein neues Element in die Szene: ein mit ‚Gemächlich‘ überschriebener mäßig bewegter Tanz im Viervierteltakt in D-Dur. Die begleitenden Bordunquinten in den tiefen Streichern – wechselweise arco und pizzicato –, Harfen sowie das Klavier assoziieren trotz Piano einen derben, bäuerlichen Tanz. Im Takt 66 (2 Takte nach **Ziffer 102**) stimmen in Terzen Flöten, Englischhorn und Bassklarinette scharf punktiert die Melodie an und zitieren im folgenden Takt die Takte 27 bis 28 (**Ziffer 73 f.**), gemein-

<sup>138</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 197.

sam gespielt von Englischhorn und Fagott aus dem dritten Satz. Wird dort dieses Motiv als enggeführter Kanon verarbeitet, so wiederholen hier ab Takt 69 (5 Takte nach **Ziffer 102**) Flöte, Oboe und Klarinette dieses Motiv. Zugleich entspricht es der Tonfolge der Achtelbewegung aus dem ersten Hauptthema des ersten Satzes ab Takt 3.

Takte 65 – 72

The image shows a musical score for two systems of music, labeled 'Takte 65 – 72'. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mp*) section, and ends with a piano (*p*) section. The bass staff has rests in the first two measures, then enters with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The second system also has two staves. The treble staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mp*) section, and ends with a piano (*p*) section. The bass staff has rests in the first two measures, then enters with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features various rhythmic patterns, including eighth notes and chords, with dynamic markings and phrasing slurs.

Dieses Thema kehrt ab Takt 73 (**Ziffer 103**) in Flöten, Oboe, Klarinetten und Klarinette in D wieder. Die Wiederholung spielen nun die Flöten und die Oboen. Im Takt 77 (5 Takte nach **Ziffer 103**) folgt eine abermalige Wiederholung des Themas in den Oboen gemeinsam mit den Violinen. Im Takt 85 (2 Takte nach **Ziffer 104**) greifen die Violinen das Thema nochmals auf und Oboen und Klarinetten wiederholen es in Takt 87. Im weiteren Verlauf streckt sich der Quintsprung zum Sextsprung. Dadurch erfährt die Melodie einen veränderten Harmoniebezug und erstrahlt in Takt 93 (**Ziffer 105**) in reinstem D-Dur, wobei das Klavier D<sup>9</sup>-Akkorde beisteuert. Es folgt unter Hinzuziehung aller Instrumente – erstmals erklingt auch das Tamtam – eine große dynamische Steigerung bis zum Höhepunkt in Takt 98 (6 Takte nach **Ziffer 105**). ‚Ruhig fließend‘ überschrieben beginnt ab Takt 103 (**Ziffer 106**) eine flirrende Stimmung: Dreiklangsbrechungen in Achteltriolen werden Sechzehntelfolgen gegenübergestellt, fis-Moll und Fis-Dur changieren. Das Horn setzt eine ruhige, weit ausschwingende Melodie an, die die Trompete auf den Ambitus einer kleinen Sexte reduziert weiterführt. Das von zwei Soloviolin angeführte feine Klangespinnst reichern mit ihrer Helligkeit Glockenspiel, Xylophon und Triangel an. Im Takt 112 (**Ziffer 107**) wird das Flirren durch das Auftre-

ten von Sechstolen, Septolen und Zweiundreissigstelnoten noch dichter und die Harmonie erweitert sich zum Fis-Dur Dreiklang mit Sixte ajoutée. Im Takt 120 wird es ‚wieder etwas unruhig‘ und zur bisherigen Harmonie tritt die kleine None ‚g‘ hinzu. Die triolischen Dreiklangsfolgen der Flöten reduzieren sich auf eine Folge zweier Akkorde, weiter auf einen, ehe sie sich auf einen Ton als Zweiunddreissigstel-Triolen-Folge reduzieren, während die Piccoloflöte die letzte Tonfolge aufnimmt und ins Nichts diminuiert. Der Abschluss des ersten Teiles dieses Satzes ist mit einer Zäsur vor **Ziffer 109** erreicht.

Mit Takt 129 (**Ziffer 109**) beginnt ‚sehr lebhaft‘ ein Abschnitt im Dreier-Takt. Ähnlich wie im Takt 65 begleiten Bordunquinten in den Streichern den Tanz. Nachdem innerhalb zweier Takte das Quintenmotiv d—a vorgestellt wurde, bereichern Triller auf e—h die folgenden vier Takte, ehe Oboe und Klarinette mit dem Tanzthema einsetzen, das den Takten 27 ff. (**Ziffer 73**) aus dem dritten Satz bzw. dem Hauptthema des ersten Satzes ab Takt 3 abgelauscht ist. Im Takt 143 (**Ziffer 110**) greift die Solovioline zwei weitere Motive aus dem dritten Satz auf: Den neu rhythmisierten Kopf des Klarinettenthemas ab Takt 7 (**Ziffer 71**), und sie verbindet ihn mit der Tonfolge der dritten Trompete des Taktes 149 (2 Takte nach **Ziffer 89**). Im Takt 144 (2 Takte nach **Ziffer 110**) zitiert die Trompete den Kopf des Klarinettenthemas des dritten Satzes in Spiegelung als Umkehrung. Ab Takt 150 (8 Takte nach **Ziffer 110**) wiederholt die Solovioline kraftvoll in breiten Notenwerten das Thema des Klarinettenthemas des dritten Satzes und spinnt es eigenständig weiter. Diese Themenformulierung im Dreivierteltakt gibt es allerdings bereits im zweiten Satz ab Takt 419 (**Ziffer 47**). Zwei besondere Farben sind ab Takt 164 (**Ziffer 112**) ‚Etwas langsamer‘ zu vernehmen: das Xylophon, das die folgenden acht Takte die Melodie übernimmt und die Rolltrommel, die ausschließlich ab Takt 169 (6 Takte nach **Ziffer 112**) eingesetzt wird. Ab Takt 173 (**Ziffer 113**) wiederholt kraftvoll die Trompete das Violinzitat von Takt 150; zwei Takte danach stimmen Fagott und Violoncello als Kanon ein.

*Takte 173 – 182, Trompete, Horn, Violoncello, Fagott*

Mit Takt 193 (**Ziffer 115**) ‚viel rascher werden‘ tritt eine neue sechstaktige Melodie in Oboe und Klarinetten auf – Liess bezeichnet sie als zweite kleine Tanzliedeinformung<sup>139</sup> –, die wiederholt wird und tonal auf fis zu beziehen ist. Diese Stimme wird von der Violine ab Takt 205 (**Ziffer 116**) weitergeführt und bestimmt den tonalen Bezug eindeutig auf Fis-Dur. Das Material ist der vorangegangenen Melodie entnommen und zu zwei wiederkehrenden fünftaktigen Perioden verarbeitet. Dabei übernimmt das Horn die Führung und bezieht seine Idee aus dem zweiten Satz Takt 155 ff. Ab Takt 210 (6 Takte nach **Ziffer 116**) spinnt die Trompete die musikalische Idee weiter. Die Dynamik steigert sich, Harfen und das Klavier treten – Glissandi spielend und dadurch den Klang verdickend – hinzu, und Achteltriolen der Holzbläser beleben das Geschehen. Der markante punktierte Rhythmus mit der fallenden Quarte ab Takt 225 (**Ziffer 118**) – Takt 36 (5 Takte nach **Ziffer 98**) zitierend – gibt der Stelle ein überschäumendes Gepräge. Eine dreitaktige Überleitung ab Takt 233 (3 Takte vor **Ziffer 119**) auf A<sup>7</sup> aufbauend führt zu dem nächsten ‚rasch und unruhig‘ überschriebenen Abschnitt Takt 236 (**Ziffer 119**) hin, der den musikalischen Gedanken von Takt 115 (**Ziffer 115**) verarbeitet. Die von der Oboe und dann von der Flöte ab Takt 248 (4 Takte nach **Ziffer 120**) vorgetragene Melodie ist die Wiederholung ab Takt 236 ff. (**Ziffer 119**). Ab Takt 255 (**Ziffer 121**) ‚Ruhiger‘ reduziert sich die begleitende Bewegung auf Achtelnoten. Das Horn, zuerst fortgeführt vom Englischhorn, dann von der Trompete, deren Phrase die Oboen und Klarinetten wiederholen, intoniert eine schlichte Melodie. Sie schwingt sich zuerst auf die Quinte und in der zweiten Phrase auf die Sexte hoch. Dies weist auf die Parallele der Entwicklung der Violinstimme

<sup>139</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 197.

ab Takt 207 ff. (3 Takte nach **Ziffer 116**) hin und findet sich später ab Takt 276 (**Ziffer 124**) in der dritten Trompete wieder.

Takte 193 – 268

Musical score for measures 193-206, Ziffer 115. The score is written for piano in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The left hand is mostly silent.

Musical score for measures 207-210, Ziffer 116. The piano part continues in the right hand. The left hand enters in measure 208 with a bass line. A horn part labeled 'Cor' begins in measure 209. A triplet of eighth notes is marked in measure 210.

Musical score for measures 211-214, Ziffer 116. The piano accompaniment continues. A trumpet part labeled 'Trp' enters in measure 212. A triplet of eighth notes is marked in measure 214.

Musical score for measures 215-220, Ziffer 117. The piano accompaniment continues. A triplet of eighth notes is marked in measure 215. The horn and trumpet parts continue.

Musical score for measures 221-226, Ziffer 117. The piano accompaniment continues with complex chordal textures. The horn and trumpet parts continue.

Musical score for measures 227-232, Ziffer 118. The piano accompaniment continues. The horn and trumpet parts continue.

Ab Takt 263 (3 Takte nach **Ziffer 122**) beschleunigt sich die Bewegung durch begleitende Dreiklangszerlegungen in Achteltriolen. Mit Takt 268 (**Ziffer 123**) steigert sich das Tempo: ‚Rascher werden‘. In Takt 276 (**Ziffer 124**) treten Flöten und Harfen in Dreiklangszerlegungen mit Sixte ajoutée in Sechzehntelnoten hinzu. Ab Takt 268 (**Ziffer 123**) ist H-Dur erreicht und die Melodie gliedert sich in viermal viertaktige Phrasen. Xylophon, Trompete, Violine und Viola beginnen gemeinsam. Kunstvoll als Kanon verwoben setzen Glockenspiel und Horn nach und nach ein. In der zweiten Phrase doppelt das Horn oktavversetzt die Melodie und ab der dritten Periode, Takt 276 (**Ziffer 124**),

übernimmt die dritte Trompete die Führung und leitet zum Höhepunkt im Takt 284 (**Ziffer 125**) über. Nach einer Modulation hebt das Thema von Takt 150 (8 Takte nach **Ziffer 110**), nun von allen ersten Violinen vorgetragen, in D-Dur ‚Breit und schwungvoll‘ wieder an. Nachdem diese zehntaktige Phrase zwei Mal erklingen ist, steigert sich die Entwicklung zu einem um zwei Takte versetzten Kanon in den Hörnern und in der nächsten Phrase um einen nach einem Takt einsetzenden Kanon, um ab Takt 324 (**Ziffer 129**) ‚poco accelerando‘ den nächsten Abschnitt im Takt 332 (**Ziffer 130**) zu erreichen. Er steht im Fünfvierteltakt, gliedert sich in vier zweitaktige Perioden und rückt nach B-Dur. Das Thema des Kanons, das sich vom Hauptthema des ersten Satzes von Takt 3 herleitet, beginnt zweimal auf der Tonika und dann zweimal auf der Dominante. Im Takt 333 (2 Takte nach **Ziffer 130**) beginnen Piccolo, Oboe, Klarinette, Glockenspiel und Xylophon. Auf der folgenden Parallelen der Subdominante und schließlich auf der Subdominante wird das Thema immer mehr auf das Anfangsmotiv reduziert, und die Lautstärke nimmt stets ab.

Im Takt 344 (**Ziffer 132**) wird die Taktart auf Viervierteltakt geändert. Piano beginnend und ‚nach und nach steigernd‘ treten allmählich alle Instrumente hinzu und führen im Takt 357 (**Ziffer 134**) zum Höhepunkt, der mit dem Charakterhinweis ‚Wild‘ überschrieben ist.

Zum folgenden Abschnitt gehört die gedruckte Eintragung in der Partitur: der Hinweis, von Takt 366 (3 Takte nach **Ziffer 135**) bis Takt 398 (3 Takte nach **Ziffer 138**) zu springen, was einen massiven Eingriff in die Entwicklung und Form bedeutet. Mit Takt 364 (**Ziffer 135**) beginnt ‚alla breve‘ ein rustikales Thema in h-Moll, das durch seinen auftrumpfenden Quintsprung am Anfang charakterisiert ist. Eine Achtelbewegung führt es innerhalb zweier Takte weiter. Zur Harmonisierung wechseln Tonika und Dominante. Nach zweimal zwei Takten vergrößert sich der Sprung zur Oktave, danach verringert er sich zur Quarte. Die zweitaktige Phrasenbildung bleibt erhalten. Nach der achttaktigen Periode führt von der Dominante stufenweise abwärts die Linie zum Ausgangspunkt. Ab Takt 374 (1 Takt vor **Ziffer 136**) wiederholt sich das Thema: Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Viola und Violoncello beginnen, Piccolo, Klarinette in D und zweite Violinen sekundieren um einen Takt versetzt im Kanon. Hörner beleben mit synkopierten Oktaven das Ge-

schehen. Drei H-Dur Dreiklänge strukturieren den folgenden Abschnitt ab Takt 386 (**Ziffer 137**). Der Quintsprung des Themenkopfes reduziert sich auf eine Tonwiederholung, ehe beim dritten Anlauf wieder die Quinte erreicht wird. Das Glockenspiel übernimmt das thematische Material. Die Nebestimmen verarbeiten in Form von Motivausschnitten das Material. Ab Takt 396 (**Ziffer 138**) kehrt die achttaktige Phrase als Kanon von Takt 374 (1 Takt vor **Ziffer 136**), allerdings reicher instrumentiert, wieder. Im Folgenden wird das Material weiter verarbeitet, und ein ‚molto accelerando‘ führt im Takt 411 (4 Takte nach **Ziffer 139**) zum Presto, das seinen Höhepunkt in Takt 423 (**Ziffer 140**) ‚mit großem Schwung‘ findet. Der Prestoteil entwickelt sich zwiefältig: dynamisch vom Pianissimo zum Fortissimo und bewegungsmäßig vielfältig durch die Verwendung von Triolen in Halben-, Viertel- und Achtelwerten und gleichzeitig durch die Verwendung von Halben-, Viertel- und Achtelwerten, wobei die Harfen durchgängig Glissandi beisteuern. Diese Entwicklung ab Takt 396 (**Ziffer 138**) imaginiert das Bild eines sich immer schneller bis in die Ekstase drehenden Volkstanzes.

Ab Takt 423 (**Ziffer 140**) wird das Thema von Takt 150 (8 Takte nach **Ziffer 110**) im Dreivierteltakt wiederholt. Zugleich erklingt in Oboe, Englischhorn, Klarinette und Viola das Hauptthema aus dem ersten Satz (Takt 3). Währenddessen spielen Horn, Trompete und Posaune dieses Hauptthema augmentiert. Die zehntaktige Periode wird wiederholt und dabei harmonisch bitonal angereichert. Das Motiv des letzten Taktes wird abgespalten und damit nach H-Dur moduliert. In der Partitur steht nun gedrucktermaßen die Möglichkeit von Takt 446 (**Ziffer 142**) auf Takt 499 (**Ziffer 147**) zu springen. Es ist ein in sich geschlossener scherzartiger dreiteiliger Abschnitt, dessen Tonalität H-Dur ist.

Takte 423 - 432, Violine, Oboe, Horn

Der erste Teil ab Takt 446 (**Ziffer 142**) gliedert sich in acht plus zehn Takte. Die Blechbläser dominieren, die Trompete intoniert ‚ungestüm‘ auftaktig die viertaktige Melodie. Sie ist rhythmisch geprägt und von Synkopen durchsetzt. Die Posaune intoniert eine in Rhythmik – großböig ohne Synkopen – und Artikulation – in ausnahmslos gesanglichem Legato – konträre Gegenstimme. Takt 460 kehren die ersten vier Takte von 446 nun lyrischer gespielt von Trompete und Horn wieder.

Takte 445- 463, Trompeten, Posaunen

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: Trompete 1 & 2 (top), Trompete 3 & 4 (middle), and Posaune 1 & 2 (bottom). The second system has three staves: Trp. 1 & 2 (top), Trp. 3 & 4 (middle), and Pos. 1 & 2 (bottom). The third system has three staves: Trp. 1 & 2 (top), Trp. 3 & 4 (middle), and Pos. 1 & 2 (bottom). The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *p*. There are various articulations like accents and slurs, and some fingerings are indicated.

Mit Takt 464 (**Ziffer 144**) beginnt der zweite Teil, vergleichbar einem Trio von vierzehn Takten. Erste Violine und Viola stimmen einen lyrischen Kanon ‚sehr rasch‘ an, dessen musikalische Idee aus Takt 446 ff. stammt und in den, um einen Takt versetzt, zweite Violine und Violoncello einfallen. Ab Takt 471 folgt der Umkehrungskanon. Der Klang ist auf Grund der Orchestrierung licht, die Flöten spielen triolische Akkordbrechungen, und zwei Takte später tritt das Glockenspiel hinzu. Einzig die Harfen, Klavier und Celesta lassen es mittels auf- und abwärts gleitender Glissandi rauschen.

Takte 464 – 478, Violine, Violoncello

The musical score is written for Violin and Cello. It is in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 464 to 478. The Violin part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Cello part starts with a *mf* dynamic and features a similar melodic line. The second system covers measures 479 to 499. The Violin part starts with a *ff* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Cello part starts with a *ff* dynamic and features a similar melodic line. The score includes dynamic markings (*mf*, *f*, *ff*) and slurs throughout.

Im dritten Teil ab Takt 477 (**Ziffer 145**) ‚etwas breiter‘ übernehmen bis Takt 499 (**Ziffer 147**) – gleich dem Teil ab Takt 446 – Trompeten und Hörner die Führung und die Posaune die lyrische Gegenstimme. Nun sind es wieder auftaktig beginnend fünf Takte, die wiederholt werden, ehe nach zwölf Takten Fortspinnung mit der Wiederholung des Anfangsthemas das Scherzo beendet wird.

## Takte 477 - 499, Trompeten, Posaunen

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: Trompete 1 & 2 (top), Trompete 3 & 4 (middle), and Posaune 1 & 2 (bottom). The second system has three staves: Trp. 1 & 2 (top), Trp. 3 & 4 (middle), and Pos. 1 & 2 (bottom). The third system has three staves: Trp. 1 & 2 (top), Trp. 3 & 4 (middle), and Pos. 1 & 2 (bottom). The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *p*. There are various articulations like accents and slurs, and some measures contain triplets and quadruplets.

Mit Takt 499 (**Ziffer 147**) fängt der Schlussteil an: Die Vorzeichen verringern sich auf zwei Kreuze, die Musik wandert von H-Dur über h-Moll nach D-Dur. Die Taktart ändert sich auf Viervierteltakt, wobei eine Viertel dem vorangegangenen Takt entspricht. Die Bewegung verlangsamt sich. Der Bezug zum Anfang der Symphonie wird hergestellt: Das Hauptthema des ersten Satzes erklingt nun in den tiefen Holzbläsern, Posaunen und im Kontrabass. Die Trompete verarbeitet ab Takt 500 das Quintsprungmotiv aus dem Hauptthema. Die Hörner übernehmen im Takt 506 (**Ziffer 148**) die Motivik aus den Themen der vorangegangenen Sätze, sei es in Tonschritten, Sprüngen oder charakteristischen Rhythmen. Diese Verarbeitungsweise wird im weiteren Verlauf in allen Stimmen beibehalten. Ab Takt 508 (3 Takte nach **Ziffer 148**)

greifen Flöten, Oboen und Violinen das Thema der ersten Violine des ersten Satzes ab Takt 7 (**Ziffer 1**) auf.

Mit Takt 525 (**Ziffer 150**) tritt eine Beruhigung ‚Leiser, etwas ruhiger‘ ein; die Solovioline übernimmt die Melodie, deren Stimmführung von chromatischen Auf- und Abwärtsgängen geprägt ist. Nachdem im Takt 531 (2 Takte vor **Ziffer 151**) die Holzbläser und Hörner hinzutreten, übernimmt Takt 532 die Trompete die Führung. Anfangs ‚schwungvoll belebt‘ steigen Ganztonleitern in den Takten 534 (2 Takte nach **Ziffer 151**) und 536 (4 Takte nach **Ziffer 151**) abwärts und beruhigen das Geschehen.

Takte 526 – 532, Solovioline

Die folgende Überleitung ab Takt 538 (6 Takte nach **Ziffer 151**) gestaltet die Klarinette, wobei sie das Englischhorn von Takt 35 aus dem ersten Satz zitiert. Kontrapunktisch spinnt die Flöte ihre Girlanden, währenddessen Violinen und Viola mit einem Kuckucksruf nach einander hervortreten.

Takte 538 – 541, Klarinette, Flöte

Das Geschehen dünnt sich zu Kammermusik aus: Die Oboe gestaltet ab Takt 542 (**Ziffer 152**) die Melodie ‚Sehr ruhig‘ in großen Notenwerten, Klarinette, Celesta und Harfe steuern in Akkordbrechungen die Harmonie bei.

Takte 542 – 546, Oboe, Klarinette

Das Tempo entwickelt sich von ‚Ruhig‘ zu ‚Sehr ruhig‘, doch ist das Gefühl gesteigerter Bewegung ab Takt 546 durch die Quintolen-, Sextolen- und Septolengirlanden von Septimakkorden gegeben, mit denen sie die Melodie in Oboe, Englischhorn, zweiter Violine und Viola umspielen. Dadurch wurde das Terrain für die Melodie, gespielt von der Solovioline ab Takt 549 (**Ziffer 153**), und die Gegenstimme der Oboe bereitet. Diese beiden sind als Motiv vom Hauptthema und vom Reigenthema abgeleitet. Anstelle der Klarinette von Takt 542 steuert nun die Flöte in Akkordbrechungen die Harmonie bei, während die Harfe unverändert sekundiert. Im Takt 552 (4 Takte nach **Ziffer 153**) spielt die Solovioline markante Halbtonschritte, die Dramatik nimmt wie die Orchestrierung zu: Die Klarinette schreitet in Sekundschritten wechselnd (dis-cis/dis-cisis) weiter, die Celesta greift ihr Motiv von Takt 542 auf und alteriert es ebenso in Halbtonschritten aufwärtssteigend.

Takte 549 – 556, Solovioline, Flöte, Oboe, Klarinette

Die Akkordbrechung F-a-h-dis bringt ‚fließender‘ ab Takt 556 (**Ziffer 154**) Schwung, während Oboe und Englischhorn mit dem Motiv von Takt 35 aus dem ersten Satz (siehe auch vierter Satz Takt 538) h-cis-a-f einen Kanon anstimmen. Im folgenden Takt übernehmen Klarinette und zweite Violine die Melodie, und ab Takt 560 treten alle Holzbläser, die Hörner, Harfen, die Celesta, das Klavier, Glockenspiel, Xylophon, Triangel und die Pauken hinzu. Dabei ist das Intervall der Quinte ähnlich vorherrschend wie in Takt 181: Einerseits mehren sich die Quintsprünge, andererseits läuft die Melodie in erster und in zweiter Violine durchwegs im Abstand einer Quinte.

## Takte T 557 – 562, Violinen

Nachdem das Geschehen ‚Ein wenig ruhiger‘ wird, findet das Solovioloncello sich herantastend das Motiv der fallenden Septime, worauf im Takt 565 (**Ziffer 155**) die Solovioline den fallenden Septimsprung wieder thematisch einbringt. Takt 567 (3 Takte nach **Ziffer 155**) zitieren die Violinen den Septimsprung als Sprungmotiv aufwärts. Ab dem nächsten Takt wiederholen ihn die Hörner und Violoncello dreimal, wobei sie das Intervall jedes Mal um einen Schritt reduzieren, ehe Oboe, Klarinette, Violine und danach Englischhorn, Trompete und Solovioloncello ihn wieder auf einen Sextabstand strecken.

## Takte 565 – 573, Solovioline, Violine, Horn, Trompete

Die Violinen, Flöte und Klarinette stimmen im Takt 575 (2 Takte nach **Ziffer 156**) den Tanz von Takt 173 (**Ziffer 113**) – statt im Dreiertakt nun gedehnt auf einen Viervierteltakt – an. Diesem gegenübergestellt werden Oboe, Horn,

Trompeten und Viola, die Takt 571 ff. wieder aufgreifen. Im Takt 579 (6 Takte nach **Ziffer 156**) kehrt das Sprungmotiv aufwärts von Takt 568 als Sexte und dann erweitert auf das Motiv von Takt 538 wieder. Dieses ist nun augmentiert und führt jäh zu einem dynamischen Höhepunkt im Takt 581 (**Ziffer 157**) ‚mit breitem Schwung‘, wo das Glockenspiel das thematische Material übernimmt. Nun erstrahlt fortissimo als zweitaktige Phrase das Thema in großen Notenwerten, während Trompeten, Posaune und Horn es diminuiert als halbtaktig verschobenen Kanon erklingen lassen. Diese zwei Takte folgen noch zweimal als Sequenz nach B-Dur, in A-Dur und dann in C-Dur. Takt 587 (7 Takte nach **Ziffer 157**) folgt in den Hörnern wieder das Sprungmotiv mit der Sexte aufwärts, wobei die Lautstärke generell nachlässt.

‚Schwungvoll bewegt‘ beginnen im Takt 589 (**Ziffer 158**) Violine und Viola die Melodie; ab Takt 591 übernimmt von der Viola die zweite Violine die Oktavierung. In den Takten 589 und 591ff. wird motivisch das Parfum der übermässigen Quinten in den Violinen und als Umspielung in Flöten und Klarinetten ausgereizt. Zugleich wird immer öfter der triolische Aufwärtssprung einer Septime in Takt 592 (4 Takte nach **Ziffer 158**) in Flöte, Oboe und Klarinette verarbeitet. Währenddessen gleitet der Bass chromatisch abwärts. ‚Steigernd‘ zum Fortissimo verstärken ab Takt 594 (6 Takte nach **Ziffer 158**) Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette und Klarinette in D die Melodie.

Takte 589 – 598, Violine

Bei ‚Etwas ruhiger werden‘ übernehmen Flöte, Oboe und Klarinette ab Takt 598 (**Ziffer 159**) die Melodie. Nach dem ‚Wieder steigern‘ nimmt die Dynamik und im Takt 603 (**Ziffer 160**) ‚mit großem Schwung‘ die Bewegung zu. Der Satz erreicht im Takt 608 (6 Takte nach **Ziffer 160**) den alles überra-

genden dynamischen Höhepunkt im Fortefortissimo. Allmählich nimmt die Lautstärke – über Takt 611 (**Ziffer 161**) hinausgehend – zum Mezzoforte ab. Doch umgehend wird das Tempo ‚nach und nach rascher‘, die Dynamik steigert sich, um ab Takt 618 (**Ziffer 162**), mit ‚Rasch‘ bezeichnet, Fortissimo zu erreichen.

Die Hörner und Trompeten strukturieren mit ihrem stetig wiederkehrenden Rhythmus Achtel–zwei Sechzehntel das Geschehen. Diesem setzen die Holzbläser und Streicher das Peitschmotiv entgegen, das vom ersten Satz Takt 125 (**Ziffer 18**) abgeleitet ist. Als Intervall herrscht die übermäßige Quinte vor, wobei die Harmonie vielfach auf einem übermäßigen Dreiklang – in Klavier, Glockenspiel und Celesta – basiert.

*Takt 618, Violine, Hörner, Trompete, Glockenspiel*

The image shows a musical score for Takt 618. It consists of two staves. The top staff is for the Violin, and the bottom staff is for the Piano/Glockenspiel. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The violin part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note D4. A triplet of eighth notes (G4, F#4, E4) is marked with a '3' above it. The piano part starts with a dynamic marking of 'f' and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nach der Entwicklung ‚in den alla breve steigern‘ ist mit Takt 625 (4 Takte vor **Ziffer 163**) das ‚Alla breve‘ ‚Schwungvoll, sehr rasch‘ im Fortissimo erreicht. In das Reigenmotiv mengt sich das Windrädermotiv hinein. Ab Takt 629 (**Ziffer 163**) beginnt die achttaktige Melodie in Flöten, Klarinette in D, Horn, Trompete und Streichern. Die Harmonie intonieren Klavier und Holzbläser in Achteltriolenrepetitionen.

Tiefe Glocken markieren ab Takt 636 (2 Takte vor **Ziffer 164**) die zweitaktige Überleitung in Cis-Dur mit Orgelpunkt E über A<sup>+</sup> in Klavier, Xylophon und Glockenspiel nach B<sup>+</sup>. Ab Takt 638 (**Ziffer 164**) ‚mit breiten Schwung‘ trillern die Streicher quasi mit B<sup>+</sup> und C<sup>+</sup> über den Basston Fis und Gis. Die sechstaktige Phrase wird von den Hörnern angeführt und von den Trompeten bereichert; ‚steigernd‘ und dann ‚noch steigernd‘ wird diese Phrase wiederholt. Die Flöten und Klarinetten verdichten ab Takt 644 die Triller mit Quintolen und schließlich mit Sextolen. Ab Takt 650 (**Ziffer 165**) führen die Hörner apothetisch das Geschehen, das ‚drängend‘ und schließlich ‚wild‘ wird, an. Bei Takt 658 (**Ziffer 166**) putscht ein ‚molto crescendo‘ letztmalig die Lautstärke hoch, wobei sämtliche Schlaginstrumente inklusive der tiefen Glocken erklin-

gen. Es ist die einzige Stelle, an der neun Musiker dazu benötigt werden. Ein ‚rit.‘ bremst die Bewegung daraufhin ab und ein ‚poco a poco decrescendo e rit.‘ beruhigt die Szene und leitet Piano zu Takt 666 (**Ziffer 167**) nach H-Dur und Viervierteltakt in den Abgesang über. Das Hauptthema des ersten Satzes wird nach Dur transformiert von den Violinen wieder aufgenommen, während die Holzbläser Motive daraus beisteuern.

Takte 666 – 674, Violine

Im Takt 671 (6 Takte nach **Ziffer 167**) setzen Trompete, Horn und Flöte mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas ein. Mit ‚etwas steigern‘ entwickelt das chromatische Motiv die dynamische Steigerung zum Fortissimo im Takt 679 (3 Takte nach **Ziffer 168**).

Takte 674 – 682, Violine, Kontrabass

‚Breiter werden‘ strömt das Thema dahin. Ab Takt 686 (3 Takte vor **Ziffer 169**) übernehmen Oboe und Klarinette unisono die Führung und geben diese ‚ruhig fließend‘ im Takt 689 (**Ziffer 169**) an die Violinen weiter.

Takte 686 – 689, Oboe

Takte 689 – 692, Violinen, Viola

Die hohen Holzbläser setzen ab Takt 692 (4 Takte nach **Ziffer 169**) die Linie fort.

Takte 692 – 695, Flöte, Oboen, Klarinette, Englischhorn

Ab Takt 700 (1 Takt vor **Ziffer 170**) klingt ‚breit fließend‘, im Pianissimo sich verlierend, die Symphonie aus.

Takte 701 – 705 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass

## **6.3 | Hinweise auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten**

### **6.3.1 | Zur Oper «Die Gezeichneten» von Franz Schreker**

Die Harmonie des Anfangs der Symphonie stellt sich belebt in Form von Brechungen in Achtelwerten, Achtel-Triolen, Sechzehntelwerten, Quintolen, Sechzehnteltriolen, Sechstolen und Zweiunddreissigstelwerten dar. Der Effekt dieses harmonischen Flirrens der Harfen, der Celesta, des Klaviers, der Violinen und Violen erinnert an den Anfang von Franz Schrekers Oper «Die Gezeichneten» (1911-1915, UA 1918 Frankfurt/Main).

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, Piccolo (auch 4. Flöte), 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten in A und B, Klarinette in Es (auch 4. Klarinette), Bassklarinette, 2 Fagotti, Kontrafagott - 6 Hörner, 4 Trompeten (auch Basstrompete), 3 Posaunen, 1 Basstuba (auch Kontrabasstuba)- Pauken, Schlagzeug: Große Trommel, Becken, kleine Trommel, Triangel, Tambourin, Kastagnetten, Glockenspiel, Xylophon, tiefe Glocken, Tamtam (3 Spieler) - Celesta - 2 Harfen - Klavier - Streicher (20/20/16/12/10)

Die Gezeichneten  
für großes Orchester (1913)

Franz Schreker

**Lento**

Bassklarinette

Harfe I

Harfe II

Klavier

Celesta

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

*pp* ben legato

*pp* (mit Versch.)

*pp*

*pp* pizz.

*mf* molto espress.

*mf* molto espress.

*mf* molto espress.

Die Gezeichneten – 2 –

The musical score is for the second movement of 'Die Gezeichneten' and is written in 5/4 time. It features the following instruments and parts:

- Bklar.** (Clarinet): Melodic line with a *ben legato* marking.
- Hfe. I** (Flute I): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Hfe. II** (Flute II): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Klv.** (Clarinet): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Cel.** (Cello): Treble clef, playing a sixteenth-note accompaniment with a *pp* marking.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a sixteenth-note accompaniment with a *pp* marking.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with a *ben legato* marking.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line with a *ben legato* marking.

The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note patterns, and dynamic markings like *pp* and *ben legato*. The piece concludes with a final 5/4 time signature.

Die Gezeichneten – 3 –

Bklar.

Hfe. I

Hfe. II

Klv.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a section titled 'Die Gezeichneten – 3 –' from the work 'Eine Herbstsymphonie'. It is in 3/4 time and features several instruments. The Clarinet (Bklar.) part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Flute I (Hfe. I) part has a rhythmic pattern of eighth notes in triplets. The Flute II (Hfe. II) part has a melodic line with triplets. The Clarinet (Klv.) part has a rhythmic pattern of eighth notes in triplets. The Cello (Cel.) part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in groups of six. The Violin I (Vln. I) part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in groups of six, marked *pp*. The Violin II (Vln. II) part has a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. The Viola (Vla.) part has a melodic line with a triplet. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with a triplet. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

Die Gezeichneten – 4 –

This musical score is for the fourth movement of 'Die Gezeichneten' from the symphony 'Eine Herbstsymphonie'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Bklar.** (Clarinet): Features a melodic line with a trill-like flourish at the end.
- Hfe. I** (Flute I): Plays a rhythmic pattern of eighth-note triplets.
- Hfe. II** (Flute II): Plays a melodic line with a trill-like flourish at the end.
- Klv.** (Clarinet): Plays a rhythmic pattern of eighth-note triplets.
- Cel.** (Cello): Plays a rhythmic pattern of eighth-note sextuplets.
- Vln. I** (Violin I): Plays a rhythmic pattern of eighth-note sextuplets.
- Vln. II** (Violin II): Plays a rhythmic pattern of eighth-note sextuplets.
- Vla.** (Viola): Features a melodic line with a trill-like flourish at the end.
- Vc.** (Violoncello): Features a melodic line with a trill-like flourish at the end.

The score is in common time (C) and includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and trills. The dynamics range from *mf* to *ff*.

Die Gezeichneten – 5 –

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Bklar.** (Clarinets): Treble clef, playing a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p* *vc*.
- Hfe. I** (Flute I): Treble clef, playing a sustained note with a dynamic marking of *p* *vc*.
- Hfe. II** (Flute II): Treble clef, playing a sustained note with a dynamic marking of *p* *vc*.
- Klv.** (Clavichord): Treble and Bass clefs, playing a complex rhythmic pattern with triplets and sixths.
- Cel.** (Cello): Treble clef, playing a rhythmic pattern of sixths.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a rhythmic pattern of sixths.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic pattern of sixths.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a sustained note with a dynamic marking of *p* *vc*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a sustained note with a dynamic marking of *p* *vc*.

The score includes various musical notations such as triplets, sixths, and dynamic markings. The overall texture is dense and rhythmic.

### 6.3.2 | Zur Oper «Rheingold» von Richard Wagner

Im **2. Satz** ab Takt 612 (**Ziffer 61**) erinnert die Stelle in Es-Dur, an das Vorspiel zu Richard Wagners «Rheingold»: ‚Ruhig heitere Bewegung‘ (bei Marx: ‚Breiter‘), dreiteiliger Takt, große Notenwerte, Belebung durch Dreiklangsarpeggien in Sechzehntel-Notenwerten, Melodie in den Holzbläsern, 134 Takte Es-Dur (bei Marx sind es nur 21 Takte); ‚Die 4 zweiten Kontrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.‘ (gilt für beide Werke).

Rheingold  
Vorspiel

Richard Wagner

Ruhig heitere Bewegung

Flöte 1&2&3

Klarinette 1&2&3

Fagott 1&2&3

Horn 1&2

Horn 3&4

Horn 5&6

Horn 7&8

Posaune 1&2

Posaune 3  
Tuba

16 Violine I

16 Violine II

12 Viola

12 Violoncello

4 Kontrabass I  
4 Kontrabass II

The score shows the beginning of the Rheingold prelude. The key signature is three flats (E-flat major/C minor) and the time signature is 6/8. The tempo/mood is 'Ruhig heitere Bewegung'. The woodwinds (Flöte, Klarinette, Fagott, Horn) and brass (Posaune, Tuba) are mostly silent, indicated by rests. The strings (Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The first four double basses (Kontrabass I & II) have a specific fingering and dynamics marking: *p*  $\text{e}^{\cdot}$ .

Die 4 zweiten Kontrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

Rheingold Vorspiel – 2 –

9

Fg 1&2&3

Kb I  
Kb II

17

Fg 1&2&3

Hn 7&8

Kb I  
Kb II

25

Fg 1&2&3

Hn 5&6

Hn 7&8

Kb I  
Kb II

31

Fg 1&2&3

Hn 1&2

Hn 3&4

Hn 5&6

Hn 7&8

Kb I  
Kb II

37

Fg 1&2  
2&3

Hn 1&2

Hn 3&4

Hn 5&6

Hn 7&8

Kb I  
Kb II

43

Fg 1&2  
2&3

Hn 1&2

Hn 3&4

Hn 5&6

Hn 7&8

Kb I  
Kb II

### 6.3.3 | Zu «La Valse» und «Daphnis et Chloë» von Maurice Ravel

Die stellenweise auch ballettartige Musik im zweiten Satz erinnert hier an das zur selben Zeit entstandene Poème choréographique «La Valse» von Maurice Ravel und – hinsichtlich der chromatischen Flötenläufe und Harfeneffekte – auch an Ravels «Daphnis et Chloë».

### 6.3.4 | Zur Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner

Im **3. Satz** lassen einige Stellen tristaneske Assoziationen zu: z. B. Takt 69 (4 Takte vor **Ziffer 79**), ebenso die Streicherstellen Takt 96 ff. (3 Takte vor **Ziffer 83**) und ab Takt 99 ff. (**Ziffer 83**). Der Abschnitt ab Takt 104 (**Ziffer 84**) erinnert wegen seines Auftaktes einer Sexte aufwärts und seines Endes mit dem Neapolitanischen Sextakkord (F-Dur) und der Auflösung nach e-Moll sehr an einen der rezitativen Abschnitte aus Richard Wagners «Tristan und Isolde». Diese Assoziation wird durch die folgende Phrase – die Oboe beginnt auftaktig mit einer aufsteigenden Sexte solo und es folgt eine tristaneske Steigerung – bestätigt.

### 6.3.5 | Zu «L’oiseau de feu», «Le sacre du printemps» und «Petrouchka» von Igor Strawinsky

**4. Satz:** Die Schilderung des Volkstümlichen bei Marx erinnert auch an Strawinsky mit seinen Werken «L’oiseau de feu», uraufgeführt 1910, und «Le sacre du printemps», uraufgeführt 1913. Igor Strawinskys 1911 uraufgeführtes Ballett «Petrouchka» schildert einen Jahrmarkt, der als erstes und letztes Bild die Handlung des Marionettentheaters einrahmt. Strawinsky verwendet hierfür eine spezielle Form der Collage, die ‚Schablonentechnik‘: Aus einem Klangteppich heben sich Einzelszenen durch ihre charakteristischen Motive und Rhythmen hervor. Das erste Bild imitiert als typische Klangeindrücke von einem Jahrmarkt Stimmengewirr: Der sich ständig ändernde und trotzdem scheinbar gleichbleibende Klang wird durch Tremoli und rhythmisch variierende Schichtungen von Figuren erreicht. Diese werden in ihren zeitlichen Abläufen ständig neu kombiniert. Durch Signale und Fanfaren werden einzelne besonders eindringliche oder laute Klänge verwendet, die einzelne Bilder oder

Personen herausheben. Um den volkstümlichen Charakter des Festes zu unterstreichen, verwendet Strawinsky Zitate aus russischen Volksliedern und populären Melodien aus Österreich (Lanner-Walzer) und Frankreich.

Diese Jahrmarktstimmung wird durch flirrende Sekundschnitte in Sechzehntelbewegung im Dreivierteltakt hervorgerufen. Darüber schwebt die von Flöten und Violoncello vorgetragene reichlich synkopierte Melodie. Diese Situation ruft Assoziationen zum Beginn des vierten Satzes der Herbstsymphonie hervor. Auch hier wird eine Stimmung von ausgelassenen Festen vermittelt, die im Herbst gefeiert werden. Diesen Zusammenhang bestätigt auch der Titel der revidierten Fassung von 1945 «Feste im Herbst». Ein Stimmengewirr ist zu vernehmen, ein sich ständig ändernder und trotzdem scheinbar gleichbleibender Klang, den die Streicher erzeugen, indem sie eine Viertonfolge unablässig wiederholen. Durch Schwerpunktverschiebungen im Sechachteltakt empfindet man ihn als einen Dreivierteltakt. Durch die Sekundschnitte entsteht das Flirren. Darüber liegt eine reichlich synkopierte Melodie, die von Trompete, Horn und Holzbläsern gestaltet wird.

### 6.3.6 | Zur 7. Symphonie von Ludwig van Beethoven

Im Takt 36 (5 Takte nach **Ziffer 98**) verselbständigt sich das Quartettenmotiv zu einer eigenen Melodie. Die Tonrepetitionen und der punktierte Rhythmus erinnern in seinem tänzerischen Charakter an den Beginn der Exposition des ersten Satzes (Takt 63 ff.) in Beethovens siebter Symphonie.

Ludwig van Beethoven: 7. Symphonie, 1. Satz

Takt 63 – 70

**Vivace**

Flöte 1&2  
Oboe 1&2  
Klarinette 1&2  
Fagott 1&2  
Horn 1&2 in F  
Violine 1&2  
Viola  
Violoncello  
Kontrabass

*p*

*p*

This system contains the first seven staves of the musical score for measures 63-70. The instruments listed are Flöte 1&2, Oboe 1&2, Klarinette 1&2, Fagott 1&2, Horn 1&2 in F, Violine 1&2, Viola, and Violoncello/Kontrabass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Vivace'. The dynamics are marked 'p' (piano) for the flute and horn parts. The flute and oboe parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The horn part has a similar pattern. The strings are mostly silent, with some activity in the viola and cello/bass parts.

Fl 1&2  
Ob 1&2  
Kl 1&2  
Fg 1&2  
Hn 1&2 in F  
VI 1&2  
Vla  
Vcl  
Kb

*p*

*p*

*p*

This system contains the next seven staves of the musical score for measures 63-70. The instruments listed are Fl 1&2, Ob 1&2, Kl 1&2, Fg 1&2, Hn 1&2 in F, VI 1&2, Vla, Vcl, and Kb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Vivace'. The dynamics are marked 'p' (piano) for the flute, horn, and viola parts. The flute part features a melodic line with slurs and accents. The oboe part has a sustained note with a slur. The clarinet and bassoon parts have a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The horn part has a sustained note with a slur. The violin part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The cello and bass parts have a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

## 6.4 | Hinweise auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken

In neuen Werken aus eigenen früheren Werken zu zitieren war schon in früheren Jahrhunderten nicht ungewöhnlich. Ein zu Marx zeitnahes Beispiel ist «Ein Heldenleben» op. 40 von R. Strauss, vollendet 1898, uraufgeführt 1899 in Frankfurt am Main.

Die Zitate in der ersten Coda «Des Helden Friedenswerke»: Takt 686 ff. «Don Juan», Takt 688 «Zarathustra», Takt 723 «Tod und Verklärung», Takt 725, Takt 727 und Takt 729 (!) «Don Quixote», Takt 729 (!) «Don Juan», Takt 731 «Till Eulenspiegel», Takt 737 «Guntram», Takt 743ff. gleichzeitig «Guntram», «Tod und Verklärung» und «Zarathustra», Takt 745 ff. «Macbeth», Takt 751 «Morgen», Takt 753 gleichzeitig «Guntram» und «Don Quixote», Takt 762 «Tod und Verklärung» und Takt 764 «Zarathustra».

In dem mit ‚Moderato‘ betitelten dritten Satz der 1945 komponierten «Frühlingssonate» kehrt Marx zur Dur-Tonart zurück und lässt Anklänge an diverse Tanzthemen aus seiner «Herbstsymphonie» durchscheinen. Die «Herbstsymphonie» ist tatsächlich Marx' bemerkenswerteste und mit Abstand größte Komposition, und sie enthält einen wesentlichen Teil des von Marx in seinen zahlreichen Liedern verwendeten Themenmaterials. Liess bezeichnet das Lied «Windräder» als eines der besten; als dieses anerkannte es auch Marx, so dass die Komposition „[...] sich in dem machtvollen Klangepos der «Herbstsymphonie» niederschlug.“<sup>140</sup>

Im **ersten Satz** findet sich ab Takt 65 (**Ziffer 8**) die fallende Septime aus der Violinsonate in A-Dur, gespielt von 1. Flöte, 1. Klarinette, Klarinette in D, erster Violine, untere Hälfte der zweiten Violinen und obere Hälfte der Violinen wieder.

---

<sup>140</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 20.

Sonate A–Dur für Violine und Klavier, 1. Satz

Takte 1 – 3 & 11 – 17

Bewegt und frei im Vortrag

*Ruhig beginnen*

*mp*

Violine *zart und frei im Vortrag*  
*a tempo*

*mp*

*a tempo* *belebend* *molto allegro* *rit. e decresc.*

*mp* *mf*

Septimenmotiv in der Herbstsymphonie 1. Satz

Takt 57 – 65, Violine, Violoncello

*mp* *mf* *f*

*ff*

Vorwärts. Innig

*f* *mf*

Septimenmotiv in der Herbstsymphonie 2. Satz

Takte 149 – 161, Violine

mf f mp mf p

Takte 174 – 182, Violine I, Flöte I

*Sehr rasch*

mf mf mp mf mf f

Takt 518 – 520, Oboe

mf f p

Takt 569 – 574, Oboe, Flöte, 3. Klarinette

mf f ff f mf f mf mf

Septimenmotiv in der Herbstsymphonie 3. Satz

Takt 34 – 37, Violine & Violoncello

Violin and Cello parts for measures 34-37. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). The violin part starts with a *mp* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The cello part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* to *mf*.

Takt 123 – 128, Trompete, Flöte

Trumpet and Flute parts for measures 123-128. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The trumpet part has a dynamic range from *mf* to *f*. The flute part has a dynamic range from *mf* to *p*. Both parts feature melodic lines with slurs and accents.

Takt 135 – 139, Flöte, Trompete

Flute and Trumpet parts for measures 135-139. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps. The flute part has a dynamic range from *p* to *f*. The trumpet part has a dynamic range from *p* to *f*. Both parts feature melodic lines with slurs and accents.

## Septimenmotiv in der Herbstsymphonie, 4. Satz

Takte 565 – 573, Solovioline, Violine, Horn, Trompete

2. Satz, Takt 419 (**Ziffer 47**): Diese Melodie spielt sowohl im dritten Satz ab Takt 7 (**Ziffer 71**) als auch im vierten Satz ab Takt 150 (5 Takte vor **Ziffer 111**) und ab Takt 423 (**Ziffer 140**) eine wichtige thematische Rolle. Liess will eine weitere Verwandtschaft festgestellt haben: „Sie [Die Melodie] ist übrigens mit dem zweiten Thema des Mittelteils des letzten Satzes des «Romantischen Klavierkonzertes» verwandt (siehe dort Nr. 54)<sup>141</sup>. Die betreffende Analyse des Romantischen Klavierkonzertes hat Candillari in ihrer Arbeit durchgeführt.<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Liess, Andreas; a.a.O., Seite 195.

<sup>142</sup> Candillari, Daniela: a.a.O., Seite 154 ff.

## Klavierkonzert, 3. Satz

Takte 157 – 176

The musical score is written in 6/8 time and consists of four systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *mf*. The second system continues the melodic and accompanimental lines. The third system shows the right hand with a more active melodic line and the left hand with a steady accompaniment. The fourth system features a right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment, including a double bar line and a fermata.

**3. Satz Takt 34 (Ziffer 74):** Das zweite Thema stammt aus dem Adagio der ersten Symphonie, der Jugendsymphonie, in cis-Moll. „Auch eine Jugendsymphonie in cis-Moll schrieb er, aus deren Adagio Themen in die «Herbstsymphonie» übergangen (z. B. das Gesangsthema)“.<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 44.

## 6.5 | Meinungen zum Werk

„Orgiastisch lebt sich Marx hier aus im Taumel der Themen und Motive, der Gegenführungen und polyphonen Wendungen, des Über- und Untereinander, der Fülle und der Vielfalt. Die südliche Sonne scheint auf dieses Werk, und das Volk der Instrumente jauchzt und schreit und murmelt und – brennt.“<sup>144</sup>

Am 22. März 1922 schrieb Marx einem Freund: „Meine Symphonie hat bei Publikum und Presse stürmischen Beifall sowie Protest erweckt. [...] Der Grund der Opposition lag – abgesehen natürlich von der beträchtlichen Modernität des Werkes in harmonischer und hauptsächlich orchestraler Beziehung – in dem nicht genügenden Studium des recht schwierigen Werkes. Es standen nur drei Proben zur Verfügung, die Sache ging im Tempo gerade so, daß alle Noten da waren – natürlich alles im Rohbau, nichts dynamisch herausgearbeitet. Nichtsdestoweniger blieb doch noch so viel vom Werk übrig, daß man – wenn man Ohren hatte und wollte – was Erträgliches hören konnte.“

Es ist ein untrüglicher Beweis für die ungemein hohe Qualität dieses Werkes, dass trotz des technischen und interpretatorischen Mißerfolgs der Premiere die meisten Kritiken überschäumend waren. So heißt es im Wiener Extrablatt vom 5. Februar 1922<sup>145</sup> : „Das Riesenwerk, das sich mit kühnem Schwung an die Spitze des modernen Orchesterschaffens stellt, das alle Erwartungen und Befürchtungen übertraf und das den Dirigenten sowie die Meister des besten Orchesters der Welt vor ganz neue und unerhörte Aufgaben stellt, weckte teils heftigen Protest, teils stürmische Begeisterung, die sich im Hervorrufen des Komponisten Luft machte. Ein Teil des Publikums rief ohne Unterlaß ‚Marx, Marx, Marx‘.“

Über die «Herbstsymphonie», die von Erik Werba als „steirische Alpensinfonie“ bezeichnet wurde, war am 6. Februar 1922 in der «Wiener Allgemeinen Zeitung»<sup>146</sup> Folgendes zu lesen: „Erlebt sind die gefühlvollen Melancholien der

---

<sup>144</sup> Werba, Erik: Joseph Marx. In: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1964. Seite 26.

<sup>145</sup> N.N.: Rezension. In: Wiener Extrablatt, 5. Februar 1922.

<sup>146</sup> Graf, Max: Rezension. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 6. Februar 1922.

lyrischen Streichersteigerungen und elegisch niedersinkende Schlüsse, erlebt das Flirren und Flimmern, das Gleißeln und Blitzen der Wiesen im Mittagslicht; das Schäumen und Stampfen, die dionysische Luft und der Tanzrausch der Weinernte, und alle diese lyrischen Stimmungen weiten sich zu großen, allzu großen Orchesterbildern, in denen eine Überfülle von Farben, Mischungen, Motivkreuzungen von kontrapunktischen Stimmungen ist. Es ist eine wahre Leidenschaft des Erlebens in dieser Musik, ein Sichberauschen mit den Stimmungen, lyrisches Schwelgen in Gefühlen, Erinnerungsbildern, Natureindrücken, eine Hochflut der musikalischen Phantasie, die sich in diesem Werke voll ausleben will, wie es eben Künstlerart ist, und ein Künstler [...] ist Joseph Marx wahrlich auch in diesem überdimensionierten und überkontrapunktierten Werk. [...]"

Am 16. Februar 1922 schrieb das Wiener Extrablatt<sup>147</sup> : „Eine Sturmflut von Harmonien und Disharmonien, wie sie noch nie aus dem modernen Orchester hervorbrach. Die romanische, die südliche Grundfarbe leuchtet aus den Tiefen dieses Orchesters [...] modern die Kühnheit der Mischung, die der Meister und Beherrscher der Polyphonie an den Tag fördert.“

Einen weiteren Hinweis auf die unumstrittene Kompetenz des Komponisten lieferte die Wiener Morgenzeitung in einem Artikel vom 17. Februar 1922<sup>148</sup> : „Bei einem Musiker von der Individualität Joseph Marx' ist es müßig, Einflüssen nachzuspüren, die in der Zeit liegen. In dem Reichtum der melodischen Erfindung, in den komplizierten Akkord- und Klangmischungen und in der liebevollen Naturschilderung ist die Symphonie echtster Marx.“

Den Vorwurf einiger weniger Kritiker, dass seine Symphonie aufgrund ihrer ‚ungegliederten Länge‘ Langeweile hervorrufe, entkräftete Marx selbst am 9. Februar 1922 in einem offenen Brief an den Wiener Musikreferenten Hans Liebstöckl: „Wo bleibt da die Psychologie? Vermögen Werke, die nur langweilig sind, die Gemüter so heftig zu erregen? Meines Wissens sind in Konzerten des öfteren noch bedeutend längere und wohl langweiligere Werke als meine Symphonie ohne Protest gespielt worden! Einige behaupten, ich wäre ja nicht einmal moderner als Strauss, Debussy und Schreker. Ist das etwa gar so ‚unmodern‘?“

<sup>147</sup> Liebstöckl, Hans: Rezension. In: Wiener Extrablatt, 16. Februar 1922.

<sup>148</sup> N.N.: Rezension. In: Wiener Morgenzeitung, 17. Februar 1922.

Trotz der Popularität seiner Musik und seines zu Lebzeiten uneingeschränkten Rufes als Autorität sah Joseph Marx sich immer musikalischen Oppositionen ausgesetzt. In seinem oben zitierten Brief an Liebstöckl schrieb er an anderer Stelle: „Als ich meine zahlreichen Lieder geschrieben hatte, hieß es allgemein, es wären ‚Klavierkonzerte mit obligater Singstimme‘, die fast immer zu kurz kommt, und von solchem Schwierigkeitsgrad, daß an eine weitere Verbreitung meiner Lieder nicht zu denken sei; heute kann man diese Stücke nicht nur in allen Konzertsälen, sondern sogar in Vergnügungslokalen als seriöse Zwischennummern hören. Als ich mein Klavierkonzert [«Romantisches Klavierkonzert» von 1919] aufführen ließ, ward es als ‚Symphonie mit obligatem Klavier‘ bezeichnet. Und jetzt findet man wieder, die Herbstsymphonie bestehe bloß aus ein paar Liedern! Es ist ein *circulus vitiosus*. Nachträglich will man mir den Erfolg mit der teilweisen Ablehnung vermiesen...“

Nur ein Jahr nach ihrer skandalösen Uraufführung wurde die «Herbstsymphonie» vom Klangspezialisten Clemens Krauss entdeckt und von ihm in den Jahren bis 1927 in Wien und in Graz mehrere Male aufgeführt. Erst jetzt kamen die wahren Qualitäten des Werkes zum Vorschein: Sämtliche Aufführungen unter Krauss wurden zu einem sensationellen Erfolg, und der Premieren-skandal vom Februar 1922 war vergessen. Doch die Komplexität und Schwierigkeit des Mammutwerkes blieb. Nur so ist es zu erklären, daß sich nach 1927 nie wieder ein Dirigent an die Herbstsymphonie herangewagt hat und das Aufführungsmaterial somit unglaubliche 78 Jahre lang in den Archiven der Universal Edition verstaubte. Erst am 24. und 25. Oktober 2005 in Graz (Großes «recreation»-Orchester Graz unter Michel Swierczewski) wurde das Werk endlich wieder aufgeführt, und legt man die überschäumenden Kritiken zugrunde (u. a. in «Die Presse», «Kronen-Zeitung», «Kleine Zeitung» und «Der Standard»), kam es hier zu einer Wiederholung des riesigen Erfolges der «Herbstsymphonie» aus der Grazer Konzertgeschichte der 1920er Jahre.

## 7 | «Feste im Herbst» (1945)

**(alternativer Titel: «Herbstfeier»)**

Tonart: C-Dur / D-Dur / B-Dur / h-Moll / G-Dur / h-Moll / H-Dur

Entstehungszeit: 1945

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3. auch Piccolo / 2 Oboen, 1 Englischhorn / 3 Klarinetten in A und B, 3. auch Bassklarinette in B / 2 Fagotti, 1 Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauken – große Trommel, kleine Trommel, Becken à deux, Hängebecken, Triangel, Tamtam, Glockenspiel, Xylophon, Tamburin, Kastagnetten (Schlagzeug: 4 Spieler) – Harfe – Celesta – Klavier – geteilte Streicher

Verlag: Universal Edition A.G., Wien, mit Copyright 1946 – UE 33971, UE 33973

Dauer: etwa 25 Minuten

Die Aufführungsdauer der CD-Aufnahme mit dem RSO Wien unter Johannes Wildner vom 19. – 21. März 2007 beträgt 24‘17“.

Uraufführungsort: Konzertsaal in Graz

Uraufführungsdatum: 25. Juni 1946

Orchester: Wiener Philharmoniker

Dirigent: Josef Krips

Satzbezeichnung: Sehr lebhaft (poco presto)

### 7.1 | Zum Werk

Wenige Jahre nach der Uraufführung der «Herbstsymphonie» wurde nur noch deren letzter Satz «Ein Herbstpoem» gesondert zur Aufführung gebracht. In der Hoffnung, dass dieser Satz für das Repertoire gerettet werden kann, hat Joseph Marx im Jahre 1946 den vierten Satz seiner vor mehr als 20 Jahren komponierten «Herbstsymphonie» umgearbeitet. Dieser wurde unter den beiden Alternativtiteln «Herbstfeier» und «Feste im Herbst» als Symphonische Dichtung neu arrangiert – mit Kürzungen, reduzierter Orchesterbesetzung und zahlreichen Detailunterschieden gegenüber dem 4. Satz der Symphonie, dem «Herbstpoem», – und gesondert herausgegeben.

Aus dem Trioteil und dem vorangestellten Tanzlied aus dem vierten Satz hat Joseph Marx eine weitere, stark verkürzte Tondichtung in der A-B-A-Form eines Scherzos, «Sinfonische Tänze» genannt, geformt. Hiervon liegt lediglich eine Tonaufnahme einer Aufführung der Wiener Symphoniker unter dem Dirigenten Karl Etti vor. Das Notenmaterial ist jedoch verschollen.

Mit diesem Werk «Feste im Herbst» hat Joseph Marx sein symphonisches Schaffen beendet. Rückblickend kann man sagen, da Marx sich im Herbst seines Lebens befand und sich wiederholt mit der Herbstthematik beschäftigt hatte, dass diese symphonische Dichtung folglich der logische Abschluss seines Lebenswerkes ist.<sup>149</sup>

Beschreibung des Werkes innerhalb des handschriftlichen Vermerks:

«FESTE IM HERBST» und «ALTWIENER-SERENADEN»

„Das sinfonische Stück «Feste im Herbst» ist durch völlige Umarbeitung des IV. Satzes der «Herbstsinfonie» entstanden. Der instrumentale Aufwand wurde verringert, tanzmäßige Teile erweitert, der Schlussteil zusammengefasst, und dem ursprünglichen Programm «Ernte und Einkehr» noch mehr angepasst. Das Werk beginnt mit einer turbulenten Schilderung des festlichen Erntetreibens. Bald beruhigt sich der lebhaft Satz, und nun beginnt ein ländlerartiger «Weingarten-Reigen», der eines der Hauptthemen exponiert. Andere Teile folgen, bringen neue Motive, die stellenweise sinfonisch erweitert werden. Nach einer marschartigen Steigerung und nochmaliger freier Reminiszenz des Hauptthemas beginnen lebhaft Tänze, die sich immer mehr zu wilderem Tempo unter zunehmendem orchestralem Aufwand steigern. Der lebhaft Tanzteil schließt, und nun folgt ein «Weingartenlied», wie es bei südsteirischen Lesern sozusagen als eine ‚Hauptnummer‘ des Erntefestes gesungen wird. Auch dieses Stück ist so wie alle Tänze frei erfunden und verwendet nicht volkstümliches Material. Nun folgt der große sinfonische Schlussteil, eine breit angelegte kontrapunktische Verarbeitung der früheren Hauptthemen, die zu einem breit ausladenden Gesangsteil mit ‚orgelhaftem‘ Orchester-

---

<sup>149</sup> Brief von Joseph Marx aus Graz, am 24. Jänner 1946 an Clemens Krauss: „Stell Dir vor, ich arbeite wieder. Mache ein Orchesterstück, dessen Erst-Aufführung ich für den Fall, dass es so ausfällt, wie ich es mir denke, Dir ‚andrehn‘ will – aus allerhand begreiflichen Gründen. Du siehst, ich bin nahezu übermütig, in diesen Zeiten noch an allerhand Vernünftiges zu denken und zu bauen.....“ Der Brief lässt die Unterstellung zu, dass Marx daran dachte, dass Clemens Krauss und nicht Josef Krips die Erstaufführung leiten sollte.

klang führen, und verklingen.“<sup>150</sup>

Die Orchesterbesetzung ist reduziert – vor allem das Schlagzeug von 9 auf 4 Spieler –, ohne auf die typischen Klang- und Farbelemente (Klavier, Harfe, Celesta) zu verzichten. Durch die Reduzierung des Orchesterapparates wurden allerdings einige besonders extrovertierte Passagen des ursprünglichen Satzes geopfert.

„Einige Abschnitte sind aus dem «Herbstpoem» wörtlich übernommen, andere Passagen allerdings stark verändert bzw. sogar komplett neu komponiert worden, so dass das Werk als eigenständige neue sinfonische Dichtung anzusehen ist.“<sup>151</sup>

Eine gestalterische Besonderheit ist, dass in «Ein Herbstpoem» die Abschnitte fließend ineinander übergehen, während sie in «Feste im Herbst» stets zu einem – meist – Halbschluss geführt werden. Nach einer Fermate und einer kurzen Luftpause folgt der neue Teil.

Der Anfang der «Feste im Herbst» wurde dem ursprünglichen Programm der lebhaften Beschreibung des Erntetreibens noch stärker angepasst.

„Die ländlerartige Melodie eines alten Weinreigens bringt ruhigere Bewegungen, bis plötzlich das prägnante Hauptthema des ersten Satzes der «Herbstsymphonie» in den Violoncelli, begleitet von einem bitonalen Klangteppich der Harfen, des Klaviers und der Celesta, als Reminiszenz erklingt. Das Werk wird wieder in eine tänzerische Stimmung gekehrt, und es ertönt unter Verwendung der vielfältigen klanglichen Möglichkeiten des großen Orchesterapparates, polyphoner Verarbeitungstechniken und harmonischer Kühnheiten eine variantenreiche Abfolge von schwungvollen Passagen mit mehreren Tempowechseln.“<sup>152</sup>

Zwischen den zwei impressionistischen Ecksätzen sind suitenartige Tanzweisen aneinander gereiht, die österreichische, südslawische, rumänische und bulgarische Melodien miteinander verschmelzen. Dann wendet sich das musikalische Geschehen in einen äußerst lyrischen, von den Streichern und Hörnern dominierten Abschnitt.

---

<sup>150</sup> Handschriftlicher Vermerk: Biographie, „Feste“ im Herbst, „Feste im Herbst“ und „Altwiener Serenaden“. Mschrft. Mus.Hs.33614. 67 Mus.

<sup>151</sup> Esser, Stefan und Haydin, Berkant: Einführungstext im Booklet zur CD-Aufnahme bei cpo 777 320-2.

<sup>152</sup> Ebenda.

„Am Schluss greift Marx noch einmal sein Herbstsymphonie-Thema – nun in klarem H-Dur – auf und schwingt es zu einem letzten großen Höhepunkt auf, woraufhin «Feste im Herbst» in einem zarten Pianissimo verebbt.“<sup>153</sup>

Die mir zur Verfügung gestellte Partitur ist eine Fotokopie einer in Reinschrift gesetzten Ausgabe, die bereits für eine Aufführung benutzt wurde und Eintragungen von mindestens zwei Dirigenten – feststellbar auf Grund der unterschiedlichen Handschriften – enthält. Leider sind manche Eintragungen unleserlich, da sie zu konturenschwach sind, manche sind nicht zu entziffern, weil die Vorlagen so beschnitten wurden, dass es nicht möglich ist, den Text zu ergänzen. In den meisten Fällen sind es Spezifikationen zum Tempo, zum Charakter oder zur Dynamik.

Anders verhält es sich mit folgenden Hinweisen auf Streichungen: Auf Seite 40 befindet sich eine geklebte Marke. Sie deutet auf eine mögliche Streichung des Abschnittes ab Takt 204 (2 Takte vor **Ziffer 41**) hin, wenngleich in den folgenden Takten handschriftliche Eintragungen zur Interpretation, zum Tempo, zum Charakter und zur Dynamik vorhanden sind, was darauf hinweist, dass dieser Teil zu Gehör gebracht worden ist. Eine zweite geklebte Marke befindet sich auf Seite 51, die die Vermutung zulässt, dass der Abschnitt bis Takt 276 weg geblieben ist und dass ab Auftakt zu **Ziffer 55** weiter musiziert wurde.

Dieses Werk wird wiederholt durch Fermaten auf dem Taktstrich und dem Zusatz ‚Luftpause‘ gegliedert. Im Takt 343 (3 Takte nach **Ziffer 68**) wurde durch handschriftlichen Vermerk Luftpause und Fermate auf dem Taktstrich hinzugefügt. Im folgenden Takt wurde die gedruckte Angabe der Temporelation durchgestrichen und ersetzt durch Punktierte Viertel = Halbe.

Die nächste Einzeichnung für den Beginn einer Streichung befindet sich auf Seite 64 im Takt 361 (**Ziffer 72**), ab dem Auftakt zum Zweivierteltakt. Das Zeichen zum Fortsetzen befindet sich auf Seite 69 ab dem Dreivierteltakt im Takt 392 (4 Takte vor **Ziffer 79**). Wichtig ist die Anmerkung am Seitenrand in Kurrentschrift: „Sprung von Seite 59 nach Anweisung des Komponisten“. Auf Seite 59 befindet sich allerdings kein diesbezüglicher schriftlicher Hinweis. Auch der Verlauf auf Seite 59 empfiehlt aus musikalischer Sicht keinen derartigen Eingriff.

---

<sup>153</sup> Esser, Stefan und Haydin, Berkant: a.a.O. Booklet, Seite 9.

In gleicher Handschrift ist auf Seite 76 im Takt 449 (4 Takt nach **Ziffer 89**) nach dem Einschnitt vermerkt: „Da capo ab Seite 40“. Auch hier empfiehlt der Verlauf auf Seite 40 aus musikalischer Sicht keinen derartigen Eingriff.

Auf Seite 96 befinden sich in Kurrentschrift noch zwei Randnotizen („der nächsten Seite ist..... [mit Piccolo]“ und „warum .... oben“), die allerdings so sehr beschnitten sind, dass sich kein Sinn ergänzen lässt.

## 7.2 | Analyse

Der Beginn der beiden Stücke, «Ein Herbstpoem» und «Feste im Herbst», die das Treiben schildern, gleicht einander: Die geteilten Violinen und Violen charakterisieren das muntere Treiben, die Farbtupfer steuern Piccolo, Klavier, Harfe und Celesta bei, und das Thema exponiert die erste Trompete, eineinhalb Takte später gefolgt von den Hörnern; weitere eineinhalb Takte später wird es von Flöten, Oboen und Klarinetten weitergeführt und abermals eineinhalb Takte später von Englischhorn, Bassklarinette, Fagotti und Violoncello gemeinsam als Kanon aufgegriffen. Nach 3+3+4 Takten ist Takt 11 (**Ziffer 2**) erreicht; ab hier schimmern bereits die Quartolen durch. Sie machen nach und nach immer mehr auf sich aufmerksam, wobei sich die Dynamik mächtig bis Fortefortissimo steigert: Die Entwicklung mündet in den Takten 23 und 24 (3 Takte nach **Ziffer 4**) in einem Streichertremolo, in welchem die Trompete das Motiv der punktierten fallenden Quarte zweimal anstimmt. Dieses Motiv entspricht dem aus dem ersten Satz von Beethovens 7. Symphonie: als rhythmisches Grundmuster (siehe Takt 63 ff.), Hauptton und zweimaliger Grundton als Terz- bzw. Quintsprung (siehe Takte 342 und 343) und als Quartsprung in der Dreiklangszerlegung (siehe Takt 348 ff). Da das zweite Quartmotiv auf dem vorangegangenen Zielton seinen Ausgang nimmt, umspannt diese Episode das Intervall einer fallenden Septime. Generell ist festzustellen, dass die motivische Arbeit sowohl mit dem Intervall einer fallenden als auch der aufsteigenden Septime in diesem Werk wie im Gesamtwerk Marxens wiederholt auftritt.

*Takte 23 – 24 Trompete*



Eine kurze Luftpause trennt den folgenden vom vorherigen Abschnitt. Harmonisch polytonal – eine Schichtung eines übermäßigen Dreiklangs über B und zugleich über As<sup>1</sup> – wird das Flirren des Anfangs, hier allerdings nur in Flöten, Oboen und Klarinetten wieder aufgenommen. Dazu ertönt als viertaktige Periode das Jodlermotiv vom Takt 41 (**Ziffer 99**) aus dem «Herbstpoem» nun als Kanon in den Hörnern, Trompeten und Posaunen. Es folgt zwei Takte in Wiederholung das zweimalige fallende Quartmotiv in allen Instrumenten; nur die Bässe (Fagotti, Kontrafagott, Posaune, Tuba und Kontrabässe) setzen eine aufwärts gerichtete Quartfolge als Quartole entgegen. Damit wird die Septime umklammert und tritt somit als ‚doppelte‘ Septime – gleichzeitig fallend und aufsteigend – übereinander getürmt auf.

Takt 30 – 31, 1. & 2. Violine, Xylophon, Kontrabass

The musical score shows three staves: Violinen (Violins), Xylophon (Xylophone), and Kontrabass (Contrabass). The time signature is 6/8. The Violin part starts with a forte (ff) dynamic and features a melody with accents and a dynamic shift to forte (f). The Xylophone part has a rhythmic pattern with dynamics ff and f, and includes a 4-measure phrase. The Contrabass part has a rhythmic pattern with dynamics ff and f, and includes a 2-measure phrase.

Diese Bausteine sind ab Takt 32 (2 Takte nach **Ziffer 6**) das weitere Material: der Jodler in den Streichern, Quartolen und ab Takt 36 (**Ziffer 7**) bis Takt 45 (1 Takt vor **Ziffer 9**) das punktierte ‚Beethoven-Motiv‘ nun in Terzen. Nach einem letzten dynamischen Aufbäumen ist mit Takt 48 (3 Takte nach **Ziffer 9**) G-Dur mit Sixte ajoutée erreicht. In den folgenden fünf Takten ab **Ziffer 10** modulieren mit Ausweichungen die Streicher nach D-Dur, um den ersten Teil auf A<sup>7</sup> abzuschließen.

Scheinbar ist der Beginn wörtlich übernommen, und dennoch sind sofort Unterschiede erkennbar: Das Treiben ist in «Ein Herbstpoem» in der Instrumentierung viel reicher und differenzierter dargestellt; der Rhythmus des Themenkopfes ist seiner Würze der Punktierung beraubt. Nach 64 Takten in dem Werk «Ein Herbstpoem» folgen zweimal leere Quinten als Einstimmung in den mäßig bewegten Tanz. In «Feste im Herbst» stockt ab Takt 51 (**Ziffer 10**) der Ablauf, die Überleitung retardiert und nach 55 Takten ist das Allegretto des gemächlichen Tanzes erreicht.

Nach dem Wechsel zum Viervierteltakt beginnt mit Takt 56 (**Ziffer 11**) im Allegretto ein gemächlicher Tanz in D-Dur. Es ist ein Reigen, dessen Melodie – vom Anfangsmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz abgeleitet – die Klarinetten ausgeterzt anstimmen. Im dritten Takt nimmt die Flöte das Motiv ein wenig verknüpft auf; die hinzutretenden Streicher schließen die Periode (4 + 3 Takte) mit ‚poco accel. und rit.‘ ab. Das Triangulum setzt helle Farbtupfer. Diese Takte entsprechen dem Beginn des Tanzes von «Ein Herbstpoem».

Takte 56 – 60 Klarinetten, Flöte

The image shows a musical score for measures 56 to 60. It consists of two systems of staves. The top system has a Flute part (treble clef) and a Clarinet part (treble clef). The bottom system has a Flute part (treble clef) and a Clarinet part (treble clef). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The score shows a melodic line in the Clarinet part and a more rhythmic accompaniment in the Flute part. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Mit Takt 63 (3 Takte nach **Ziffer 12**) wiederholen Flöte und Oboen, zu denen sich die Klarinetten und später die Streicher gesellen, den ersten Abschnitt. Etwas erweitert wird die Periode wieder mit ‚poco accel. und rit.‘ abgeschlossen. Zwei Takte ‚wieder ruhiger‘ leiten zu der abermaligen Aufnahme der Reigenmelodie ‚ein wenig belebend‘ über. Nun sind Flöten, Oboen, Englischhorn und Trompeten beteiligt und das Triangulum steuert wieder seine Farbe bei. Mit dem Einsatz der Streicher im Takt 80 (1 Takt vor **Ziffer 16**) beginnt eine allmähliche große dynamische Steigerung. Ab Takt 83 (3 Takte vor **Ziffer 17**) erklingt herrliches reines D-Dur, und nach und nach treten alle Instrumente hinzu. Nach einem Stau bei **Ziffer 17** („Breiter werden“) ist mit Takt 88 (3 Takte nach **Ziffer 17**) die Klimax erreicht und nach ‚etwas vorwärts‘ beruhigt sich mit Takt 91 (**Ziffer 18**) ‚ruhiger werden‘ das Geschehen. Diese dreizehn Takte ab Takt 73 (3 Takte nach **Ziffer 14**) entsprechen dem Abschnitt ab Takt 83 (**Ziffer 104**) in «Ein Herbstpoem».

Takte 83 – 91 Violinen, Violoncello

Die Harmonie D<sup>+</sup> als Sextakkord spielen die dreifach geteilten Violinen als Brechung in Sechzehntelsechstolenbewegung. Mit dem Auftakt zu Takt 93 (3 Takte nach **Ziffer 18**) erscheint erstmals das Hauptthema der Symphonie wie am Beginn im Violoncello gemeinsam mit Viola, Bassklarinette und Fagott. Im dritten Takt kommt der zur Septime zweimal übereinander geschichtete Quartsprung aufwärts. Hier ist eine jener Stellen, wo die Motivklammer des Werkes evident wird. Die letzten drei Takte sind mit ‚decrecendo e rit.‘ überschrieben, sie verlieren sich ins ‚Pianopianissimo‘, und mit Takt 98 (3 Takte vor **Ziffer 20**) ist am Taktende als Abschluss dieser Episode eine kurze Luftpause erreicht. Diese entsprechende Weiterführung ist in «Ein Herbstpoem» völlig anders gestaltet: Wohl gibt es die mehrfach geteilten Streicher als Brechung in Sechzehntelsechstolenbewegung, doch wird beispielsweise das Hauptthema der Symphonie nicht aufgegriffen. Die unterschiedliche Weiterführung ergibt, dass dieser Abschnitt 43 Takte umfasst, während es in «Ein Herbstpoem» 64 Takte sind.

*Takte 93 – 98 Violoncello, Trompete, Hörner*

The musical score consists of two systems. The first system shows the Trompete/Hörner (Trumpets/Horns) and Violoncello (Cello) parts. The Violoncello part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and concludes with a decrescendo and ritardando (*decresc. e rit.*). The second system shows the 1. Trp. gedämpft (1st Trumpet, muted) and Hörner gedämpft (Horns, muted) parts. The 1. Trp. part starts with a piano-piano (*pp*) dynamic and ends with a short breath pause (*kurze Luftpause*). The Hörner part starts with a piano-piano-piano (*ppp*) dynamic. The Violoncello part continues with a *ppp* dynamic.

Kräftig und scharf, dann diminuierend wird zum folgenden tänzerischen Teil, dessen Tempo ‚Lebhaft‘ ist, der modulierende Akkord, ein übermäßiger Dreiklang auf  $d^1$  mit großer Septime und übermäßiger Quarte, zweimal den Dreivierteltakt füllend in den Takten 99 und 100 (2 Takte, bzw. 1 Takt vor **Ziffer 20**) exponiert. Kammermusikalisch instrumentiert heben Flöte, Oboe und Klarinette, pizzicato von Streichern begleitet, an. Mit einem Medianten- statt eines üblichen Dominantenschlusses endet die zwei Mal viertaktige Periode. Hörner und Trompeten führen analog die Melodie fort. Die nächsten zweimal vier Takte gestalten die Streicher. Dieser Abschnitt ist mit jenem ab Takt 137 (6 Takte vor **Ziffer 110**) aus «Ein Herbstpoem» verwandt. Die folgenden acht Takte sind reicher instrumentiert; neben den Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Streichern sind Klavier, Xylophon, Glockenspiel, kleine Trommel, Triangel, Harfe und Celesta hervorzuheben. Das Tempo ist ‚Etwas langsamer‘, und der Rhythmus ist durch Synkopen und Achteltriolen geprägt. Der achttaktige Abgesang steigert sich dynamisch bis zum Fortissimo und endet in unge-trübtem D-Dur der Blechbläser und Streicher.

## Takte 99 – 108 Holz- &amp; Blechbläser

Musical score for measures 99–108, featuring woodwinds and brass instruments. The score is in 3/4 time and D major. The instruments and their parts are:

- Holzbläser (Woodwinds):** Flöte (Flute) and Oboe (Oboe) play a melodic line starting in measure 99 with a *p* dynamic, moving to *mf* in measure 100. The Flöte/Oboe part is marked *Flöte Oboe*.
- Trp. Hrn. (Trumpets and Horns):** Play a rhythmic accompaniment starting in measure 99 with a *f* dynamic, marked *gedämpft* (muted) in measures 99 and 100. The part is marked *Trp. Hrn.*
- Klarinette (Clarinet):** Enters in measure 101 with a *f* dynamic, marked *gedämpft* (muted).
- Streichler (Strings):** Play a rhythmic accompaniment starting in measure 99 with a *mf* dynamic, marked *mf* in measure 99 and *f* in measure 101.

Für acht Takte – gegliedert in 4+2+2 Takte – ‚wieder langsamer‘ wechselt im Takt 141 (**Ziffer 28**) der Rhythmus in den triolischen Neunachteltakt, und das tonale Zentrum ist fis-Moll. Von Takt 141 bis 144 begleiten die Streicher pizzicato in einer Struktur von sechs Sechachteltakten, die in den vier Takten der 9/8-Struktur der Melodie gegenüber steht. Während dieser Periode kolorieren neben Klavier und Harfe Xylophon, Kastagnetten und Triangel.

## Takte 141 – 144 Holzbläser, Streicher

Musical score for measures 141–144, featuring woodwinds and strings. The score is in 9/8 time and F minor. The instruments and their parts are:

- Flöten Oboen (Flutes and Oboes):** Play a melodic line starting in measure 141 with a *f* dynamic, marked *wieder langsamer (nicht eilen)* (slower again, do not hurry). The part is marked *Flöten Oboen*.
- Englischhorn Klari. (English Horn and Clarinet):** Play a melodic line starting in measure 141 with a *f* dynamic, marked *Englischhorn Klari.*
- Trp. Hrn. (Trumpets and Horns):** Play a rhythmic accompaniment starting in measure 141 with a *f* dynamic, marked *Trp. Hrn.*
- Streichler (Strings):** Play a rhythmic accompaniment starting in measure 141 with a *f* dynamic, marked *pizz.* (pizzicato). The part is marked *Streichler*.

Ab Takt 149 (2 Takte vor **Ziffer 30**) geht es im Sechsstelctakt ‚wieder vorwärts‘. Zwei Synkopen in den Streichern und Trompeten treiben die Entwicklung weiter zum punktierten ‚Beethoven-Motiv‘ (ab 1 Takt vor **Ziffer 30**), ehe ‚mit breitem Schwung‘ bei Takt 154 (2 Takte vor **Ziffer 31**) die lyrisch expansive Melodie der ersten Violine, die von der dritten achttaktigen Periode aus dem lebhaften Tanz ab Takt 117 (2 Takte nach **Ziffer 23**) durch neue rhythmische Gestaltung gewonnen wurde, erreicht ist. Die weitere Entwicklung ist in vier Fünftakter und einen Viertakter zu gliedern und entspricht in «Ein Herbstpoem» genau der Stelle ab Takt 284 (**Ziffer 125**), wobei zwei dortige Takte im Dreiertakt ein Sechsstelctakt der «Feste im Herbst» sind. Die Melodie und deren Instrumentation gleichen einander, einzig die Harfenarpeggien sind in «Ein Herbstpoem» bewegter und die Verwendung des Schlagzeuges ist reicher.

*Takte 154 – 158 Violinen, Hörner*

**Mit breitem Schwung (nicht eilen)**

The musical score consists of three staves: Violine I, Violine II, and Hörner. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first violin part (Violine I) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic, characterized by a wide, sweeping motion. The second violin part (Violine II) provides a harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic, consisting of chords and moving lines. The horn part (Hörner) also features a forte (*f*) dynamic accompaniment. The score includes a triplet of eighth notes in the first violin part in measures 156 and 157.

Der nächste Abschnitt ab Takt 178 (3 Takte nach **Ziffer 35**) steht in beiden Werken im Fünfviertelctakt, ist mit ‚Breiter‘ überschrieben, besitzt den Charakter einer vorbeiziehenden und sich entfernenden Marching-Band, da sich das Fortissimo zum Piano vermindert, und rückt nach B-Dur. Während der Periodenaufbau hier aus einem eintaktigen Themenkopf auf der Tonika, der vier-

mal intoniert wird, und dann dreimal zu einer zweitaktigen Einheit auf der Dominante und letztmals auf der Subdominantenparallele erweitert wird, also aus 4+2+2+2 (1+1) Takten besteht, sind es im vierten Satz insgesamt zwölf Takte.

*Takte 178 – 181 Horn, Trompeten*

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 178 and 179. The Trumpet part (Trp.) has a whole rest in measure 178 and then a melodic line starting in measure 179. The Horn part (Horn) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics are *ff* and *f*. The second system shows measures 180 and 181. The Trumpet part continues its melodic line, and the Horn part continues its accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*.

Ab Takt 188 (3 Takte nach **Ziffer 37**) herrscht die ‚Vier‘ vor: Der Abschnitt beginnt mit dem Wechsel auf den Viervierteltakt und ist in viermal viertaktige Perioden gegliedert. Nach vier crescendierenden Takten folgt ‚Etwas vorwärts‘, und nach zwei weiteren Abschnitten, die durch Achteltriolen belebt werden, ist der Höhepunkt im Fortissimo erreicht. Nach weiteren vier Takten mit ‚poco a poco rit.‘ und schließlich ‚molto rit‘ unterbricht zum Taktende von Takt 203 (3 Takte nach **Ziffer 40**) eine Luftpause den Verlauf. Der Charakter ist durch eine Anhäufung von Akzenten, mit der Spielweise ‚rhythmisch betont‘ und auf Grund der Verwendung von Holzschlägel an Pauke und Becken beschrieben. Auch das Xylophon birgt eine gewisse harte Klangfarbe in sich.

Takte 188 – 191 Flöte, Oboen, Englischhorn, Klarinetten, Bassklarinette

Dieser Abschnitt entspricht in «Ein Herbstpoem» den Takten 344 (**Ziffer 132**) bis 363 (1 Takt vor **Ziffer 135**), wo nach zwei Mal vier Takten die erste Violine einsetzt und aus dem Material eine fünftaktige Phrase gestaltet. In «Feste im Herbst» entspricht diese Stelle jener nach nur viertaktigem Aufbau, und die Melodie der ersten Violine bleibt viertaktig. Die folgenden vier Takte ab Takt 357 (**Ziffer 134**), mit ‚Wild‘ überschrieben, gleichen jenen von Takt 196 (**Ziffer 39**). Die drei poco ritardierenden Takte in «Ein Herbstpoem» gleiten ohne Zäsur in den neuen Abschnitt ab Takt 364 (**Ziffer 135**).

Mit Takt 204 (2 Takte vor **Ziffer 41**) beginnt – als Gegensatz zum bisherigen ersten der zweite Hauptabschnitt ‚Lebhaft‘ im Zweivierteltakt in h-Moll – eine in A-B-A-Form aufgebaute Volkstanzmelodie. Die anspringende Quinte, das akzentreiche Weiterspinnen und die klare Struktur von Melodie und Gegenstimme verleihen diesen Charakter, der durch die Instrumentierung mit den Holzblasinstrumente Klarinette und Fagott unterstrichen wird. Nach acht Takten wiederholen – acht plus zwei Takte – Piccolo und Flöte die Klarinet-

tenmelodie zu Ende.

Takte 204 – 212 Klarinette

Eine Viertelpause trennt den folgenden B-Teil – gegliedert in vier plus fünf Takte – ab Takt 222 (2 Takte nach **Ziffer 44**) ‚Etwas zurückhalten‘ ab. Oboe und Englischhorn, sekundiert vom Fagott, beginnen, ehe die Klarinetten in der zweiten Phrase hinzutreten. Obwohl das melodische Material dem ersten Teil entnommen ist, wird es hier lyrischer und gesangsvoller formuliert.

Takte 222 – 230 Oboe, Englischhorn, Klarinetten, Fagott

Die Reprise des A-Teiles setzt mit Takt 231 (**Ziffer 46**) ‚Sehr lebhaft‘ ein. Nun übernehmen allerdings statt der Bläser zweite Violine und Viola in einer neuntaktigen Phrase entsprechend Takt 212 (2 Takte nach **Ziffer 42**) die Melodie. Wenn auch im Zweivierteltakt notiert, entspricht von der Gestaltung der Melodie her die folgende auf vier plus vier geteilte achtaktige Periode – mit ‚ganz wenig zurückhalten‘ bezeichnet – bei Takt 240 (1 Takt vor **Ziffer 48**) der Stel-

le bei Takt 83 (3 Takte vor **Ziffer 17**). Im jeweils vierten Takte stellen die Hörner und Trompeten durch eine Kadenzfolge die Verbindung her.

Der folgende Abschnitt ab Takt 248 (3 Takte vor **Ziffer 50**) unterscheidet sich durch die Forte-Dynamik und die auftaktige Melodiegestaltung. Gegliedert ist er in drei mal vier Takte mit den jeweiligen Tempobezeichnungen ‚wieder lebhafter‘, ‚ein wenig zurückhalten‘ und wieder ‚a tempo‘ und endet mit einem Einschnitt, einer Viertel Pause, im Takt 259 (2 Takte vor **Ziffer 52**).

Takte 247 – 255 Streicher

**wieder lebhafter**

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

*f* *mf* *f* *f*

Der nächste zwölftaktige Abschnitt ab Takt 260 (1 Takt vor **Ziffer 52**) gliedert sich in vier Takte, die volltaktig, kräftig, reich an Synkopen und Akzenten sind; dann in vier Takte, die Piano bis Mezzoforte sind, ebenfalls mit Synkopen, wobei Violinen und Kontrabass zupfen und Klarinetten, Fagott, Viola und Violoncello sie in Sechzehntelnoten umspielen; und schließlich in vier Takte, die die ersten wiederholen. Dieser Teil ist zum Fortissimo gesteigert und endet auch mit einem Einschnitt einer Viertel Pause.

## Takte 260 – 268 Streicher, Hörner, Trompeten

The musical score consists of six staves. The top staff is for Trompeten and Hörner, starting with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The second staff is for Violinen, also starting with f. The third staff is for Violoncello, with a p (piano) dynamic and a Viola pizz. instruction. The fourth staff is for Vln. Hrn., with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff is for Viola Vc., with mf and fortissimo (ff) dynamics. The bottom staff is for Kontrabass, with mf and ff dynamics. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Nach einem Viertakter im Piano wird mit dem Auftakt zu Takt 276 (**Ziffer 55**) ‚poco forte‘ die entsprechende Stelle ab Takt 248 (3 Takte vor **Ziffer 50**) für acht Takte wieder aufgenommen und in den folgenden acht Takten fortissimo wiederholt. Im Takt 291 (**Ziffer 58**) setzt eine Viertelpause eine Zäsur.

Überschrieben mit ‚Rascher‘ kehrt im Takt 292 (1 Takt nach **Ziffer 58**) der Themenkopf von Takt 204 (2 Takte vor **Ziffer 41**) wieder. Er tritt Forte dreimal zweitaktig, dann ab Takt 301 (**Ziffer 60**) und ab Takt 306 (1 Takt nach **Ziffer 61**) zweimal zweitaktig auf. Ab Takt 299 (2 Takte vor **Ziffer 60**) setzen sich immer stärker die synkopierten Achtel durch, zu Anfang nur in den Hörnern, dann zusätzlich in Trompeten und Violinen. Die Sechzehntelbewegungen nehmen zu, die beginnende allmähliche dynamische Steigerung entwickelt sich nun rasch vom Forte über *più forte* zum Fortissimo. Dadurch wirkt der anfangs beschauliche Tanz immer derber und ausgelassener. Nach fünfmal vier Takten schließt ihn das zweitaktige Flirren der Fortissimo trillernden Holzbläser und Streicher mit der reinen Quinte h–fis und reißt jäh ab.

Dieser Abschnitt ab Takt 204 (2 Takte vor **Ziffer 41**) findet in «Ein Herbstpoem» ab Takt 364 (**Ziffer 135**) seine Entsprechung in der Melodie. Notiert ist der Abschnitt ‚alla breve‘, die Periode ist aufgebaut in einer neun- und einer drei-

zehntaktigen Gruppe. Mit Ausnahme der Posaunen wird das gesamte Orchester eingesetzt, und ohne Zäsur folgt der kommende Teil ab Takt 386 (**Ziffer 137**), bestehend aus zehn Takten im Forte, entsprechend den acht Takten im Mezzoforte ab Takt 222 (2 Takte nach **Ziffer 44**) der «Feste im Herbst». Es folgt ab Takt 396 (**Ziffer 138**) die Wiederholung von Takt 364 (**Ziffer 135**) für elf Takte, welche der Wiederholungsstelle bei Takt 231 (**Ziffer 46**) im Piano entspricht. Damit sind die Parallelen zu Ende: Ein ‚accelerando‘ zum ‚Presto‘ führt in Takt 423 (**Ziffer 140**) zu einem neuen Abschnitt im Dreivierteltakt. In «Feste im Herbst» wird der vorhandene Gedanke bis Takt 344 (2 Takte vor **Ziffer 69**) noch ausführlich weitergesponnen.

Ähnlich einer Reprise stimmt mit Takt 344 (2 Takte vor **Ziffer 69**) die Trompete ‚Etwas langsamer‘ im Sechsstelakt auftaktig wie zu Beginn die Melodie an. In zerlegten Dreiklangsfolgen in Sechzehntelnoten beschreiben Piccolo, Flöten, Violinen und Viola die Harmonien. Oboen und Englischhorn fassen diese in Achtelnoten zusammen. Nach einer klaren Gliederung von vier plus fünf Takten folgen acht Takte, in denen die Melodie – gespielt von den Violinen und Viola – volltaktig und deren Bewegung ‚ein wenig rascher‘ ist. Ab Takt 358 (3 Takte nach **Ziffer 71**) greifen die Trompeten das „Beethoven-Motiv“ wieder auf.

Takte 344 – 348 Blechbläser, Klavier, Streicher

The musical score is for measures 344 to 348, featuring five staves: Trompeten Hörner, Posaunen Tuba, Klavier, Violinen Viola, and Violoncello Kontrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo marking is 'Etwas langsamer >'. The Trompeten/Hörner part starts with a dynamic marking of 'f assai'. The Posaunen/Tuba part has a dynamic marking of 'ff'. The Klavier part has a dynamic marking of 'ff'. The Violinen/Viola part has a dynamic marking of 'ff'. The Violoncello/Kontrabass part has a dynamic marking of 'ff'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Mit Takt 362 (2 Takte nach **Ziffer 72**) beginnt im Zweivierteltakt ‚Schneller werden bis zum früheren Tempo‘ die Überleitung zur Volkstanzmelodie ab Takt 364 (2 Takte vor **Ziffer 73**), welche der ersten Stelle bei Takt 231 (**Ziffer 46**) entspricht. Dynamisch bewegt sich dieser Abschnitt, der in 8 + 8 + 4 + 4 + 4 Takte gegliedert ist, im Bereich von ‚assai forte‘, ‚crescendo‘ und ‚Fortissimo‘ und verebbt erst im letzten Takt zu ‚Pianissimo‘. Das Orchester ist voll eingesetzt, wobei Instrumentengruppen Bausteine der ersten Stelle – Synkopen der Blechbläser (siehe ab Takt 247, 2 Takte nach **Ziffer 49**), die auftaktige Phrase der Flöten mit Trillerabschluss (siehe ab Takt 307, 2 Takte nach **Ziffer 61**), die Trompetenmelodie – gleichzeitig gegeneinander setzend zusammentragen. Den Abschluss dieses Teiles in D-Dur bildet der D<sup>7</sup>-Akkord mit übermässiger Quinte.



Nach einer Luftpause und dem Tonartwechsel nach G-Dur hebt mit Takt 392 (2 Takte nach **Ziffer 78**) leise ‚Ruhig fließend‘ ein lyrisches Lied im Dreivierteltakt an. Die Form ist A (4 Takte) auf der Tonika – B (5 Takte) auf der Subdominante – A (4 Takte) auf der Tonika. Die Melodiestimme spielt die erste Violine, die Unterstimme übernehmen zweite Violine und Violoncello. Harfe und Viola begleiten mit Dreiklangszerlegungen in Achtelnoten. Im B-Teil doppelten Klarinetten und Englischhorn Melodie und Unterstimme.

Takte 392 – 404 Englischhorn, Klarinetten, Hörner, Streicher

**Ruhig fließend**

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes:
 

- Klarinetten Englischhorn:** Treble clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line starting in measure 392, with dynamics *p* and *mf*.
- Hörner:** Bass clef, G major key signature, 3/4 time. It features a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Violinen Viola:** Treble clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Violoncelli Kontrabass:** Bass clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p* and *mf*.

 The second system includes:
 

- Kl. Eh.:** Treble clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p*.
- Hrn.:** Treble clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p*.
- Vln. Vln.:** Treble clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p*.
- Vc. Kb.:** Bass clef, G major key signature, 3/4 time. It shows a melodic line with dynamics *p*.

Es folgt eine Oktave höher die Wiederholung von A–B–A, wobei im B-Teil die Flöten und Oboen das Doppeln übernehmen. Die folgende Viertaktgruppe steht auf der Dominante und wird mit einer Trübung nach Moll ‚poco a poco rit.‘ wiederholt. Mit Takt 426 (**Ziffer 85**) wird der Tonikateil ‚wieder fließender‘ achttaktig aufgenommen und die Orchestrierung angereichert. Es folgt der dem B-Teil auf der Subdominante beginnend nun sechstaktig entsprechende Abschnitt. Zum folgenden viertaktigen Abschnitt treten die Trompeten

hinzu, die Dynamik erreicht ‚Fortissimo‘. Daraufhin verringert sich während der letzten sechs Takte die Lautstärke, und in einem Plagalschluss endet dieses beseelte Lied. Ein besonderes Merkmal ist die Trennung der Perioden durch Viertelpausen (siehe Takt 404, Takt 417, Takt 433, Takt 439 und Takt 449 nach der kurzen Fermate auf dem G-Dur-Dreiklang).

Mit Takt 450 (1 Takt vor **Ziffer 90**) beginnt ‚Sehr ruhig‘ ein neuer Abschnitt im Viervierteltakt. Der handschriftliche Vermerk eines Interpreten ‚impressionistisches, rätselvolles Herbstweben‘ in der Partitur charakterisiert die Stelle ausgezeichnet. Akkorde – aufgebaut aus Quartschichtungen – schaffen durch Tremolo der Violen bzw. Brechungen in Sechzehnteltriolen im Piano die Stimmung. Die erste Oboe gestaltet ‚molto espressivo‘ die Melodie. Nach drei Takten verstärken das Englischhorn und dann weiterführend die zweite Oboe oktavierend für die nächsten drei Takte die erste Oboe. Die umspielenden Akkordbrechungen werden durch die hinzutretenden Flöten, Klarinetten und das Klavier unterstützt, wobei die Unregelmäßigkeiten von Sextolen und Septolen die Unruhe unterstreichen. Dieser Abschnitt entspricht der Stelle ab Takt 542 (**Ziffer 152**) aus «Ein Herbstpoem». Die dortige viertaktige Phrase ist rhythmisch verändert – gestaucht, gedehnt – als dreitaktige Phrase in der Oboe übernommen. Ab Takt 453 (3 Takte nach **Ziffer 90**) gleichen die Werke einander (ab 5 Takte nach **Ziffer 152** aus «Ein Herbstpoem»). Die Melodie übernehmen Oboe, Englischhorn, 2. Violine, Viola, die Gegenstimme die Hörner und die Umspielungen Flöten und Klarinetten sowie erste Violine und Violoncello. Nun nehmen die beiden Werke wieder unabhängige Entwicklungen: Nach weiteren drei Takten des Englischhorns führt in den folgenden vier Takten die Klarinette die Melodie zum Forte und stoppt schließlich am Ende des Taktes 462 (2 Takte nach **Ziffer 92**) mit einer sehr kurzen Luftpause.

## Takte 450 – 462 Oboen, Englischhorn, Klarinette

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes Oboe and Clarinet parts, with dynamics *p*, *molto espressivo*, *poco forte*, and *p*. The second system includes Oboe and English Horn parts, with dynamics *p*, *mf espress.*, *f*, *mf*, and *f*, and the instruction *espress.*. The third system includes Oboe and Clarinet parts, with dynamics *sempre poco rubato*, *p*, and *forte assai*.

Der folgende Abschnitt von Takt 463 (3 Takte nach **Ziffer 92**) bis zur Pausenzäsur im Takt 490 (1 Takt vor **Ziffer 98**) entspricht, abgesehen von der angepassten Instrumentation, dem Abschnitt von Takt 557 (2 Takte nach **Ziffer 154**) bis Takt 594 (4 Takte vor **Ziffer 159**) aus «Ein Herbstpoem». Startend mit einem Aufschwung in F-Dur übernimmt die zweite Violine, unterstützt von Flöte und Viola, die Führung. Im dritten Takt tritt die erste Violine hinzu, die nach drei Takten zwei Mal ein fallendes Oktavmotiv mit akzentuierter Geste präsentiert, das die Flöten, Oboen, Englischhorn und Horn imitieren.

Im Takt 471 (**Ziffer 94**) erklingt das fallende Septimotiv, gespielt nur von den ersten zwei Pulten der ersten Violine. Nach drei Takten kehrt es ‚Bewegter‘ ab Takt 473 (3 Takte vor **Ziffer 95**) aufsteigend auftaktig in den Flöten und Oboen, der zweiten Violine und der Trompete sowie versetzt in den Hörnern und im Violoncello wieder und reduziert sich in den folgenden drei Takten zur Sexte. Da nun ein Ganztonschritt vorgeschaltet ist, lässt sich eine Aufwärtsbewegung mit der Ausdehnung einer Septime im Motiv der Hörner und Trompeten erkennen. In den folgenden sechs Takten führt ab Takt 485 (**Ziffer 97**) bis zur Pausenzäsur im Takt 490 (1 Takt vor **Ziffer 98**) expansiv die erste Violine.

## Takte 471 – 476 Violinen, Viola, Violoncello

Musical score for Violinen, Viola, and Violoncello, measures 471-476. The score is in 4/4 time and G major. The Violin part (Violinen/ Viola) starts with a *mf* dynamic and *espress.* marking, featuring a triplet of eighth notes and a crescendo to *f*. The Violoncello part (Vcl.) starts with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *f*. The Viola part (Vln./ Vla.) starts with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *f*.

Ab Takt 491 (**Ziffer 98**) bewegt sich die Dynamik vier Takte lang zwischen ‚Fortissimo‘ bis ‚Fortefortissimo‘, in denen die Trompeten und die dritte Flöte die Hauptmelodie und die Flöten, die erste Klarinette, die Violinen und das Violoncello die Gegenmelodie spielen. Die folgenden fünf Takte im ‚Mezzoforte‘ sind für die beiden kurzen Phrasen von Posaune und Hörnern mit ‚langsamer werden‘ und dann ab Takt 497 (2 Takte nach **Ziffer 99**) mit dem Beginn der Streicherphrase mit ‚wieder ins Hauptzeitmaß zurückkehren (schwungvoll)‘ überschrieben.

## Takte 491 – 495 Violine, Trompete, Kontrabass

Musical score for Violine, Trompete, and Kontrabass, measures 491-495. The score is in 4/4 time and G major. The Violine part (Violine) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *fff*. The Trompete part (Trompete) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *fff*. The Kontrabass part (Kontrabass) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *fff*. The Viola part (Vl.) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *mf*. The Trp. part (Trp.) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *mf*. The Kb. part (Kb.) starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes and a crescendo to *mf*.

Im Takt 500 (1 Takt vor **Ziffer 100**) treten alle Instrumente hinzu. Die vier Takte – dynamisch vom ‚Piano‘ über ‚crescendo‘ zum ‚Forte‘ und über ‚de-crescendo‘ abermals ‚crescendo‘ – steigern sich im Takt 504 (4 Takte nach **Ziffer 100**) vier Takte lang zur Klimax, ehe sich die Episode in weiteren fünf Takten mit An- und Abswellen zum ‚Piano‘ beruhigt. Im Takt 511 (**Ziffer 102**) – ‚molto rit. e espressivo‘ überschrieben – führen die Hörner die Melodie modulierend nach As-Dur und ‚Ruhig (sempre espressivo)‘ beginnt der nächste Abschnitt.

Auftaktig leiten Englischhorn und Klarinetten zum Melodieeinsatz der Flöte über, die die Violen oktavierern,. Nach und nach treten die Oboen und die zweite Violine crescendierend hinzu, erreichen den Höhepunkt im Takt 519 (4 Takte nach **Ziffer 103**) und halten mit einer kurzen Luftpause inne.

Takte 511 – 519 Flöten, Englischhorn, Klarinetten, Hörner

The musical score for Takte 511–519 is written for Flöten, Englischhorn, Klarinetten, and Hörner. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 511 to 514, and the second system covers measures 515 to 519. The Flöten part begins in measure 511 with a melodic line. The other instruments provide harmonic support. Dynamic markings include *mf*, *forte assai*, *p*, and *più forte*. Performance instructions include *molto rit. e espressivo* and *Ruhig (sempre espressivo)*. The score ends with a *rit.* marking in measure 519.

Gegliedert in sechs plus vier Takte wird der Abschnitt ab Takt 520 (1 Takt vor **Ziffer 104**) ‚Etwas steigern‘ fortgesetzt. Die Dynamik entwickelt sich vom ‚Piano‘ innerhalb zweier Takte zum ‚Fortissimo‘ und kehrt in den folgenden drei Takten zum ‚Piano‘ zurück. In G-Dur mit  $g^2$  startend entwickelt sich die melodische Linie chromatisch aufwärts bis  $h^2$ . Nach einer Umspielung von  $fis^3$  der ersten Violine folgt der Abstieg in Ganztonschritten, den die zweite Violine bis

dis<sup>2</sup> weiterführt. Damit ist die Harmonie dis-Moll in der Brechung, gespielt von der Harfe, erreicht. Taktweise ändert sich nun ab Takt 526 (**Ziffer 105**) die Harmonie: Fis<sup>7</sup>, h<sup>7</sup>, fis<sup>7</sup>, E<sup>9</sup>; und jedem Takt ‚immer langsamer werden‘ ist entsprechend ein fallendes Motiv ab fis zugeordnet: die kleine Terz von Piccolo und gestopfter Trompete, die große Terz von Oboe und gestopftem Horn, die reine Quarte von den Klarinetten und abermals die große Terz von Flöte und Fagott. Damit ist Takt 529 (4 Takte nach **Ziffer 105**) erreicht. Eine kurze Fermate trennt den neuen Abschnitt, der in H-Dur steht, beginnend mit einem Auftakt ab.

Der letzte Teil beginnt mit Takt 530 (1 Takt vor **Ziffer 106**) und entspricht bis zum Ende des Werkes dem ab Takt 666 (**Ziffer 167**) des «Herbstpoem». Es ist gleichsam die Apotheose der Symphonie, aber auch dieses symphonischen Satzes, die in verklärter Stimmung erklingt. Durch die eingeschränkten Möglichkeiten wird die Instrumentierung angepasst, und geringe Veränderungen entstehen durch differenzierende und spezifizierende Angaben zur Tempomodifikation. Das Thema des ersten Satzes der «Herbstsymphonie» wird, nach Dur transformiert, von den Violinen und der ersten Viola wieder aufgenommen. Harfe, Klavier, Flöten und Klarinetten formen mit Motiven daraus in Dreiklangsbrechungen in Bewegung von Sechzehnteltriolen die Harmonie H-Dur. Im Takt 535 (1 Takt vor **Ziffer 107**) setzen Trompete, Horn und Flöte mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas ein.

Takt 530 – Takt 535 Violinen, Viola

Über der Periodenverschränkung nach vier Takten entwickelt sich auftaktig

ein chromatisch aufsteigendes Thema in Flöte, Englischhorn, erster und zweiter Violine, als Kanon mit den Violinen in der zweiten Oboe und im sechsten Takt (3 Takte vor **Ziffer 108**) kehrt dieses Thema nun chromatisch fallend in Flöte, Horn, Viola und Violoncello in E-Dur dynamisch gesteigert wieder. Die Weiterführung erfolgt eintaktig wiederholt als chromatische Linie, absteigend in den Flöten, Oboen, Violinen, der Viola und der ersten Klarinette, aufsteigend in der Bassklarinette, den Fagotti und Kontrabässen.

*Takte 538 – 543 Violine, Kontrabass*

Ab Takt 541 (**Ziffer 108**) ‚Breiter werden‘ übernehmen in der sechstaktigen Periode mit Ausnahme der Kontrabässe die Streicher zusammen mit den Trompeten, dem zweiten und dritten Horn sowie der zweite Flöte und der ersten Oboe und Klarinette im ‚Forte‘ steigend zum ‚Fortissimo‘ die Melodie. Die folgenden sechs Takte im ‚Mezzoforte‘ werden leiser. Zwei Takte führen Piccolo und Flöte mit den Violinen und der Viola. Im vierten Takt übernehmen die Oboen, und in den folgenden zwei Takten ab Takt 551 (**Ziffer 110**) leitet das Horn ‚molto rit.‘ in den nächsten Teil ‚gemächlich fließend‘ über. Mit Takt 553 (3 Takte nach **Ziffer 110**) beginnen in träumerischer Sextenseligkeit die Violinen die gesangsgleiche Melodie, die die Flöte, Oboen und Klarinetten ab Takt 556 (**Ziffer 111**) ‚rit.‘ in einer insgesamt sechstaktigen Phrase zu Ende spin-  
nen.

*Takte 553 – 556 Violinen, Viola, Violoncello*

**Gemächlich fließend**

Die folgenden sechs Takte sind gegliedert in drei – das erste und zweite Pult der ersten Violine spielen geteilt die Melodie – plus drei Takte, in denen Flöte und Klarinetten diese Melodie wiederholen. Auftaktig holen alle Streicher ‚Piano‘ beginnend mit einem ‚molto crescendo‘ letztmalig gewaltig aus. Um eine besondere Klangdichte zu erreichen, sind alle Stimmen geteilt. Harfe und Klavier harmonisieren in Brechungen von Sechzehnteln, die Flöten von Achteltrioleten. Die erste Posaune stellt ‚sehr zart‘ die Anbindung zum letztmaligen Erklingen des Herbstsymphoniethemas her, die Hörner erinnern nochmals kanonartig mit dem Themenkopf, und im ‚Pianissimo‘ verklingen nach 573 Takten die «Feste im Herbst».

### 7.3 | Meinungen zum Werk

Wie sehr dieses letzte symphonische Werk Marx’ Erwartungen erfüllte, zeigen die Besprechungen der Ur- und Erstaufführungen in den Tageszeitungen. Ausschnittsweise sind dafür drei exemplarisch angeführt:

#### **Erstes Festkonzert der Wiener Philharmoniker unter Josef Krips**

„[...] Es ist ein ekstatisches Schwelgen in den Visionen üppigen Reifseins, südlicher Lebensfülle, tänzerischen Eros, eines Wein- und Farbenrausches. Böllerschläge donnern in bräutliche Winzerszenen [...]; ein sinnverwirrendes Werben Pans liegt in der Luft und die Windräder der Pettauer Rebenhügel klappern. Dann ein Ermatten, Zurücksinken – lyrisches Intermezzo als Ruhepunkt – vor neuer Kraftentfaltung, die zu einem zweiten Höhenflug des Gefühls führt (der auch formal stärkste, polyphonste Teil des Werkes mit jähren Steigerungen) –, und endlich ein Ausklang in konzentriertem Melos, ein breites Verströmen in wehmütiger Abendstimmung [...].“<sup>154</sup>

<sup>154</sup> «Das Steirerblatt» vom 27. Juni 1946. Autor: e.

### **Grazer Festwochen vom 25. und 26. Juni 1946 mit den Wiener Philharmonikern unter Josef Krips**

„[...] Zu welch prachtvollem Tonwerk verdichten sich doch diese „Feste des Herbstes“. [Es ...] offenbart sich in diesen kühnen, mit rhythmisch zwingender Gewalt einherstampfenden, einherbraußenden, schrankenlos freudigen und lebensfrommen, alle unbegrenzten Möglichkeiten moderner Satzkunst und Instrumentation erweisenden, rhapsodischen Komposition [...]. Derb sinnliche, orgiastische Töne werden angeschlagen, aber auch hymnische lösen das Bacchanal ab [...] Die kundigen Thebaner [...] wollen deutliche Anklänge an des Meisters Herbstsymphonie entdecken. [...]“<sup>155</sup>

### **Erstaufführung der «Feste im Herbst» mit den Wiener Symphonikern unter Hans Swarowsky in den Wiener Konzerthausälen**

„[...] Mit seinen «Festen im Herbst» hat Joseph Marx ein ungemein lebendiges, farbenprächtiges und klangfreudiges Werk geschaffen [...] eine zarte Seele, die gerade in diesem neuesten, besonders gelungenen, abgerundeten Werk in schön ausgesponnenen lyrischen Episoden ihren Ausdruck findet. Die rhythmische Vielfalt des tänzerischen Mittelteils ist mit Geist und Wissen um die Grundlagen musikalischer Wirkungen gemeistert, ebenso wie die Instrumentation, – ein raffinierter Klangzauber, dem freilich das Erbe Debussys, Ravels und Skrjabins nicht ganz abzuleugnen ist. Die harmonisch und melodisch prächtig gesteigerten Höhepunkte wurden vielleicht durch zu viel Blech überstrahlt. [...]“<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Hellmer, Hans. In: «Wiener Zeitung» vom 3. Juli 1946.

<sup>156</sup> Wildgans, Friedrich. In: «Österreichisches Tagebuch» vom 5. Oktober 1946.

## 8 | «Naturtrilogie»

### 8.1 | Erster Teil: «Symphonische Nachtmusik» (1922)

Tonart: A-Dur

Entstehungszeit: 1922-1925

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, auch 1 Piccolo / 2 Oboen und 1 Englischhorn / 3 Klarinetten in A und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti und 1 Kontrafagott – 4 Hörner in F / 3 Trompeten in C / 3 Posaunen / 1 Tuba – Pauken – Glockenspiel, Triangel, Hängebecken, Becken a due, Xylophon (Schlagzeug: 2 Spieler) – 2 Harfen – Celesta – Klavier – geteilte Streicher

Verlag: Universal Edition A.G., Wien, mit Copyright 1922 – UE 32 605

Dauer: etwa 24 Minuten

Uraufführungsort: Frankfurt am Main

Uraufführungsdatum: 19. Februar 1926

Orchester: Frankfurter Opern- und Museumsorchester

Dirigent: Clemens Krauss

#### 8.1.1 | Zum Titel

Im Jahre 1922 beabsichtigte Marx, ein dreiteiliges Werk mit den Titeln «Mondnacht», «Idylle» und «Frühlingsmusik» zu schreiben. Den Titel «Mondnacht» änderte er später in «Symphonische Nachtmusik».

Dr. Hans Ewald Heller beschreibt in dem Artikel „Joseph Marx, ein österreichischer Musikant“ exemplarisch einige Kompositionen, u. a. die «Symphonische Nachtmusik»: „So finden wir [...] ungewohnt sparsame Polyphonie und die zartesten, gleichsam mit dem Pastellstift gezeichneten Farben im Orchester. Alle Mysterien einer romantischen Mondnacht werden in diesem Stück lebendig.“<sup>157</sup> Und anlässlich einer Konzertwiedergabe vom 19. Februar 1934 steht in der Zeitschrift «Radio-Wien»<sup>158</sup>: „Die «Symphonische Nachtmusik» gibt die Stimmung jener geheimnisvollen Mondnächte wieder, wie sie Eichendorff in unnachahmlicher Weise besungen hat, das Raunen des Waldes, das Rieseln der Quellen und dazu das magische Leuchten des Mondes [...]. Im

---

<sup>157</sup> Heller, Hans Ewald: Joseph Marx, ein österreichischer Musikant. Erschienen in: «Österreichische Zeitschrift für Musik». XVII. Jahrgang. Heft 10 vom November/Dezember 1935. Vorwärts-Verlag.

<sup>158</sup> «RADIO-WIEN», Zeitschrift, 1934, Heft 21. Konzertbesprechung. Autor: N.N.

Mittelteil des dreiteiligen Satzes entwickelt sich ein träumerischer Elfenreigen [...].“ Das gleiche Zitat findet sich aus Anlass der Konzertwiedergabe vom 10. Januar 1935 in der Zeitschrift «Radio-Wien»<sup>159</sup> wieder.

Ferdinand Scherber schreibt zur Aufführung der «Symphonischen Nachtmusik» im Konzert des Tonkünstlerorchesters: „Man könnte das umfangreiche Werk eine symphonische Fantasie nennen. In ihr scheinen frühere Motive des Komponisten wie geheimnisvolle Schatten aus dem Dunkel der Nacht sich zu erheben, im Scheine rätselvollen Mondlichtes sichtbar zu werden, wieder zu verschwinden.“<sup>160</sup>

So finden in den Besprechungen die Empfindungen zur Mondnacht ihren Niederschlag in der gedanklichen Verbindung zum Text von Joseph von Eichendorffs Gedicht «Die Mondnacht». Nachtmusik gibt es mit den zwei inhaltlichen Strängen: entweder als Nachtwache oder als Ständchen in Form von Liebeswerben oder Zwiesprache der Liebenden. Die Nachtwache hat meist einen buffonesken Einschlag. In Richard Wagners Oper «Die Meistersinger von Nürnberg» spielt sich die nächtliche Szene quasi als Spuk und Rauferei ab; in Giuseppe Verdis Oper «Rigoletto» ist es die Szene des getäuschten Vaters, der beim Raub der eigenen Tochter Wache steht. Nachtszenen wurden Anfang des 19. Jahrhunderts durch die Romantik aufgewertet; namentlich durch den schon erwähnten Joseph von Eichendorff, der der Nacht besondere Zuwendung und Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die musikalische Verbreitung fand auf instrumentalem Gebiet durch John Field und Frédéric Chopin vor allem in deren Klaviermusik statt sowie auf vokalem Gebiet durch Ständchen mit Gitarrenbegleitung. Gebräuchliche Bezeichnungen waren Notturmo oder Nocturne, die in deutschsprachigen Landen für importierte Stücke galten. In der deutschen Sprache entwickelte sich eine Vielfalt von Bezeichnungen wie Nachtstück, Nachtmusik oder Nachtgesang. Insbesondere im deutschen Lied der Romantik fand die Nachtthematik ihren Niederschlag. Der Begriff «Nachtstück» geht in diesem Zusammenhang, angeregt durch E. T. A. Hoffmann, auf Robert Schumann zurück. Opernkomponisten schrieben bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts nächtliche Liebesszenen wie in «Romeo und Julia»; 1865 verlegt Richard Wagner den gesamten 2. Akt von «Tristan und Isolde» in die Nachtstunden. Sieht man von Mendelssohn Bartholdys

---

<sup>159</sup> RADIO-WIEN, Zeitschrift, 1935, Heft 15, Seite 3. Konzertbesprechung. Autor: N.N.

<sup>160</sup> Scherber, Ferdinand: «Wiener Zeitung», 18. Mai 1926. Konzertbesprechung: «Symphonische Nachtmusik».

Musik zum Schauspiel «Ein Sommernachtstraum» ab, entwickelt sich erst am Übergang zum 20. Jahrhundert die orchesterbesetzte Form der Nachtmusik. Max Reger komponierte 1912 die dreisätzig «Romantische Suite» nach Eichendorff für großes Orchester op.125 mit den ursprünglichen Titeln «Notturno», «Elfenspuk» und «Helios». Die drei zugrundeliegenden Eichendorff-Gedichte tragen die Titel «Nachtzauber», «Elfe» und «Morgengruß». Das Gedicht «Elfe» hat Joseph Marx ebenfalls vertont und zitiert es teilweise auch in der «Symphonischen Nachtmusik»:

*Bleib bei uns! wir haben den Tanzplan im Tal  
Bedeckt mit Mondesglanze,  
Johanneswürmchen erleuchten den Saal,  
Die Heimchen spielen zum Tanze.  
  
Die Freude, das schöne leichtgläubige Kind,  
Es wiegt sich in Abendwinden:  
Wo Silber auf Zweigen und Büschen rinnt,  
Da wirst du die schönste finden!*

Gustav Mahler setzte sowohl über den 2. als auch über den 4. Satz seiner 1905 fertiggestellten 7. Symphonie die Überschrift «Nachtmusik». Alma Mahler<sup>161</sup> berichtet: „Ihm schwebten bei den Nachtmusiken Eichendorffs Visionen vor, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik“.

Arnold Schönberg komponiert 1899 das Streichsextett «Verklärte Nacht» nach einem Gedicht von Richard Dehmel und bearbeitete dieses Werk sowohl 1917 als auch 1943 für Streichorchester. Als Ergebnis dieser Entwicklung versteht sich Marx' Hinwendung zu Eichendorffs «Mondnacht», die auf Grund der Weiterentwicklung um die Jahrhundertwende, sich von der kammermusikalischen Kompositionsweise hin zur orchesterbesetzten Form zu wenden, die endgültige Bezeichnung der Nachtmusik mit symphonischen Dimensionen als «Symphonische Nachtmusik» erklärt.

### 8.1.2 | Analyse

**Aufbau:** Das Werk stellt eine Phantasie dar, die dreigeteilt ist. Der erste Teil erstreckt sich bis Takt 96. Er ist mit ‚**Ruhig**‘ überschrieben und fließt, abgesehen von Modifikationen, in einheitlichem Tempo in A-Dur dahin. Attacca, nur durch eine Luftpause getrennt, folgt der zweite Teil bis Takt 490

<sup>161</sup> Mahler, Alma und Mahler, Gustav. Erinnerungen und Briefe. Frankfurt 1980. Seite 117.

im **Presto**. Er steht in C-Dur. Die lebhafteste Bewegung kommt zum Stehen und führt in den dritten Teil über. Dieser greift den ersten Teil wieder auf: Der mit **Ruhig** überschriebene Teil in A-Dur fließt mit Modifikationen bis zum Ende des Stückes.

Gesamtform: A – B (Scherzo) – A (erweitert)

### 1. Abschnitt: Ruhig

Das Stück beginnt mit der zarten Bekräftigung des Tones ‚E‘ in hoher Lage: Geigentremoli mit Dämpfer, teilweise flageolet gespielt, versetzen den Zuhörer in eine mäßig ungewisse Erwartung. Im Gegensatz dazu klingen klare Töne im Abstand einer Halben in den Harfen, gestützt durch die Celesta. Die Bewegung in Viertelnoten in den Violinen gibt das Taktmaß an. Die Ungewissheit einer tonalen Zuordnung wird durch die folgende Melodie in Quinten, ‚h‘ bzw. ‚e‘ einkreisend, (Flöte–Oboe, gestützt durch die Celesta) und die Ergänzung zu Sextakkorden durch die Klarinette und die Basstöne der Celesta (‚gis‘ einkreisend) aufgehoben.

Introduktion

Takt 2 und 3 Flöte, Oboe, Klarinette

Eine zusätzliche Belebung kommt durch den aus der 32-tel Bewegung ‚d‘–,e‘ sich entwickelnden Triller in den Violinen hinzu. Als tonale Irritation hält das Fagott ‚d‘ drei Takte lang durch. Dadurch definiert der Beginn das Zentrum ‚E‘, das während der ersten sechs Takte aufrecht erhalten wird. Im dritten Takt übernimmt das Violoncello mit dem melodischen Halbtonmotiv ‚his‘– ‚cis‘ die Führung (Takt 3 ff.). Die Holzbläser harmonisieren mit der darunter liegenden übermäßigen Terz ‚g‘ und der Quinte ‚fis‘ die Melodie aus. Das gehaltene ‚e‘ hinzugerechnet, ergibt enharmonisch verwechselt (e–g–c) C-Dur, wobei im Klavier als ‚Gewürz‘ akkordfremd ein ‚d‘ mitklingt. Der nächste Akkord ist ein cis-Moll Sextakkord (e–gis–cis), wobei nun akkordfremd ein ‚fis‘ in Flöte und Oboe mitklingt. Danach kehrt dieses Motiv rhythmisch verknüpft im Violoncello wieder, während nun die Violinen hinzutreten und sowohl die Melodie als auch deren Ausharmonisierung übernehmen. Diese zweitaktige

Periode wiederholt Marx und fügt eine Oktave tiefer eine gedämpfte Trompete statt der zweiten Flöte ein. Der folgende Akkord ist mit Holzbläsern, Hörnern und Trompeten angereichert.

Takt 3 – 6

The musical score for measures 3-6 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flöte 1:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4, and a *p* note in measure 5. A *Rubato* marking is present above the staff.
- Flöte 2 & 3:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Oboe 1 & 2:** Both start with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Englischhorn:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Klarinette in A 1 & 2:** Both start with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Bassklarinetten in B:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Fagott 1:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Horn in F 1 & 2:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Horn in F 3 & 4:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Trompete in C 1:** Starts with a *pp* note, then a *gedämpft p* note in measure 4.
- Harfe 1:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Harfe 2:** Starts with a *p* note, then a *p* note in measure 4.
- Klavier:** Starts with a *pp* note, then a *p* note in measure 4.
- Celesta:** Starts with a *p* note, then a *p* note in measure 4.
- Violine I & II:** Both start with a *p* note, then a *p* note in measure 4.
- Viola:** Starts with a *p* note, then a *p* note in measure 4.
- Cello:** Starts with a *p* note, then a *p* note in measure 4.

Aus dem bitonalen Anfangsgewoge in C-Dur und Es-Dur, gespielt von Flöten, Trompeten, Celesta, Klavier und Streichern, erhebt sich damit teilweise verzahnt bei Takt 10 (1 Takt vor **Ziffer 2**) eine ausladende Melodie in Violinen und Violoncelli (Takt 10 ff.).

Takt 10 – 17, Violine, Oboe

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin and the bottom staff is for Oboe. Both are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin part begins with a dynamic marking of *p*, followed by *mf* and *f*, and ends with *mf* and a triplet. The Oboe part begins with *p*, followed by *mf*, *p*, and ends with *mp*.

Nach zwei Takten entwickelt sich in den Violoncelli, unterstützt durch die erste Oboe, die Hörner und die erste Trompete, ein rhythmisch reiches Motiv, das einen Takt später die Violinen imitieren. In Takt 14 (2 Takte vor **Ziffer 3**) beenden Oboe und Klarinette nach drei Takten den Abschnitt. Diese Idee ab dem bitonalen Gewoge wird nun, um eine Quarte verschoben, mit veränderter Instrumentation inhaltlich gering modifiziert wiederholt. In Takt 26 (2 Takte nach **Ziffer 5**) endet sie. Tonal läuft der Abschnitt in A-Dur aus, doch setzt Marx einen Akkord hinzu, der die Entwicklung offen hält: Es sind zwei Quintschichtungen im Abstand einer Terz, die verminderte Quint dis–a und die reine Quint fis–cis. Dieser Akkord lässt sich als Dominantnonakkord von E-Dur, dem der Grundton entzogen ist, definieren.

Im nächsten Takt leiten die Klarinetten nach A-Dur zur Violoncellokantilene über. Sie fängt in Takt 29 (2 Takte vor **Ziffer 6**) an und ist der neue Gedanke (Takt 29 ff.), der als erstes Hauptthema bezeichnet werden kann. Er wölbt sich von Takt 29 bis Takt 40. Beginnend mit einem Aufstieg endet er ab Takt 38 mit einem Abstieg. Nach einer dreitaktigen Periode greift die erste Violine die Idee auf und führt sie rhythmisch verknüpft weiter. Dabei wird ein Ambitus von einer Oktave – cis<sup>1</sup> bis cis<sup>2</sup> beziehungsweise von cis<sup>2</sup> bis cis<sup>3</sup> – gewahrt.

Takt 29 - 34, Violoncello

The image shows two staves of musical notation for Violoncello. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings of *f*, *mf*, *p*, *subito*, *mf*, and *p*. There is a 'stark hervortreten!' instruction under the first staff and a 'tr' marking above the second staff.

Die achttaktige Periode wird von einem zweitaktigen, gedämpft zu spielenden Trompeteneinwurf ab Takt 35 (1 Takt vor **Ziffer 7**), der gleich einer Fanfare punktiert ist und zwischen f-Moll und B-Dur wechselt, ergänzt. Auch wenn scheinbar die Tonika A verlassen wurde, bindet der Orgelpunkt D, der schon zwei Takte zuvor in den Kontrabässen erscheint, diesen Trompeteneinschub – D als die Terz von B-Dur – tonal nach A-Dur ein. In den folgenden drei Takten übernehmen die hohen Streicher wieder die Führung. Über den Orgelpunkt E im Kontrabass ist der Bezug zu A-Dur wieder hergestellt. Die Melodie kreist meist in Sekundschritten um Gis und A. Dieses Kreisen in Sekundschritten führen ab Takt 40 (1 Takt vor **Ziffer 8**) ausgeterzt die Violoncelli mit den Holzbläsern weiter. Ein jubelnder Quintruf in Horn und Flöte bildet einen Gegensatz, der zwei Takte später als Sexte in Flöte, Oboe, Englischhorn und Violoncello wiederkehrt. Nochmals heben die Streicher, eingefärbt durch das erste Horn, in Sprüngen aufwärtsstrebend an, ehe das Englischhorn gemeinsam mit der zweiten Klarinette unisono die achttaktige Phrase abrundet.

*Takt 40 – 43, Flöte, Oboe, Violoncello*

Über in Triolenbewegung in Terzen mäandrierender 2. und 3. Klarinette beginnt die erste Klarinette mit einem Septimsprung abwärts den neuen Gedanken ab Takt 48 (3 Takte vor **Ziffer 10**), den im nächsten Takt die erste Flöte weiterführt und das Englischhorn von A-Dur nach C-Dur weiterleitet.

*Takt 48 – 50, Klarinette, Flöte*

Nun mäandrieren die zweiten Violinen, und die Oboe setzt zum Abwärts-

sprung an, den die Flöte im folgenden Takt entsprechend terzversetzt weiterführt. Das Mäandrieren ist einerseits durch die Violen angereichert, andererseits sind aus den Sekundsritten Terz- und Quartschritte geworden. Darüber erhebt sich die von der Solovioline gespielte Melodie. Die Flöte schmückt sie in Arabesken und Trillern aus. Nach vier Takten übernimmt die Flöte die Melodie, das triolische Mäandrieren verdichtet sich zu einem Triller in der Viola und führt zu einem Höhepunkt mit der Überschrift ‚Mit breitem Schwung‘.

*Takt 57 – 60, Flöte, Violine II*

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 57 and 58. The flute part (top staff) begins with a trill in measure 57, followed by a melodic line in measure 58. The violin part (bottom staff) provides accompaniment with chords and a melodic line. Dynamics include *f* and *mf*. The second system shows measures 59 and 60. The flute part continues with trills and a melodic line. The violin part continues with accompaniment. Dynamics include *f*. The instruction *Mit breitem Schwung* is written above the flute part in measure 60.

Im Takt 60 ff. (1 Takt vor **Ziffer 12**) hebt in E-Dur eine schwungvolle Melodie an, gespielt von den Violinen und unterstützt von Flöte und Klarinette, die im nächsten Takt von Violoncello, Oboe und Horn imitiert und weitergeführt wird. Diese Idee ist aus dem Material von Takt 11 ff. gespeist. Zugleich moduliert diese sechstaktige Phrase nach B-Dur. Der Schwung beruhigt sich und der siebente Takt leitet auf dem Dominantseptakkord stehend in den nächsten Abschnitt in B-Dur über.

Takt 60 – 66, Violine, Horn

The musical score for measures 60-66 is written for Violin I, Violin II, and Horn. It is in the key of A major (three sharps) and 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *p*. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various slurs connecting notes across measures. The bottom staff (Horn) shows a dynamic change from *mf* to *p* towards the end of the passage.

Takt 67 (2 Takte nach **Ziffer 13**) leitet den Mittelteil ein, der in Verwandtschaft zu Takt 29 steht. In einem Zwiesengesang (Takt 67 ff.) konzertieren in belebterem Tempo Solovioline und Solovioloncello, wobei das Klavier in lebhafter Triolenbewegung das Solistenpaar begleitet. Ab dem vierten Takt spielt das Horn eine mäandernde Gegenstimme, deren Bewegung zwischen Achteln und Triolen wechselt.

Takt 67 – 72, Klavier, Streicher, Horn

The image shows a musical score for measures 67-72. The score is arranged in two systems. The first system includes Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Klavier (Piano), Violine I, Violine II, Viola, Cello, and Kontrabass (Contrabass). The second system includes Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Kl. (Klarinette), VI. I (Violine I), VI. II (Violine II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabass). The score features various dynamics such as *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *ff*, and includes performance instructions like *Solo*, *sempre legatissimo*, *1. Solo (gedämpft)*, *a tempo*, and *belebter*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ab Takt 73 (3 Takte nach **Ziffer 14**) gesellen sich die Tuttisten und das Horn zu den Solisten. Allmählich beruhigt sich die Bewegung, es treten immer größere Notenwerte auf; dazu lautet die Angabe des Komponisten: ‚Ruhiger werden‘. Die zweiten Violinen und die Violen bilden einen rhythmisierten Harmonieteppich, der von b-Moll über Es<sup>9</sup> nach Fis<sup>9</sup> moduliert. Darüber erhebt sich ein eintaktiges Motiv, gespielt von Englischhorn und Klarinette, das sie wiederholen. Diese zweitaktige Phrase übernehmen die Klarinetten und bilden den Harmonieteppich, während Flöte und Oboe die Melodie spielen.

Im Takt 83 (3 Takte vor **Ziffer 17**) beginnt ein Abschnitt, der mit ‚Sehr ruhig‘

bezeichnet ist. Dabei bilden Harfen, Celesta und zweiten Violinen den Harmonietepich von Fis<sup>9</sup> nach Quartsextakkord über H changierend, aber auch gleichzeitig übereinander geschichtet, ausgeführt in kleinen Notenwerten (32-tel- und 16-tel-Sechstolen). Die Solovioline spielt die Melodie (Takt 83 ff.), beginnend mit dem charakteristischen Septimsprung abwärts (gis<sup>2</sup>–ais<sup>1</sup>). Diesem folgt ein Anstieg einer Dreitonfolge im Sekundabstand und einem Quintsprung; insgesamt wird wieder der Umfang einer Septime (von cis<sup>2</sup>–h<sup>2</sup>) erreicht, worauf nach einer kleinen Terz in einem Abstieg einer Dreitonfolge im Sekundabstand der Takt abschließt. Im folgenden Takt 85 (1 Takt vor **Ziffer 17**) wird der Septimsprung abwärts (gis<sup>2</sup>–ais<sup>1</sup>) des ersten Taktes dieser Periode wiederholt. Dieses Material – Septimsprung, Dreitonfolge aufwärts oder abwärts – wird in den nächsten Takten verarbeitet, wobei alle Violinen hinzutreten. Dieser Abschnitt ab Takt 83 kann als zweites Hauptthema bezeichnet werden.

*Takt 83 – 90, Solo Violine*

Ab Takt 87 (2 Takte nach **Ziffer 17**) tritt das Violoncello mit einer Gegenstimme hervor, dessen 16-tel dis<sup>1</sup> innerhalb der langen Notenwerte dieses Motiv charakterisiert. Nachdem das Tempo nach und nach ein wenig drängender wurde, beruhigt es sich wieder. Die folgende dreitaktige Periode beschließt den ersten Teil. Im 16-tel-Abstand wechselt die Harmonie H-Dur mit D-Dur, was einen reizvollen raschen Wechsel zwischen dis und d ergibt. Der darunter gelegte Orgelpunkt F und die gegenläufigen Harfenglissandi verwischen eine klare tonale Bestimmung. Abschließend stimmt das Violoncello gemeinsam mit dem Horn ein aufwärtsstrebendes Motiv retardierend an.

## 2. Abschnitt: Presto ab Takt 97 (1 Takt nach **Ziffer 19**) bis Takt 490

Dieser Teil stellt eine Mischform dar eines Scherzos wegen seiner Dreiteiligkeit mit Trio und eines Rondos wegen dessen refrainartiger Wiederkehr des Themas. Nach einer Luftpause, die das Werk strukturiert, beginnt der zweite Teil. Er steht im Dreivierteltakt in a-Moll.

Takt 97 – 106

*Presto* 20 21

Flöte 1  
Flöte 2 & Piccolo  
Oboe 1  
Oboe 2  
Englischhorn  
Klarinette in B 1  
Klarinette in B 2 & 3  
Bassklarinetten in B  
Fagott 1  
Fagott 2  
Horn in F 1 & 2  
Horn in F 3 & 4  
Trompete in C 1  
Trompete in C 2 & 3  
Pauke  
Percussion  
Harfe 1  
Harfe 2  
Klavier  
Celesta  
Violine I  
Violine II  
Viola  
Cello  
Kontrabass

*Presto*

Wie zu Beginn des Werkes ertönt wieder E, nun zusätzlich die Quinte H, die die Ungewissheit einer tonalen Zuordnung beinhaltet. Die Harfen arpeggieren diese Tonfolge und wechseln nach zwei Takten zum Arpeggio des F-Dur-Dreiklangs, wobei der Orgelpunkt E beibehalten wird. Der folgende verminderte Septimakkord auf A löst sich gleich einem Ruhepol zum d-Moll-Dreiklang auf. Nach dieser achttaktigen tonalen Suchphase startet das Scherzothema in B-Dur, gespielt von der Flöte. Mit Motiven, die aus der Introduction abgeleitet sind, folgt die Melodie in den Violinen, nun die Quartan Fis–H und E–A verwendend. Harmonisiert ist diese fünftaktige Phrase zwei Takte lang fis<sup>7</sup>, dann je ein Takt h<sup>7</sup> und C<sup>9</sup>, und sie endet auf dem Ton E; darunter liegt der Orgelpunkt E. Im fünften Takt zitiert die zweite Violine das Flötenmotiv des ersten Taktes des Scherzo. Mit diesem Material arbeitet Marx weiter, wobei er aus den Akkordzerlegungen und deren Verfüllung zu Skalen ein neues Motiv entwickelt, das Trio des Scherzo (Takt 124 ff.): eine fallende Tonleiter in Achtelnoten, die am Ende einen Schlenker aufwärts macht und in Viertelnoten das Motiv beendet. Dieser Skala steht eine aufsteigende Tonleiter in der Bassklarinette gegenüber. Violoncelli und Fagott setzen die Linie in Form eines Dreiklangs zwischen f- und e-Moll wechselnd fort.

*Takt 124 – 125, 3 Klarinetten, Bassklarinette, Violine II,  
Viola, Violoncello, Kontrabass*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, starting with a forte (*f*) dynamic. It contains several chords and melodic fragments. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes that moves downwards, followed by a triplet of quarter notes that moves upwards, ending with a forte (*f*) dynamic.

Erstmals taucht der Septimsprung von Takt 48 wieder auf:

The image shows a musical score for two staves in treble clef with a 4/4 time signature. The top staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a melodic line with several triplet figures. The bottom staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with several triplet figures. The two staves are connected by a brace, indicating they are part of the same musical phrase.

Die Oboe zitiert ihn in den Takten 131 und 132 und wiederholt ihn als Diminution im Takt 133 (**Ziffer 26 ff.**). Diesen Septimsprung, allerdings aufwärts, greift das Horn in den folgenden sieben Takten auf. Als nächstes wird das rhythmische Gebilde – punktierte Viertel, Achtel, Viertel beziehungsweise punktierte Viertel und drei Achtel – verarbeitet, wobei dieses Motiv durch die Holzbläser wandert.

Im Takt 151 (**Ziffer 30**) beginnt eine sechstaktige Phrase, gespielt von Oboe und zweiter Violine, zu denen sich zwei Takte später Englischhorn und Klarinette gesellen. Sie erinnert repressenhaft an die Flötenmelodie der ersten Scherzoepisode im Takt 105 (1 Takt vor **Ziffer 21**). Es ist ein abwärts und wieder aufwärts führender zerlegter Dur-Dreiklang, wobei die Sixte ajoutée sehr klangbestimmend ist und den parallelen Mollcharakter stark betont. Diese Phrase wird von der ersten Violine wiederholt und gemeinsam mit Flöte und Viola weitergeführt. Es folgen ab Takt 167 (1 Takt nach **Ziffer 33**) bis Takt 176 drei rhythmisch und harmonisch vielfältig gestaltete Perioden: Die erste ist ein stark synkopierter Dreitakter, harmonisiert in Triolenbrechungen in der Harfe im Wechsel von Es<sup>9</sup> und As-Dur; die Melodie spielen Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinetten, erste Violine und Viola. In der zweiten Periode, einem Viertakter, treten in der Melodie Horn und Trompete hinzu. Die Harmonie wechselt nach Des-Dur, und Klavier und Celesta verdichten die Bewegung durch Sechzehntelbrechungen. Mit Beginn der dritten Periode ist der dynamische Höhepunkt erreicht, und die Lautstärke diminuiert anschließend zum Piano. Die Harmonie wechselt über c-Moll, e-Moll mit Sixte ajoutée nach b<sup>7</sup>. Der Orgelpunkt wechselt im Kontrabass – anfangs noch zusätzlich mit Kontrafagott – von Es nach E. Die Bewegung der Melodie kommt zum Stillstand. Die folgende Generalpause bringt die absolute Ruhe und schafft zugleich eine Zäsur in der Form.

Die zweite Episode (2 Takte nach **Ziffer 35**) beginnt mit zwei Takten in ruhigen D-Dur-Arpeggien. Über der Harmonie Es<sup>9</sup> beginnt ruhig in langen Notenwerten, das Motiv der fallenden Septim aufgreifend (siehe Notenbeispiel), ein Hornsolo, das von Englischhorn und Violoncello zu einer achttaktigen Periode weitergeführt wird. In den nächsten acht Takten (2 Takte nach **Ziffer 37**) setzt die Klarinette die Melodie fort. In Halbtonschritten abwärts, gespielt von Fagott und Violoncello, schließt retardierend die folgende viertaktige Periode. Im Takt 200 (1 Takt vor **Ziffer 40**) erklingt die Melodie in Englischhorn und Violoncello, die die Violinen umspielen. Diese vier Takte beginnen in

a-Moll und enden in E-Dur. Das Material der Umspielung stammt von Takt 124 (3 Takte nach **Ziffer 24**) und stellt die Wiederaufnahme des Trio dar.

*Takt 124 – 125, 3 Klarinetten, Bassklarinette, Violine II,  
Viola, Violoncello, Kontrabass*

Die nächsten acht Takte sind von absteigenden Linien geprägt: Flöten und Oboen spielen eine chromatische Skala, gefolgt von einer diatonische Skala, gespielt von Klarinetten, zweiten Violinen und Viola. Während dessen antworten Flöte und Oboen mit einem Terzruf in punktiertem Rhythmus: punktierte Viertel–Achtel–Viertel. Dieses Motiv der Terz wird in den folgenden Takten weiterverarbeitet.

*Takt 204 – 209, Flöte*

Das Motiv des Rhythmus' ist dann prägend für den walzerartigen Teil ab Takt 216 (**Ziffer 43**), der mit ‚Schwungvoll‘ bezeichnet ist, genauso wie für den folgenden wiegenden Teil ab Takt 226 (**Ziffer 45**), der im Tempo etwas zurückgehalten werden muss. Die Nachschläge in der Begleitung weisen darauf hin, dass der Walzercharakter dennoch erhalten bleibt. Die folgenden fünf Takte – ‚Rasch‘ überschrieben – nehmen an Tempo zu und erhöhen das Gefühl der Beschleunigung durch die Verwendung von Hemiolen.

Mit dem Charakteristikum der Hemiolen beginnt eine neue Episode (T. 235 ff.).

*Takt 235 – 237, Holzbläser*

Gemeinsam greifen Oboe und Klarinette (2 Takte vor **Ziffer 49**) das Motiv des Septimsprunges abwärts von Takt 48 ff. wieder auf und führen dann in

Sekundschritten mäandrierend die Melodie ruhig (,Tranquillo‘) weiter, ehe das Englischhorn die mäandrierende Bewegung übernimmt.

Takt 48 – 50, Klarinette, Flöte

The image shows two staves of musical notation for measures 48-50. The top staff is for Clarinet and the bottom for Flute. Both are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Clarinet part starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic. It features a melodic line with triplet patterns. The Flute part also starts with *mf* and then *p*, with a similar triplet pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Zugleich setzt die Flöte mit den Terzbewegungen von Takt 205 (1 Takt vor **Ziffer 41**), jedoch augmentiert, ein. Es treten immer mehr Instrumente hinzu, die Dynamik schwillt an, Celesta und Harfe in Achtel-Triolen beleben die Szene, zu den kleinen Intervallschritten kommen Arpeggien, und in einer abwärts stürzenden crescendierenden Quintole reißt der Abschnitt ab.

Die dritte Episode beginnt ab Takt 271 (**Ziffer 54**). Bis zum nächsten Einschnitt mittels einer Luftpause in Takt 288 (3 Takte nach **Ziffer 57**) hält der Kontrabass den Orgelton Fis durch. Über liegenden Harmonien entwickeln im Wechsel einer großen Sekunde die Streicher – zuerst drei Takte die erste Violine, gefolgt von zwei Takten Violoncello, danach von drei Takten die zweite Violine und zum Schluss drei Takten Viola – ihre Motive. Es mäandrieren über die Harmonien Fis<sup>7</sup> und h-Moll, die gleichzeitig erklingen, die erste Violine (ais–gis), dann über die Harmonie H-Dur mit Sixte ajoutée das Violoncello (f–es), über h-Moll plus großer Septime die zweite Violine (g–f) und über gis<sup>7</sup> die Viola (e–d). Dieser ,Tranquillo‘-Abschnitt beruhigt sich; die melodische Bewegung erfolgt nur mehr taktweise in Halbtonschritten in der abwärts zweiten Violine bzw. aufwärts im Violoncello. In halbtaktiger Bewegung über der Harmonie H<sup>7</sup> mit den harmoniefremden Tönen d<sup>1</sup> und c<sup>2</sup> beschließt in einer viertaktigen Periode das Englischhorn zögernd den Abschnitt.

Es hebt der Repräsententeil ,rasch‘ ab Takt 289 (2 Takte vor **Ziffer 58**) an, der thematisch seine Entsprechung im Takt 124 ff. (3 Takte nach **Ziffer 24**) hat. Ab Takt 310 (1 Takt vor **Ziffer 62**) stimmen die Violinen eine weit geschwungene Melodie an; das gesamte Orchester tritt hinzu, um einen Harmonietepich zu bilden. Das Klavier bildet einen Gegenpart, in dem es mit kleinen Notenwerten (16tel-Triolen) für eine aufgeregte Stimmung bis zum Fortissimo sorgt.

Im Takt 325 (1 Takt vor **Ziffer 65**) beginnt im Piano ein von Takt 29 (2 Takte vor **Ziffer 6**) thematisch abgeleiteter schneller werdender Abschnitt in Flöte, Klarinette, Fagott und Horn, den die Flöte ab Takt 332 bis 351 (1 Takt nach **Ziffer 66**) solo weiterführt.

*Takt 29 – 34, Violoncello*

Die Klarinette schließt ab Takt 351 (**Ziffer 70**) die sich nach und nach beruhigende Szene ab.

Im Takt 357 (4 Takte vor **Ziffer 72**) beginnt ein weiterer Teil, der aus dem Aufstiegsmotiv von Takt 29 ff. entwickelt ist. In diesen folgenden sieben- und elftaktigen Perioden, angestimmt von den oktavierenden ersten Violinen, zieht das Tempo, zusätzlich belebt durch überschwängliche („affettuoso“) Quintolen, schwungvoll an.

Bei **Ziffer 75** werden die Motive des neuen Teils ab Takt 357 und die des Trio ab Takt 124 ff. (3 Takte nach **Ziffer 24**) und abermals bei Takt 390 (1 Takt vor **Ziffer 78**) kunstvoll miteinander verwoben.

*Takt 124 – 125, 3 Klarinetten, Bassklarinette, Violine II,  
Viola, Violoncello, Kontrabass*

Allmählich lassen Dynamik und Bewegung nach. Die Melodie reduziert sich auf Halbtonschritte. Eine rasche Hornkantilene, bestehend aus vier plus sechs Takten, bäumt sich kurz auf, ehe sie quasi im Nichts verklingt.

Nach einer kurzen Luftpause peitschen im Takt 436 (**Ziffer 87**) Hemiolen entsprechend den Takten 235 ff. (1 Takt vor **Ziffer 47**) das rasche Tempo wieder an.

Takt 235 – 237, Holzbläser



Waren es dort die Flöten und Oboen, das Englischhorn und die Klarinetten gemeinsam, so sind sie nun solistisch aufgeteilt und beziehen jetzt auch die zweite Violine mit ein. Lange Notenwerte beruhigen scheinbar das lebhaftes Tempo, doch Flöte und Oboe nehmen mit ihrem Motiv sofort wieder Fahrt auf. Abermals kehrt die Hemiolfigur, sich stets wiederholend, jetzt nur in der ersten Violine im Quintabstand wieder. Reduziert auf eine Achtelbewegung im Terzabstand, wandert die Hemirole vom Fagott über die Klarinette zur Flöte empor.

Ab Takt 469 (2 Takte vor **Ziffer 94**) beruhigt sich die Bewegung: Drei Takte lang spielen die Violinen ausschließlich ein cis. Danach erklingt ein viertaktiges Motiv, gespielt von den Flöten und der Oboe. In den nächsten vier Takten setzen die Violinen ihre Linie von cis über d nach dis fort. Die Flöten folgen mit einer Motivabspaltung der ersten beiden Akkorde modulierend nach As-Dur. Die Celesta übernimmt tremolierend das dis von den Violinen. Gedämpfte Trompete und Klavier mischen ihre Farbe mittels Einwürfen bei. Über f-Moll erreichen die Flöten F-Dur. Dieser F<sup>7</sup> entlädt seine aufgebaute Spannung im Quartsextakkord auf E, womit der dritte Teil beginnt.

### 3. Abschnitt: Ruhig (mit breitem Schwung) ab Takt 491, **Ziffer 98**

Von der Tempoangabe her ruhig, aber von den kleinen Notenwerten und der kräftigen Dynamik bestimmt, beginnt der Abschnitt in der Grundtonart A-Dur sehr aufgewühlt. Am Ende beruhigt sich diese fünftaktige Phrase sowohl in der Dynamik als auch in der Bewegung. Die folgende dreitaktige Periode ist mit ‚Sehr ruhig‘ bezeichnet. Die Klarinetten leiten in Achtelnoten zur Reprise des Motivs von Takt 29 ff. im Takt 499 (2 Takte vor **Ziffer 100**) über.

Hier intonieren gefühlvoll sofort erste Violine und Violoncello gemeinsam die Melodie. Im Unterschied zur Exposition ab Takt 29 (2 Takte vor **Ziffer 6**) ist die Phrase zu einer viertaktigen Periode erweitert. In den beiden Takten 505 und 506 (1 Takt vor **Ziffer 101** ff.) erfolgt die Überleitung zum Septimmotiv. Nach einem raschen Aufschwung wird cis<sup>4</sup> erreicht. Synkopiert führt die Linie schrittweise zu a<sup>3</sup>. In einer sich beschleunigenden Terzkette, jeweils die A-Dur Tonleiter als Ausgangston nutzend, stürzen sich die Violinen abwärts und er-

reichen schließlich im Takt 507 in Aufwärtssprüngen  $\text{fis}^2$ .

Der Takt 507 (2 Takte nach **Ziffer 101**) nimmt mit dem Septimschritt, dieses Mal  $\text{fis}^2\text{--gis}^1$ , gespielt von der gesamten Gruppe der ersten Violinen, Bezug auf den Abschnitt ab Takt 83 (3 Takte vor **Ziffer 17**). Diese Stelle ist nun reicher instrumentiert, die Stimmen treten kanonisch auf, so dass die aufwärts gerichteten Triolen, gleich stetig heranrollenden Wogen, ein aufwühlendes Wallen erzeugen.

Ähnlich zu den Takten 505 und 506 verhalten sich die Takte 518, 519 (3 Takte vor **Ziffer 104** ff.) als Überleitung zum Septimmotiv: ein rascher Aufschwung von Violine und Viola zu  $\text{a}^3$  bzw.  $\text{a}^2$ . Der folgenden sich beschleunigenden Terzkette abwärts schließt sich eine Aufwärtsbewegung an, worauf die zweite Violine durch einen Septimsprung abwärts ( $\text{fis}^2\text{--gis}^1$ ) das kommende Thema ankündigt, das mit dem Septimsprung beginnt. Den Septimsprung von Takt 83 ff. greift Takt 521 (**Ziffer 104**) nochmals auf und führt die Gedanken der ersten Stelle rhythmisch verändert weiter. Einen Takt später antwortet die zweite Violine mit jenem charakteristischen Sprung in Kanonform. Nach dieser siebentaktigen Periode folgt ab Takt 528 eine achttaktige Periode, bestehend aus vier plus vier Takten: Die Violinen beginnen oktavversetzt mit dem Septimsprung, und erste Violine und Violoncello, ebenfalls oktavversetzt, wiederholen die Phrase. Die die Ekstase gerierenden Triolenverknüpfungen von Takt 507 ff. erscheinen nun in Takt 530, 531 und 534, 535 in Sekundsritten. Da sie abwärts verlaufen, erzeugen sie einen beruhigenden Eindruck.

Mit **Ziffer 107**, ‚Schwungvoll, doch mäßig bewegt‘ beginnt eine achttaktige Phrase, deren Melodie von Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Violinen und Viola gespielt wird. Nach zwei Takten wird sie im Tempo ‚etwas zurückgehalten‘ um einen Ganzton höher intoniert. Es folgen ein ‚molto accelerando‘ und abermals die zwei zurückgehaltenen Takte. Nun ist bei Takt 544 (2 Takte vor **Ziffer 109**) ein dynamischer Höhepunkt erreicht: ‚Breiter‘ im Tempo. ‚Fortissimo‘ bis ‚Fortefortissimo‘ fließt die viertaktige Melodie dahin, wobei sie stets leiser und zuletzt langsamer wird.

Mit Auftakt 548 (2 Takte nach **Ziffer 109**) beginnt in der Oboe und im Dezimabstand im Fagott eine Episode, in der sehr zart ein Quartruf der Flöte erklingt. Gleichzeitig erklingt in den Klarinetten eine ausgeterzte Gegenstimme, die sich zu einer Sechzehntelbewegung beschleunigt.

Takt 548 – 551, Oboe, Fagott

Das Accelerando im Takt 551 führt zum nächsten Abschnitt, der ‚Schwungvoll belebt‘ ist, wo das Motiv in Violinen und Viola wiederkehrt. Nachdem das Tempo ‚breiter‘ geworden ist, wächst die Lautstärke zum nächsten dynamischen Höhepunkt und nimmt im Takt 556 (**Ziffer 111**) ‚Mit breitem Schwung‘ im Fortissimo wieder Fahrt auf. Nach sechs Takten verklingt die Phrase. Die Oboe wiederholt im Takt 561 (**Ziffer 112**) die Phrase von Takt 23 (3 Takte vor **Ziffer 5**), die dort Flöte, Oboe, Klarinette und Violoncello gespielt haben. Eine kurze Luftpause markiert die formale Gliederung. Das tonale Zentrum A ist erreicht. Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott leiten zum Terzton cis weiter, auf dem im Takt 563 (2 Takte nach **Ziffer 112**) das Motiv von Takt 29 in Viola und Violoncello einsetzt. Allerdings verlässt es bald die ursprüngliche Form und stellt sich hier in der Weiterführung neu dar.

Takt 29 – 34, Violoncello

Im Takt 567 (2 Takte nach **Ziffer 113**) kehrt zwei Takte lang in der zweiten Violine, Viola und Violoncello sich steigend das von erster Violine und Violoncello gespielte Motiv von Takt 510 (1 Takt vor **Ziffer 102**) wieder. Erreicht bei der ersten Stelle die Musik nach einem Takt der Weiterentwicklung eine Zäsur, so folgt bei dieser zweiten Stelle der charakteristische Septimsprung in Viola und Violoncello von Takt 48 ff.. Darauf hebt im Takt 571 (**Ziffer 114**)

eine viertaktige Oboenmelodie an, harmonisiert von Dreiklängen in Grundstellung, gespielt von Celesta und Klavier. Eine Zäsur zeigt das Ende dieses sich entspannenden Abschnittes an.

Das Material zur Einleitung des folgenden Septimthemas stammt aus der Introduction von Takt 10 (1 Takt vor **Ziffer 2**). Dieses Septimthema im Takt 576 (**Ziffer 115**) stimmen die Violinen an; sie werden unterstützt von Oboe und Klarinette, während Englischhorn und Violoncello halbtaktig versetzt als Kanon folgen (siehe Takt 83 ff.).

Eine wunderbar kunstvoll gestaltete Stelle ist die viertaktige Phrase ab Takt 588. Das Horn spielt zart hervortretend den Aufschwung einer Septime, interpoliert die Terz, und steigt dann schrittweise abwärts (vgl. Violoncello Takt 66). Zugleich spielt die erste Violine den Septimabstieg von Takt 48 ff., um als Gegenstimme schrittweise aufzusteigen, und um quasi im Nichts zu verklingen.

Die Takte 594 und 595 (2 Takte vor **Ziffer 119**) finden noch eine Entsprechung in den Takten 508 und 509 (3 Takte vor **Ziffer 102**), wo Violinen, Viola, Flöten und Oboe breiter werdend zum Ende anstimmen: Ein punktiertes Terzmotiv gleich einem Ruf in Violinen und Viola erinnert nochmals an den Beginn des ersten Hauptthemas. Mit einem verklingenden A-Dur Dreiklang in den Streichern endet die Symphonische Nachtmusik.

### 8.1.3 | Hinweise auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten

#### 8.1.3.1 | Zu «La Mer» von Debussy und «Daphnis et Chloë» von Ravel

Der Anfang des Werkes «Symphonischen Nachtmusik» (Takt 3: Violoncello his–cis<sup>1</sup> sowie Celesta und Klavier) weckt sofort Assoziationen zu Debussys «La Mer» (UA 1905, Paris) und (Melodie Takt 7, ebenso Takt 17) zu Ravels «Daphnis et Chloë». Aus dem fast Unhörbaren tiefen H steigt aus höchsten Sphären der Violinen eine beim h beginnende Linie von vier Sekundschritten abwärts, die oktavversetzt den Tonraum durchschreiten. Im Des-Dur-Teil verdichtet eine trillerartige Sechzehntelbewegung in den zweiten Violinen und Violen den Klang der Harmonie; es ist der Des-Dur-Dreiklang mit Sixte ajoutée. Die Verdichtung wird durch die Violoncelli und den Gebrauch von Sechzehnteltriolen intensiviert. Die zwei Harfen geben sowohl Farbe als auch melodietragende Struktur. «Lever du jour» beginnt ebenfalls Pianissimo, wobei die beiden Harfen taktweise wechselnd auf- und abwärts gleitend glissandieren. Zwei Flöten und zwei Klarinetten, ebenfalls taktweise wechselnd, fär-

ben in 32-tel-Zwölftolen die vage Harmonie. Allmählich entwickelt sich in der Tiefe des Fagotts und des Kontrabasses die Melodie. Ein weiteres Charakteristikum sind die vielfach geteilten Streicher, die ein dichtes Klangspektrum ermöglichen. Später tritt auch noch die Celesta hinzu. Marx beginnt im Pianissimo mit oktavversetztem ‚e‘ in den geteilten hohen Streichern und verrät nichts über das kommende tonale Zentrum. Ferner sind zwei Harfen und Celesta beteiligt. Ab dem achten Takt wechselt die Harmonie im Abstand einer Achtelnote zwischen C-Dur und Es-Dur, was für ein Stück, das in A-Dur steht, schon zu Anfang eine harmonische Ungewissheit ähnlich «Daphnis» inkludiert, das mit einer Zerlegung des D<sup>9</sup>-Akkordes beginnt. Harfenglissandi verdichten den Klang. Abwärts führende chromatische Skalen in Sechzehntelbewegung der Klarinetten und Sechzehntel-Triolen der Oboen steigern den erregenden Augenblick. Der Einsatz der Flöten in hoher Lage erhöht den lichten Klangeindruck wie bei Ravel. Auch die ähnliche Mischung der Klangfarben bei diesen Werken lässt sofort auf den Impressionismus dieser Werke schließen. Ebenso erinnern die hellen Mixturen in Takt 124 und anderen an die Instrumentation à la manière von Debussy.

### 8.1.3.2 | Zum Klavierkonzert Nr. 2 von Sergej Rachmaninoff

Ähnlichkeiten lassen sich auch zu Sergej Rachmaninoffs (\*1873-†1943) zweitem Klavierkonzert op.18 in c-Moll, komponiert 1901, im zweiten Satz, der in E-Dur steht, finden. Vier Takte vor **Ziffer 26** umspielt das Klavier triolisch die von der Violine vorgetragene Melodie. Manchmal übernimmt das Klavier für höchstens eine Phrase die Melodie. Die rhythmische Erregung wird durch die Gleichzeitigkeit von Duolen, Triolen und Hämiolen hervorgerufen. Die Harmonien bilden geteilte Violen, Flöten in tiefer Lage und die Klarinette. Ab Takt 67 der «Symphonischen Nachtmusik» umspielt das Klavier triolisch die von Solovioline und Solo-Violoncello vorgetragene Melodie. Manchmal übernimmt das Klavier für eine Phrase die Melodie. Die rhythmische Erregung wird durch die Gleichzeitigkeit von Duolen, Triolen und Sechzehntel hervorgerufen, die durch Überbindungen zu Synkopen werden, und so den rhythmischen Reiz erhöhen. Die Harmonien bilden geteilte zweite Violinen und Violoncelli: Eine Gegenstimme bringt das gedämpfte Horn ein, das die Töne f und es abwechselnd, rhythmisch laufend verschoben, spielt.

### 8.1.3.3 | Zur Oper «Die tote Stadt» und zum Violinkonzert von Erich Wolfgang Korngold

Die Komposition der Oper «Die tote Stadt» schloss Erich Wolfgang Korngold 1920 ab. Sie wurde noch im selben Jahr uraufgeführt; die Erstaufführung in Wien fand 1921 statt. In dieser Oper finden sich einige Stellen, die sich zu einem Vergleich mit Marx' Komposition eignen.

Die Orchesterbesetzung ist bei den Bläsern mit Ausnahme der Basstrompete gleich der der Symphonischen Nachtmusik: 3 Flöten, auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 2 Klarinetten und Bassklarinette / 2 Fagotti und Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten und Basstrompete / 3 Posaunen / 1 Tuba. Ebenso setzt er 2 Harfen, eine Celesta und ein Klavier ein, zusätzlich noch ein Harmonium. Die geteilten und solistisch eingesetzten Streicher sind ebenfalls gleich.

Auch das Ende der Oper ab Ziffer 333 ähnelt dem Ende der «Symphonischen Nachtmusik». Die Tempobezeichnung lautet ‚Ganz langsam‘ im Viervierteltakt.

Die Instrumentation: Piccolo und Flöte sowie erste Violinen und geteilte Violoncelli spielen die Melodie; die Holzbläser, Hörner und die restlichen Streicher bilden in halben Notenwerten die Harmonien. Posaunen und Tuba spielen unisono Oktav versetzt „so leise als möglich, *pppp*“ den Ton ‚B‘. Harfen und Celesta füllen in Achtel-Triolen die Harmonieakkorde als Dreiklangszerlegung. Abschließend gesellt sich das Klavier – die Akkorde arpeggierend – hinzu.

Die Melodie beginnt mit einem weiten Intervallsprung abwärts (kleine Sexte). Darauf folgt ein schrittweiser Aufstieg in Triolen, dem ein weiterer Intervallsprung abwärts (große Sexte) folgt. Eine Terz tiefer fängt der Aufstieg schrittweise an.

#### Erich Wolfgang Korngold: Die tote Stadt

Ziffer 333 - 11 Takte nach Ziffer 333, Violine

The musical score shows two staves of music. The first staff begins with a box containing the number '333'. The music starts with a dynamic marking of *pp espress.* and features a melodic line with a wide downward interval jump, followed by a stepwise ascent in triplets, and another wide downward interval jump. The second staff continues the melodic line with a *Solo* marking above it, followed by a final triplet and a dynamic marking of *ppp*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Diese Melodie hat Ähnlichkeit mit dem Motiv der «Symphonischen Nachtmusik» ab Takt 83: Dem Abwärtssprung der Solovioline folgt ein schrittweiser Aufgang in Triolen. Beide Harfen und die Celesta sowie das Klavier und die zweiten Violinen bilden den Harmoniet Teppich in der Dynamik vom Pianissimo bis zum Piano. Dabei sind die Akkordbrechungen nach Instrument verschieden rhythmisiert: von Zweiunddreißigstel-Noten über Sechszehntel-Triolen bis zu duolischen Achtelnoten.

Das Violinkonzert op.35 schrieb Korngold 1945, also rund zwei Jahrzehnte, nachdem Marx die «Symphonische Nachtmusik» vollendet hatte. Geprägt ist dieses Konzert allerdings von jenem Stil und jener Instrumentation, die Korngold bereits in jungen Jahren angewendet hat. Die Orchesterbesetzung ist bei den Bläsern ähnlich der der «Symphonischen Nachtmusik»: 2 Flöten, auch Piccolo / 2 Oboen, auch Englischhorn / 2 Klarinetten und Bassklarinetten / 2 Fagotti, auch Kontrafagott – 4 Hörner / 2 Trompeten / 1 Posaune. Ebenso setzt er eine Harfe und eine Celesta ein. Auch die geteilten und solistisch eingesetzten Streicher neben der Solovioline sind gleich.

Ganz allgemein erreicht Korngold wiederholt durch seine individuelle Art der Instrumentation eine lichte Klangstruktur. Als Beispiel ist angeführt der Solobeginn der Romanze. Mehrfach geteilte hohe Streicher bilden im Pianissimo den zarten Harmoniet Teppich. Zu jedem Taktanfang erklingt ein Harfenakkord. Nach sechs Takten gesellen sich die Flöte und dann die Celesta als Farbtupfer hinzu. Dreiklangszersetzungen in Triolen, gespielt von der Harfe, beleben die lichte Szene.

Ähnlich ist das zweite Beispiel aus dem ersten Satz ab Takt 38. Das Violinsolo wird grundiert von den geteilten Violinen, die in einer steten Achtelbewegung die Harmonie pulsierend unterlegen. Einzelne Vibraphontöne erklingen gleichzeitig mit den auf der Celesta gespielten Akkorden. Sie bilden mit den gelegentlichen antizyklischen Harfenakkorden die Farbtupfer. Später kommt eine Flöte hinzu, die nach drei Takten der Klarinette Platz macht. Diese verschwindet wieder, um der Flöte abermals Raum zu verschaffen.

### 8.1.3.4 | Zur «Burleske» von Richard Strauss

In der «Symphonischen Nachtmusik» verwendet Joseph Marx drei verschiedene Elemente:

1. eine abwärts gerichtete Linie,
2. Hemiolen, bestehend aus zwei legato zu spielenden Achtel- und einer Viertelnote, und
3. den Rhythmus punktierte Viertel–Achtel–Viertel.

Die abwärts gerichtete Linie findet man in den Takten 124, 136, 204, 212, 289, 295 und 390. Die Hemiolen in Takt 235 bis 246 ändern die Harmonien pro Hemiolen von Dur in die Moll-Parallele. Sie schreiten im Quintabstand aufwärts weiter und kehren in deren Terz zurück (C-Dur, a-Moll – G-Dur, e-Moll – e-Moll, a-Moll). Der punktierte Rhythmus tritt beispielsweise in den Takten 205, 207, 208 und vielen weiteren auf.

Die im Jahre 1890 uraufgeführte Burleske für Klavier und Orchester von Richard Strauss (\*1864-†1949) beginnt nach dem einleitenden Paukensolo mit den Dur-Dreiklängen F-Dur, C-Dur, A-Dur, rhythmisiert in Hemiolenform. Die Harmonien folgen von ‚F‘ ausgehend eine Quinte aufwärts und kehren in die Terz zurück. Die Melodietöne sind: A–G–E‘, die mit Nebennoten von einer kleinen Sekunde umspielt werden. Ab Takt 13 kehren diese Akkorde wieder, werden über B-Dur, F-Dur, d-Moll weitergeführt, ehe die Introduction in d-Moll mit dem Einsatz des Klaviers endet.

Richard Strauss: Burleske

*8 und 7 Takte vor T, Particell*

*Takt 5 und 6, Soloklavier*

Eine Form der Hinführung zu der Wiederaufnahme der Hemiolen im Klavierpart ist die absteigende Linie von der Quinte in den Tonikaton.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> Studierbuchstabe G und Z in der Partiturausgabe des Steingraber Verlages 1894. Stich und Druck von Oscar Brandstetter, vorm. F. W. Garbrecht. Leipzig.

Richard Strauss: Burleske

Takt 193 – 195, Klavier

Diese Hemiolen erfahren ihre Entspannung im punktierten Rhythmus, wie er erstmals im Takt 71 im Klavier erscheint und später im lyrischen Abschnitt ab Buchstabe D Themenbestand ist. Dieses Motiv wird bei Buchstabe F abgespalten und in drei Takten von der Viertakt-Periode verarbeitet.

Richard Strauss: Burleske

8 Takte vor Bb – Bb, Streicher

#### 8.1.4 | Hinweise auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken

Die drei Kompositionen der «Naturtrilogie» weisen eine gewisse Themenverbundenheit auf. Am 10. April 1932 erschien im Tagblatt auf Seite 3 und 4 ein Artikel anlässlich des 50. Geburtstages von Joseph Marx<sup>163</sup>. Der Autor mit dem Kürzel H. D. (Dr. Hans von Dettelbach?) bespricht verschiedene Werke und u. a. die «Sinfonische Nachtmusik». Dazu bemerkt er: „Sie bringt Selbstzitate aus früheren Werken; das Gesangsthema aus der Triophantasie, das Hauptthema aus der Violinsonate und das Vogelgezwitscher aus der Ballade“.

<sup>163</sup> H.D.: Zum 50. Geburtstag von Joseph Marx. In: Tagblatt (42. Jahrgang Nr.165), 10. April 1932. Seite 3f.

Gemeint ist wahrscheinlich das Gesangsthema aus der Klavierballade, wie es Erich Hermann Müller von Asow<sup>164</sup> in seinem Aufsatz zum 60. Geburtstag von Joseph Marx erwähnt.

Einen Takt nach **Ziffer 11** (Takt 57 und 58) zitiert Marx aus der «Klavier-Ballade d-Moll», 1916, den Takt 37. Beide Stücke befinden sich in F-Dur. Obwohl die Taktarten unterschiedlich sind (Vierviertel- bzw. Fünfvierteltakt), ist neben der Tonhöhe auch die Bewegung in Achteltriolen gleich. Die Melodie der Ballade übernehmen in der «Symphonischen Nachtmusik» Flöte und Solovioline. Den Orgelpunkt ,c<sup>1</sup> übernimmt die Viola, indem sie ihn – ausgeführt als Triller – vitalisiert. Die Mittelstimmen in der «Symphonischen Nachtmusik» in Bewegung von Viertelnoten sind der Viola sowie den Oboen und Klarinetten anvertraut.

### Ballade d-moll

Takt 37 - 44

*a tempo (ruhig) gut gebunden*

<sup>164</sup> Müller von Asow, Erich Hermann: Aufsatz zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten Joseph Marx. Erschienen in der Zeitschrift für Musik. 109. Jahrgang, Heft 5 vom Mai 1942. Hgb. Gustav Bosse, Regensburg.

Ein Takt nach **Ziffer 13** entspricht dem Gesangsthema, gespielt von der Violine, aus der «Triophantasia»<sup>165</sup>, Takt 46 (**Ziffer 4**) bis Takt 56.

### Triophantasia

Takt 46 – 56, Violine

The musical score for the Violin part, Takt 46-56, is written in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Ruhig' and the dynamic 'mp'. It features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a dynamic change to 'f' and then 'mf'. The third staff concludes the passage with the instruction 'poco rit.' and a final dynamic of 'mp'. The key signature is one flat (B-flat major).

Beiden Werken gemeinsam ist der Viervierteltakt. Dieser Abschnitt steht in der «Symphonischen Nachtmusik» allerdings in F-Dur, in der «Triophantasia» in B-Dur. Doch ist das Zitat buchstabengetreu transponiert übernommen, d.h. Intervalle und sämtliche Rhythmen sind gleich.

Drei Takt vor **Ziffer 17** setzt das Thema mit dem charakteristischen Septimensprung des Anfangs der Violinsonate Nr.1 in A-Dur aus dem Jahre 1913 ein. Den sehr offenen Einstieg vermittelt der Doppeldominant-Nonakkord ohne Grundton. Im zweiten Takt erfolgt bereits die Auflösung nach A-Dur, ehe der dritte Takt den ersten wiederholt und auf diese Art die Offenheit gegenüber dem Folgenden wieder präsent macht. Dieser Abschnitt steht in der «Symphonischen Nachtmusik» allerdings um eine Quinte höher in E-Dur. Die Melodie hat die Solovioline übernommen; die Basstöne sind ähnlich ruhig und lang gehalten übernommen. Doch die Ausfüllung der Harmonie erfolgt durch Akkordbrechungen, gespielt von den Harfen, der Celesta und den geteilten zweiten Violinen, in unterschiedlichen Bewegungen.

<sup>165</sup> Trio-Phantasia für Klavier, Violine und Violoncell. komponiert 1913/14. Erschienen bei der Universal-Edition A.G., Wien, 1914.

## Sonate für Violine und Klavier, A-Dur, 1913

Bewegt und frei im Vortrag

*Ruhig beginnen*

Der Presto-Beginn des Trio, 4 Takte vor **Ziffer 20** in Takt 97, gleicht dem Anfang des Liedes „Die Elfe“.

## Die Elfe

Takt 1 - 5

Das Jahr 1909 war reich und erfolgreich in Marxens Liedschaffen. Das Presto beginnt mit der tonal nicht definierenden Folge von Oktav und Quinte. Es steht im Dreivierteltakt, das Lied im Sechachteltakt. Somit entsprechen zwei Takte des Presto einem Takt des Liedes. Genauso trifft das für die Gleichheit der Harmoniewechsel zu: die Töne ‚E–H‘, dann F-Dur, gefolgt vom verminderten Septakkord ‚fis–a–c–dis‘. Diese Harmoniefolge ruht auf dem Orgelton

,E'. Im Lied setzt im folgenden Takt die Singstimme ein, wobei sie die Tonfolge des Anfangs im Krebs verwendet: ‚h<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>–e<sup>2</sup>‘. Die Artikulation ist gleichzeitig unterschiedlich, sowohl legato als auch staccato: beim Lied im Klavier rechts staccato, links legato, bei der symphonischen Nachtmusik Flöte und Klarinette legato, Harfe 1, Harfe 2 und Klavier non legato, was beim Presto-Tempo klanglich einem Staccato gleicht.

### Die Elfe

Takt 36-41  
8va--

mp mf

3 (8va) mf assai

mf ff mp

Zwei Takte vor **Ziffer 25** (Trio), Takt 124, spielen die Klarinetten die C-Dur Skala im Terz- und Sextabstand abwärts. Dabei wird ganztaktig in den Violinen, der Celesta und der Harfe 1 der Ton ‚E‘ ausgehalten. Im Takt 11 des Liedes «Die Elfe» spielt das Klavier ebenfalls eine dreistimmige Skala abwärts im Terz- und Sextabstand. Dabei erklingt als Basston ein gehaltenes ‚e<sup>1</sup>‘. Auch die Artikulation „staccato“ ist an beiden Stellen gleich.

Die Elfe

Takt 11 – 12

The image shows a musical score for two staves, likely piano and a secondary instrument, in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf stacc.* The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff begins with a bass clef and contains a melodic line with some rests and a final measure with a fermata.

Im Takt 36 beginnt ‚Rasch‘ überschrieben das Nachspiel. Die Harmonien wechseln taktweise wiederholt von der leeren Quinte A–E zu B-Dur bzw. enharmonisch verwechselt B<sup>7</sup> unter Beibehaltung von A als Orgelpunkt. Diese Wendung entspricht in der «Symphonischen Nachtmusik» der Entwicklung von Takt 103 und 104 zu Takt 105 und 106 der Flöten und Oboen. Diese Fortschreitung weist auf den Einfluss Bruckners in Marx’ Schaffen hin.

Die Terzenbewegung in der 2. und 3. Klarinettenstimme – wie beispielsweise einen Takt vor **Ziffer 41** – lässt sich ebenfalls in dem Lied «Venetianisches Wiegenlied» im 2. Takt ff. des Mittelteiles wiederfinden.

**Ziffer 107**, ‚Schwungvoll, doch mäßig bewegt‘ besteht aus einer viertaktigen Phrase, die dem Introktionsteil aus der «Trio-Phantasie» entspricht. Es sind dies Takt 42 (drei Takte vor **Ziffer 4**) bis Takt 45, die vom Klavier gespielt werden. Diesen Part übernehmen in der «Symphonischen Nachtmusik» Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Violinen und Viola. Die Taktart ist die gleiche (Viervierteltakt); allerdings wählt Marx nun eine um eine Quinte tiefere Tonart.

## Triophantasia

Takt 42 – 45, (4 vor Ziffer 4), Klavier

Fließend (*poco rubato*)

Eine Verquickung der Teile der Trilogie ist ab dem zweiten Takt nach **Ziffer 109** (Takt 548 ff.) festzustellen. Die Sechzehntelbewegung des Oboensolos mit der Unterstimme, gespielt vom Fagott, aus der «Symphonischen Nachtmusik» entspricht in Form einer Umkehrung der Achtelbewegung des Klarinettensoles mit der Unterstimme, gespielt vom Fagott, des dritten Taktes nach **Ziffer 91** der «Frühlingsmusik», dem dritten Stück der Trilogie.

## Eine Frühlingsmusik

Takt 458 – 461, Oboe, Fagott

Marx, in der Nachfolge von Hugo Wolf stehend, komponierte im Jahre 1912 – wie zuvor Hugo Wolf – Lieder auf Texte aus Paul Heyeses «Italienischem Liederbuch». Allerdings verwendete er nur jene Texte, die Wolf nicht vertont hat. Aus diesem Zyklus stammt das «Venetianische Wiegenlied», das er im Takt 571 (**Ziffer 114**) der «Symphonischen Nachtmusik» in Celesta und Klavier zitiert. In den ersten vier Takten wiederholt sich die Akkordfolge: Tonika–Tonikaparallele–Dominante–Tonika–Tonikaparallele. Dieser Folge ist die zweitaktige Harmoniefolge: Tonika–Dominante–Tonika–Dominante–Tonika–

parallele–Tonika–Subdominante–Tonikaparallele unterlegt. Dieser Abschnitt der «Symphonischen Nachtmusik» steht ebenso wie das «Venetianische Wiegenlied» in seiner originalen Fassung für mittlere Stimme in A-Dur wie auch im Viervierteltakt, und beide Werke tragen die Charakterbezeichnung ‚Ruhig‘. Abschließend noch ein weiterer Verweis auf seine «Frühlingssonate» aus dem Jahre 1945. Sie ist eine der letzten Schöpfungen des Komponisten. In diesem Werk verwendet er wieder das Thema mit dem charakteristischen Septimensprung, das im Takt 83 (3 Takte vor **Ziffer 17**) der «Symphonischen Nachtmusik» auftritt und seinen Vorläufer bereits in der Violinsonate Nr.1 in A-Dur aus dem Jahre 1913 hat. Außerdem zitiert Marx in der «Frühlingssonate» mehrere Themen aus seinen früheren Werken wie z.B. aus der 1. Violinsonate von 1913, aus dem «Romantischen Klavierkonzert» und der «Symphonischen Nachtmusik».

### 8.1.5 | Meinungen zum Werk

„Wir sehen die Vereinfachung des Partiturbildes im Geiste Debussys bereits in den Werken der ‚Naturtrilogie‘; aber schon vorher setzt sich klassizistische Gesinnung im Orchesterpart des ‚Romantischen Klavierkonzertes‘ dem sprühend heißen Klavierpart entgegen.“<sup>166</sup>

„Die Symphonische Nachtmusik - das Triptychon der ‚Naturesuite‘ (Nachtmusik, Idylle, Frühlingsmusik) und die ‚Nordland-Rhapsodie‘ sind Niederschlag eines zutiefst in Natur und Landschaft wurzelnden Weltgefühles.“<sup>167</sup>

„Joseph Marx kam mit seiner ‚Symphonischen Nachtmusik‘ zu Worte, ein Stück, in dem alle Zauber einer süßen Mondnacht lebendig werden, in dem es nur so geistert und glitzert, in dem alles raunt und webt und in der Körperlichkeit des Klanges in spinnwebfeinem Schimmer aufgelöst wird. Erinnerungen werden wach, Jugendklänge – Trio-Fantasie und Violinsonate – mischen sich in das Lied der Gegenwart.“<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt. Graz, 1943. Seite 67.

<sup>167</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 70.

<sup>168</sup> Heller, Hans Ewald: Konzertbesprechung in der «Wiener Zeitung» vom 21. Oktober 1930.

## 8.2 | Zweiter Teil: «Idylle»

### «Concertino über die pastorale Quart für Orchester»

Tonart: F-Dur

Entstehungszeit: 1922-1925

Orchesterbesetzung: 3 Flöten / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in B und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti – 4 Hörner / 2 Trompeten / o / o – Pauke, Triangel, Baskische Trommel, Xylophon (3 Spieler) – Harfen (2) – Celesta – Streicher (auch geteilt)

Verlag: Orchesterpartitur Universal-Edition A.G., Wien, mit Copyright 1926 – UE 8461

Studienpartitur als Nachdruck eines Exemplars der Universal Edition, Wien, im Verlag Musikproduktion Höflich in München, erschienen 2005.

Dauer: ca. 15 Minuten

Uraufführungsort: Wien / Österreich

Uraufführungsdatum: 04. März 1926

Orchester: Wiener Symphoniker

Dirigent: Clemens Krauss

#### 8.2.1 | Zum Titel

Mit der Titelgebung «Idylle» weckt Marx die Assoziation zu Arkadien, dem Ort jenseits jeglicher Zwänge. Zusätzlich definiert er die Form «Concertino» und beschreibt sein Thema – die pastorale Quart. Das Intervall der Quarte hat im Schaffen Marx' eine besondere Bedeutung. Nach der Zeit der traditionellen Terzenharmonik ab 1850 vollzieht sich die Auflösung des gewohnten Dur-Moll-tonalen Denkens, und zu Beginn des 20. Jahrhundert weichen die tonal gebundenen Konzepte, um anderen neuen, wie der Quartenharmoneik, Raum zu lassen. Interessant ist der Zusammenhang zwischen Richard Wagners so genannter Liebestod-Melodie aus dem zweiten Akt seiner Oper «Tristan und Isolde» und dem Werk Joseph Marx'. Beide Werke setzen in der Gestaltung der Melodie Quarträume nebeneinander.

Arcangelo Corelli: Concerto grosso op. 6, Nr. 8, Pastorale

Takt 1 – 12

Pastorale, Hirtenmusik, bezeichnet in der Instrumentalmusik einen bestimmten Stil. Zur Zeit des Barocks ist die Pastorale eine recht häufige Gattung, sei es als selbständige Komposition oder als Einzelsatz innerhalb eines Konzertes. Der Begriff gilt ebenso für Schäferspiele wie später auch für Stücke mit außermusikalischen ländlichen Motiven. Diese Gattung hat ihren Ursprung im weihnachtlichen Musizieren der piffari, italienischer Hirten, die zur Weihnachtszeit vor Krippen musizierten.

Georg Friedrich Händel: Messias, Pifa

Takt 1 – 3

Pastorale stehen typischerweise in F-Dur und sind meist im Zwölfachteltakt. Derartige Sätze werden als Pastorale oder Pifa oder Siciliano bezeichnet. Der Siciliano ist durch seinen punktierten Rhythmus gekennzeichnet. Alle diese Ingredienzien treffen auf dieses Musikstück zu.

### 8.2.2 | Analyse

Die Komposition beginnt mit einer 12-taktigen Periode, die in viermal drei Takte unterteilt ist. Taktmäßig strukturiert ist die Dreitaktgruppe durch den Wechsel von Zwölfachtel-, Neunachtel- und Sechachteltakt. Das Thema präsentiert die Klarinette solo, ruhig und frei im Vortrag, ehe es die Oboe solo im achten Takt weiterspinn.

## Takt 1–15, Klarinette

Ruhig, frei im Vortrag

mf > mf 2 f > mf

mf > mf mp p 7 mf >

mf p rit. 2 Sehr ruhig a tempo (ruhig fließend)

1. Oboe vorwärts

In Takt 13 unterlegen Violinen, Violoncelli und die Gruppe der Violen einen harmonischen Teppich und beschließen abkadenzierend in F-Dur diesen Abschnitt. Die Freiheit des Vortrages wird durch die differenzierte Rhythmik unterstrichen: Synkopen, Duolen im triolischen Wiegen des Zwölfachteltaktes und Akzentverschiebungen prägen das Anfangssolo. Ab Takt 15 (1 Takt vor **Ziffer 3**) mit dem Einsatz des Hauptgedankens in der zweiten Violine verharret das Stück ruhig fließend im Zwölfachteltakt.

## Takt 20–24, Violine I

p mf p mf pp

Die Rhythmusvielfalt bleibt erhalten und wird durch den in den Zählzeiten verschobenen Gebrauch in den unterschiedlichen Instrumenten noch verstärkt. Nachdem die Oboe in ihrem ersten Einsatz den Tonraum einer Septime von d bis c in Dorisch ausgeschritten hat, erweitert die Flöte mit ihrem ersten Einsatz in Takt 28 (3 Takte nach **Ziffer 5**) den Tonraum auf nahezu zwei Oktaven, wobei sie das dorische Tonmaterial der Oboe aufgreift.

## Takt 28–32, Flöte

p mf pp ppp

Im Takt 32 (2 Takte nach **Ziffer 6**) setzt die Oboe zu einem weit ausgreifenden Solo an, erstmals F-Dur als tonales Zentrum ausweisend, das die Flöte fortspinnend aufgreift und beantwortet. Das Material dazu stammt aus dem Anfangssolo der Klarinette, wird in kleinen Motiven verarbeitet und filigran fortgesponnen.

Takt 32 – 37, Oboe



Das zweite Thema ab Takt 48 (3 Takte nach **Ziffer 9**) tragen die tiefen Streicher Viola und Violoncello in Form eines Quartenaufschwunges, begleitet von Terztrillern im Quartabstand, vor. Die dreitaktige Phrase wird unter Hinzufügung der Bassklarinette und des Fagotts wiederholt. Diesen Aufschwung greifen die hohen Streicher raffend in rascheren Notenwerten schwungvoll mit Takt 54 (2 Takte vor **Ziffer 11**) auf. Die Entwicklung erfährt im Takt 61 (**Ziffer 12**) im Es-Dur-Dreiklang ihren Höhepunkt, dem das Fagott ein Des für die Weiterentwicklung beimischt. Über leise klingende rauschende Ganztonskalen der Celesta ertönt der Ruf der kleinen Terz c–a in der Klarinette, während ein im Pianissimo gespielter A-Dominantseptakkord in den geteilten tiefen Streichern eine polytonale Stimmung schafft.

Takt 48 – 53, Violoncello

Den nächsten Abschnitt ab Takt 67 (2 Takte nach **Ziffer 13**) eröffnet ‚scherzando‘ ein wiegendes Flötensolo in G-Dur, das sich auf den Tonraum einer Oktave beschränkt. Danach schwingt es sich wiederholend auf der Dominante aus, ehe es in Quartan, dem Anfang entnommen, auf- und absteigend zur Melodie wird. Diese kleinmotivischen Improvisationen enden in einer Engführung im Takt 81.

Takt 67 – 78, Flöte und Oboe

pp mp pp mp p

mf p p pp

pp ppp mf f mf

Ab Takt 82 (2 Takte nach **Ziffer 16**) beginnt eine weitere Episode: eine Streichermelodie in G-Dur, deren Charakteristik die Verwendung der dafür typischen Sexte sowohl aufwärts wie abwärts ist. Die permanente Gegenüberstellung von Duole und Triole verleiht dem Ganzen eine zusätzliche Belebung. Der häufige Wechsel der Dynamik, bisweilen halbtaktig, erhöht den belebenden Eindruck.

Takt 82 – 91, Violine I

p mf p

mf p mf p

mf f mf p

Ab Takt 99 (2 Takte vor **Ziffer 20**) beginnt mit dem Trompeteneinsatz die Verdichtung zu einem Kanon mit den Hörnern und dem Violoncello, geboren aus dem abwärts fallenden Sextsprung g–h über ein verbindendes es (es–h als verminderte Quarte); so kommt ein tragisches Element in die bisher bukolische Stimmung.

Takt 108 – 125, Flöte, Klarinette, Oboe

The musical score for measures 108-125 is arranged in six staves. The first two staves are for the Flute, the third for Clarinet and Oboe, and the last three for Flute and Clarinet. The Flute part begins with a *mf* dynamic and features a series of ascending sixteenth-note patterns, often in groups of three (triplets) and pairs (duos). The Clarinet and Oboe parts provide a more melodic and harmonic accompaniment, with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The overall texture is light and airy, typical of a 'nature trilogy'.

Die Durchführung beginnt mit Takt 108 (3 Takte nach **Ziffer 21**), ein Flötensolo, das seinen Ambitus, vielfach die Quart verwendend, permanent vergrößert. Darüber hinaus wird auch die rhythmische Gestaltung erweitert: Zu anfänglichen Triolen und Duolen kommen Synkopen hinzu, so dass die dann einsetzende aufwärtsschwingende Sechzehntelbewegung bald den Eindruck eines verschobenen Taktes hervorruft. Nachdem ab Takt 114 (2 Takte vor **Ziffer 23**) Klarinette und Oboe die Situation beruhigen, greift die Flöte abermals die von ihr zuletzt erklangene Motivik wieder auf und verringert nach und nach den Ambitus.

Takt 114 – 117, Klarinette, Oboe

Ruhig fließend

The musical score for measures 114-117 is arranged in two staves. The Clarinet part is marked *p* and the Oboe part is marked *mf*. The music is described as 'ruhig fließend' (calm and flowing). The Clarinet part features a series of ascending sixteenth-note patterns, while the Oboe part provides a more melodic accompaniment. The overall texture is light and airy, typical of a 'nature trilogy'.

Ab Takt 126 (**Ziffer 25**) leitet ein ruhig vorzutragendes Trompetensolo in C-Dur in die Reprise ab Takt 136 (**Ziffer 27**) über. Sie steht in F-Dur, wird von den Streichern angestimmt und ist geprägt von starken dynamischen Gegensätzen. Belebend heben ab Takt 142 (2 Takte nach **Ziffer 28**) abermals die

Streicher an, nun mit einem punktierten Rhythmus im Wechsel mit Ruhepunkten.

Takt 136 – 148, Violine I

Die Takte 148 ff. (3 Takte nach **Ziffer 29**) greifen auf den Abschnitt ab Takt 37 (2 Takte nach **Ziffer 7**) als Reprise zurück, nun angereichert mit einer Oboenstimme als Kontrapunkt.

Ab Takt 156 (**Ziffer 31**) kehrt das Seitenthema abermals in den tiefen Streichern Viola und Violoncello in Form eines Quartenaufschwungs begleitet von Terztrillern im Quartabstand von Takt 48 (3 Takte nach **Ziffer 9**) wieder. Darüber setzt Marx nun die von Takt 82 (2 Takte nach **Ziffer 16**) bekannte Violinmelodie in Sexten, die eine schwelgerische Stimmung evoziert. Ab Takt 174 (2 Takte vor **Ziffer 35**) beruhigt sich die Szene: Kleine Terzen abwärts (des–b) in Harfe und Celesta verklingen, die Klarinette – ein Beispiel phantasievoller Umbildung von Takt 61 (**Ziffer 12**) in Marxscher Kompositionstechnik – umspielt das b, ehe sie chromatisch herabgleitend von des das b wieder erreicht. Die Notenwerte werden augmentiert, die Situation beruhigt sich. Da erhebt sich die Flöte in einer Umspielung in As-Dur in Zweiunddreißigstel in höchste Höhen und schließt diese Kaskade in der Quinte. Diesen Abschluss harmonisieren Klarinetten, Bassklarinetten und Fagotti mit einem F-Dur Akkord. Die folgende c–a Terz, frei von der Klarinette vorgetragen, führt im Takt 181 (**Ziffer 36**) zur Reprise ab Takt 20 (1 Takte vor **Ziffer 4**), wobei ab Takt 184 die Klarinette die ursprüngliche Stimme der zweiten Violine übernimmt.

Im Epilog ab Takt 189 (2 Takte vor **Ziffer 38**) klingt das Stück allmählich ruhig in g-Moll aus, melodisch geführt von der Oboe. Ab Takt 192 (2 Takte nach **Ziffer 38**) zitiert die Klarinette nochmals Takt 3, die Oboe antwortet mit Takt 8, und im Tutti erklingen ab Takt 198 (3 Takte nach **Ziffer 39**) im Wechsel F-Dur und f-Moll, ehe im Takt 203 (3 Takte nach **Ziffer 40**) durch eine Rückung in E-Dur die Flöte in Form eines melodischen Abstieges vom e“ zum e“

den Vorhang zuzieht, und mittels einer abermaligen Rückung der Schlussakkord in F-Dur versöhnend leise ausklingt.

Die Analyse zeigt, dass sich die Form dieses Stückes von der Sonatenhauptsatzform herleitet: Die dafür wesentlichen Teile – Exposition mit zweitem Thema, Durchführung und Reprise – sind vorhanden. Dieses Formschema bereichert Marx durch seine motivische Arbeit und Ausgestaltung und durch die polyphone Behandlung. Phantasievolle Umbildungen und Weiterführungen lassen neue Motive entstehen, die er der Verarbeitung zuführt. So belebt Marx das Schema der Sonatenhauptsatzform auf sehr subjektive Weise.

### **8.2.3 | Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten**

#### **8.2.3.1 | Zu Arnold Schönbergs 1. Kammersymphonie op.9**

Arnold Schönbergs 1. Kammersymphonie op.9 für 15 Soloinstrumente, deren Uraufführung am 8. Februar 1907 im Großen Saal des Wiener Musikvereins sowie eine weitere Aufführung im Jahr 1913 erfolgte, steht am Ende von Schönbergs früher, spätromantischer, tonaler Schaffensphase. Die Komposition hat zwei Hauptmotive: erstens einen fünfstufigen Quartenakkord (gespielt im 1. Horn ab Auftakt zu Takt 5) und zweitens eine Ganztonleiter-Melodie in der Violoncellostimme. Die Bedeutung dieser zwei Prinzipien und ihre wechselseitige Beziehung für das Gesamtwerk bestätigt Schönberg mit folgenden Worten: „Die Hauptgruppe des ersten Teils enthält die beiden Themen A und B, denen die Elemente a, b, c, d vorausgehen. Die Gruppe zeigt zugleich den harmonischen Gedanken des Stückes: die Quartenreihe in melodischer und harmonischer Beziehung zu einer Ganztonskala.“<sup>169</sup> Die Verwendung von Quartenakkorden und Ganztonleitern ist allerdings nicht neu. Diese Akkorde verwendete man bereits im Impressionismus. Sie wurden später zu einem gängigen Stilmittel im musikalischen Expressionismus. Neben Joseph Marx ließen sich andere Komponisten im 20. Jahrhundert ebenfalls von der Kammersymphonie inspirieren.

---

<sup>169</sup> Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Ivan Vojtech (Hgb.). Ausgabe 1976. S. Fischer Verlag. Zitiert aus dem Kapitel: Analyse der Kammersymphonie. Seite 441.

## 8.2.3.2 | Zu «Prélude à l'après-midi d'un faune» von Debussy

Der Beginn der Idylle besitzt große Ähnlichkeit zu Debussys «Prélude à l'après-midi d'un faune», denn beide Werke heben mit einem Solo an: Debussy mit einem Flötensolo, Marx mit einem Klarinettensolo. Im 18. Jahrhundert wurde der Klang des Chalumeau, des Vorläufers der Klarinette, in pastoralen Szenen sowie zum Ausdruck zarter und intimer Gefühle verwendet. Daher ist es nahe liegend, dass Marx seine idyllische Stimmung mit der Klarinette anstimmt. Das Klarinettensolo erinnert an eine Schalmey, die ein Hirte bläst.

## Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

Takt 1 – 4

*Très modéré*

*p* doux et expressif

Eine weitere Parallele zu Debussys «Prélude à l'après-midi d'un faune» ist der Puls in Achtel (Zwölfachteltakt) sowie der häufige Taktwechsel.

## Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

Takt 21 – 30

1. Flöte

*p* légèrement et expressif

### 8.2.3.3 | Zu Beethovens 6. Symphonie

In der Regel wird der Gesang von Vögeln von Holzblasinstrumenten – am häufigsten von der Flöte – dargestellt. Neben der Instrumentalfarbe kommen Vorschlagsnoten von oben oder von unten, Verzierungen und Triller in verschiedener Form sowie rasche Tonfolgen, die Akkordauschnitte sein können, als Mittel zur Nachahmung der Vogelstimmen in Frage. Der Gebrauch von Vorschlagsnoten und anschließenden Quart- bzw. Terzbewegungen – wie z. B. ab Takt 19 – unterstreicht den Eindruck von Vogelgezwitscher und erinnert stark an die Vogelrufe aus Beethovens «Szene am Bach» am Ende des zweiten Satzes der 6. Symphonie.

Eine weitere Parallele gibt es zum Hirtengesang der Pastoral-symphonie durch das ab Takt 126 gedämpfte, sehr zart gespielte Trompetensolo.

### 8.2.3.4 | Zu Wagners Opern «Siegfried» und «Tristan und Isolde»

Ähnlich erinnert das ab Takt 108 beginnende Flötensolo an die Szene des Waldvogels in Richard Wagners Oper «Siegfried».

Richard Wagner: Siegfried, 2. Aufzug, Szene II, Waldvöglein

4 Takte vor 45 – 46

Die tonale Entwicklung ab Takt 101 mündet in eine Streicherpassage, die in ihrer Chromatik an Richard Wagners knapp vor dem Höhepunkt stehendes Liebesduett im zweiten Akt von «Tristan und Isolde» erinnert.

### 8.2.3.5 | Zur Oper «Elektra» von Richard Strauss

Die Artikulation und der punktierte Rhythmus der Streicher ab Takt 142 assoziieren einen ausgelassenen Tanz. Im Finale der Oper Elektra von Richard Strauss, tanzt Elektra ekstatisch bis zu ihrem Tode zu diesem Rhythmus. Bei Marx findet eine derartige Ekstase allerdings nicht statt.

### 8.2.4 | Assoziationen zu Marx' eigenem Werk «Pastorale»

Ab 1911 wandte sich Marx verstärkt dem kammermusikalischen Schaffen zu und schrieb 1913/14 die «Pastorale für Violoncello und Klavier».

Parallelen zur «Idylle» sind von Anfang an offenkundig, lautet deren Untertitel «...über die pastorale Quart». Pastoral wird zur Charakterspezifizierung für die «Idylle» eingesetzt. So treten bei dem Kammermusikwerk auch die Spezifika auf: ein Wiegen im Dreier-Rhythmus; beide Werke verwenden vorrangig den Zwölfachteltakt; ebenso stehen beide Werke in der pastoralen Tonart F-Dur. Die Grundstimmung in beiden Werken ist von der themenimmanenten Beschaulichkeit und dem Widerspiegeln der Natur geprägt.

Das Gegeneinanderstellen von Duole und Triole tritt erstmals in Takt 2 und später u. a. in Takt 49ff. bei der Violoncellomelodie auf, was seine charaktermäßige Entsprechung in der «Idylle» in Takt 82 ff. findet. Auch lässt sich eine Verbindung in einem charakteristischen Violoncelloaufschwung zwischen der Pastorale und der «Idylle» darstellen. In der Pastorale in den Takten 24 und 25 erhebt sich im Violoncello die Melodie von A bis zum fis<sup>1</sup>, in D-Dur, um dann absteigend auf dem f auszuklingen. Im zweiten Thema in der «Idylle», dem Viola-Violoncello-Unisono ab Takt 48, steigen die tiefen Streicher in ‚Streicherseligkeit‘ – ebenfalls in der Harmonie von D-Dur – charakter- und rhythmus-ähnlich auf und nieder. Weitere Parallelen finden sich in den Klavierarpeggien der rechten Hand in der «Pastorale» ab Takt 58 bis 61 und in den Arpeggien der ersten Harfe ab Takt 52.

Bedeutung haben ferner die Quintolen: In der «Idylle» ist es ein wiederholt auftretender ausnotierter Doppelschlag. Er kommt hier genau in der Form vor, wie ihn Johann Joachim Quantz in seinem «Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen» erklärt hat. „Aus den Vorschlägen fließen noch einige andere kleine Auszierungen, diese sind: [...] u. a. der Doppelschlag, welche in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind“.<sup>170</sup> In der «Pastorale» umspielt Marx die Hauptnote nicht durch die Nebennoten, sondern findet die delikate Version, die Hauptnote durch die Nebennote in der Ober- und in der Unterquart zu umkreisen (Takte 67, 78, 79).

<sup>170</sup> Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. VIII. Hauptstück: Von den Vorschlägen, und den kleinen wesentlichen Manieren. § 14. dtv/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1992.

Die Parallelität der beiden Werke besteht darin, dass Marx seine Erfahrung aus der frühen Pastoral-Komposition einbringt, indem deren Anfang dem Takt 136 der Idylle entspricht.

Pastorale für Violoncello und Klavier

Takte 1 – 4

Allegretto

### 8.2.5 | Meinungen zur «Idylle»

Die Instrumentierung hebt sich in ihrer Feinsinnigkeit von Marx' vorangegangenen Werken ab. Unterstrichen wird die transparente Haltung durch das Weglassen sonst meist üblicher Instrumente wie Posaunen und Tuba. Im Vorwort zu einer Marx-Studienpartitur des Verlags Musikproduktion Höflich in München schreibt Berkant Haydin: „Mit ihrer feinsinnig ökonomischen Behandlungsart der Instrumentierung ist die Idylle ein viertelstündiges Tongedicht höchster Güte. Förmliche Instrumentierung in französischer Manier und eine geistreich schwebende, kunstvoll zurückhaltende Stimmung zeichnen hier das Gemälde. Der Zuhörer wird in Landschaften entführt, in denen mit verträumt atmosphärischen Bildern und verschwimmenden Fernen der geheimnisvolle Reiz des Südlichen zum Leben erweckt wird.“<sup>171</sup>

Erich Hermann Müller von Asow spricht in seiner Laudatio zu Joseph Marx' 60. Geburtstag im Zusammenhang mit seinem Schaffen davon, dass die «Idylle» „ein Gipfelwerk symphonisch gestalteter Lyrik“ ist.<sup>172</sup>

In der Wiener Zeitung vom 18. März 1926 wurde folgende Berichterstattung veröffentlicht: „Im letzten Tonkünstlerkonzert unter Clemens Krauss war eine Novität von Joseph Marx zu hören, eine ‚Idylle‘, die den Untertitel ‚Concertino über die pastorale Quart‘ führt und damit gleich den motivischen Grundstoff des Werkes charakterisiert. Eine zarte, weiche pastorale Stimmung durchzieht

<sup>171</sup> Haydin, Berkant: Vorwort zu der Marx-Studienpartitur von «Idylle». Verlag Musikproduktion Höflich, München, 2005.

<sup>172</sup> Müller von Asow, Erich Hermann: Laudatio zum 60. Geburtstag von Joseph Marx, Seite 5.

dieses Idyll, das aus kleinem Material, dessen Grenzen ja durch den Titel gezogen sind, ein weiteres anmutiges Gebilde formt, ihm Steigerungen abzulocken weiß und durch die reiche Farbenpracht des Orchesters an den Eindruck eines sonnigen Sommertages gemahnt. Speziell die Macht des Orchesters [...] hat er in seinem neuen Werk beherrschen gelernt.“<sup>173</sup>

Michel Fleury schreibt in „Diapason“ Ausgabe Juli/August 2003: „Der Titel des zweiten Satzes der Trilogie (‘Idylle’) lässt eine anmutige Vertonung erahnen, und so suggerieren kunstvoll eruptive Streicherstellen ein Gefühl der Ekstase. In rhythmischen Zern, einem Wiener Walzer gleich, tanzt das Liebespaar unter dem Sternenzelt, während die Silhouette des tanzenden Fauns sich im Schattenspiel des Blattwerks abzeichnet. Dieser musikalische Erotismus ist ein Kennzeichen des Wiener ‚Fin de Siècle‘, den Marx ausgehend von Mahler, Zemlinsky und Schreker, zu seinem Höhepunkt führt. Das Plätschern der Harfen, die kristallinen Nuancen des Klaviers sowie der Celesta und des Glockenspiels – 4 Stimmen sind mit einer ungewöhnlich großen Orchesterbesetzung kombiniert, wohingegen ursprünglich die Streicher allein den Melodielauf innehaben sollten. Hier scheint sich Skrjabin unter der Sonne Hollywoods gütlich zu tun, wo Korngold große Erfolge feierte. Jedenfalls hat der Hollywoodsche Filmmusikstil dem großen Wiener Musikprofessor und Pädagogen Joseph Marx viel zu verdanken.“<sup>174</sup>

Andreas Liess schreibt, dass die «Idylle» „das ausgesprochenst [sic!] bukolische Orchesterstück von Marx ist, zugleich ist es eine Widmung an sein Lieblingsintervall, die Quart, die in weicher Tönung melodisch wie harmonisch das Musizierbild allseitig bestimmt.“<sup>175</sup>

### 8.2.6 | Zusammenfassung

Die vom Komponisten gewählten Bezeichnungen dieses Satzes treffen den Charakter des Stückes. Unter einer Idylle wird eine ausgeglichene, unaufgeregte Stimmung assoziiert, die die Musik evozieren soll. Der Hinweis auf die

---

<sup>173</sup> Scherber, Ferdinand: Rezension der Erstaufführung von «Idylle». In: Wiener Zeitung, 18. März 1926.

<sup>174</sup> Fleury, Michel: Diapason. Ausgabe Juli/August 2003. Aus dem Französischen übersetzt von Martin Rucker und Berkant Haydin.

<sup>175</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 202.

Verwendung der Quart wird durch die Beifügung «pastoral(e)» in ihren Einsatzmöglichkeiten bewusst begrenzt und lässt die Möglichkeit aggressiver Klänge außen vor.

Durch die triolische Taktausgestaltung (Viervierteltakt als Zwölfachteltakt) kommt die wiegende Bewegung zum Tragen, die für die Pastorale kennzeichnend ist. Oft werden die Violinen durch parallellaufende Flöten im Unisono oder in der Oktav unterstützt. In diesem Werk doppelt die Flöte, abgesehen von drei dreitaktigen Phrasen, die Violinen nie. Ähnlich verhält es sich mit den Oboen. Die dunkle Farbe des Englischhorns wird zur Schilderung des Bukolischen eingesetzt und dient nur selten zum Andicken des Tuttiklanges. Die Klarinette stellt den Gegenpart zu Flöte und Oboe dar und trägt selten zum Bau des harmonischen Gerüsts bei. Die Bassklarinetten wie das Fagott spielen nicht solistisch melodienformend, sondern eher in höheren Registern harmoniebildend. Dadurch ergibt sich ein heller Klang.

Die Hörner werden sowohl harmonieunterstützend als auch oft melodietragend eingesetzt. Mit ihrem Klang verbindet man die Charakterisierung der Natur, womit die Stimmung der «Idylle» getroffen wird. Die Trompeten werden wenig eingesetzt; jedoch rund um die Höhepunkte des Stückes sind sie in den Gesamtklang einbezogen. Das wichtigste Trompetensolo während des Stückes ist „gedämpft und sehr zart gespielt“ zu blasen. Das ist klanglich nicht eben trompetentypisch. Wegen dieses dosierten Einsatzes während der «Idylle» bleibt der Gesamtklang durchsichtig.

Der Klang von Blechbläsern kann die Gefühle von Gedankenschwere, übergroße Dramatik, Heroisches, Verherrlichendes und Martialisches ausdrücken. Marx verzichtet in diesem Werk auf Posaunen und Tuba. Dadurch wird der Klang um jene Ausdrucksmittel und Ausdrucksmöglichkeiten reduziert; dramatische und heroische Gefühle klingen nicht an.

Nur an wenigen Stellen wird der gesamte Streicherapparat eingesetzt, jedoch kommen wiederholt Stimmteilungen vor, wodurch der Klang verdichtet, sein Volumen ausgedünnt wird. Die Verwendung von Trillern, die das Flirren der Luft bei brütender Hitze assoziieren und die Verwendung von Flageolets, wodurch flötenartige Klänge entstehen, bereichern das Klangspektrum.

Zur Erzielung ‚himmlischer Klänge‘ setzt Marx eine Celesta ein, deren Klang dem eines Glockenspiels mit viel weicherem Timbre ähnelt. Gleiche Stimmungen und Assoziationen, also himmlische Klänge, erreicht er zusätzlich durch die Verwendung zweier Harfen und eines Triangels. Auf der Celesta sind

Ganztonleitern zu spielen. Da Marx in diesen Tonleitern keine unregelmäßigen Tonfolgen verwendet, werden keine unterschiedlichen Stimmungen evoziert, so dass ausschließlich das Gefühl ungestörter, ungetrübter Ruhe herrscht.

Wie sehr es Marx auf den fein differenzierten Klang ankommt, zeigen zwei Stellen: Die Dynamik für die Pauke ist stets eine Stufe leiser als die Orchester-gesamtdynamik (Takt 54); für kein anderes Instrument schreibt Marx ein *pppp* vor. Im Takt 149, wenn sich die Flöte zu einem Forte aufschwingt, lässt Marx bei der Pauke Vorsicht walten: *pp*, mit der Fußnote „Pauke leise!!!“

Das Xylophon ist in den Takten 108-110, 149, 150, 153-156 eingesetzt und färbt die Gesamtklänge im *pp*.

Marx gelingt es, ein klanglich fein gezeichnetes und transparentes Werk zu schaffen, wie es zu der Zeit stilistisch in diesem Umfeld nicht gängig war. Als Kompositionslehrer und als Kritiker waren ihm die Strömungen der Zeit vertraut, so dass er auf die Ingredienzien zugreifen konnte, die ihm für sein Vorhaben als adäquat erschienen. Insofern treffen die Worte jener Kritiker zu, die eine große Nähe dieser Komposition zum Stil französischer Komponisten, insbesondere Debussy, konstatierten.

Zu oft werden in Biographien heimatliche Bezüge hergestellt, die das Wesen dieser Musik nur peripher treffen: „[...] Man meint in den Weinbergen unter dem kristallklaren Himmel der Südsteiermark zu weilen, wo sich Winzer und Gäste nicht genug tun können an Melodie, Rhythmik und Verve, und die Klapoteza<sup>176</sup> ihr immer gleiches Lied in den lustvollen Reigen mischt.“<sup>177</sup>

Alle aufgeführten Kriterien begründen, dass dieses Werk eine der wichtigen Kompositionen von Joseph Marx ist. Dass darüber hinaus Empfindungen zum Ausdruck gebracht werden, die den Geist und die Seele des Zuhörers in jene Schwingungen versetzen, die Marx zu rühren beabsichtigte, ist das Besondere dieser Komposition.

---

<sup>176</sup> «Klapoteza» oder «Klapotetz», zu Deutsch Klapper, eine im südsteirischen Weinland verbreitete Vogelscheuche. Durch das rhythmische Geklapper des Windrades sollen die Vögel aus den Weingärten ferngehalten werden. «Klapotetz» ist auch ein im Südsteirischen vorkommendes Orgelregister.

<sup>177</sup> «Neue Tageszeitung» Wien. Artikel von Dr. L. M. Walzel.

## 8.3 | Dritter Teil: «Eine Frühlingsmusik»

Tonart: A-Dur

Entstehungszeit: 1922-1925

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in A, B und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti und Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauke, Triangel, Becken, Glockenspiel, kleine Trommel, große Trommel, Xylophon, Tam-Tam, Glocken (e, a) (insgesamt 3 Spieler) – Harfen (2) – Celesta – Klavier – Streicher (auch geteilt)

Verlag: Orchesterpartitur Universal-Edition A.G., Wien, UE 33806

Dauer: circa 23 Minuten

Uraufführungsort: Musikvereinssaal Wien / Österreich

Uraufführungsdatum: 2. Dezember 1926

Orchester: Wiener Symphoniker

Dirigent: Clemens Krauss

### 8.3.1 | Zum Titel

«Eine Frühlingsmusik» schließt die Trias von «Symphonische Nachtmusik» und «Idylle, Concertino über die pastorale Quart» zum ursprünglich geplanten Zyklus «Naturtrilogie» ab. Hans von Dettelbach schrieb über die Komposition: „Es ist ein trunkenes Stück Frühlingsmusik, die ‚Schilderung eines Triumphzuges des Frühlings, dessen dionysischer Überschwang an die bacchischen Feste der Griechen erinnerte‘, würden sich nicht in seinen Jubel die Klänge einer Prozession mischen.“<sup>178</sup>

Andreas Liess<sup>179</sup> setzt den Werktitel und dessen Tonart A-Dur als Frühlings-tonart in Bezug.

Heiner Ruland<sup>180</sup> beschreibt A-Dur: „Die Höchste Höhe und Helligkeit ist erreicht; indem ich aber weiter aus mir heraustreten will, kommt mir hier schon ganz leise der innerliche Gegenstrom von der b-Seite entgegen und bildet so etwas wie einen inneren Spiegel, in dem mir das unerhörte Licht, in das ich

---

<sup>178</sup> von Dettelbach, Hans und Marx, Joseph: Das Joanneum, Band III, Graz 1940, Seite 133.

<sup>179</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 203.

<sup>180</sup> Ruland, Heiner: Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Verlag «Die Pforte». Basel 1981.

getreten bin, zur Schau wird“.

In Leemanns Harmonielehre wird A-Dur definiert: „Hell, freundlich und sehr innig; enthält Erklärung unschuldiger Liebe, Zufriedenheit mit seinem Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden, jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen“.<sup>181</sup>

Ferner ist auf die Arbeit von Daniela Candellari zu verweisen, die sich im Artikel 3.6. Tonartensymbolik mit deren Bedeutung bei Joseph Marx auseinandersetzt.<sup>182</sup>

Gedankenverbindungen zu ‚Frühling‘ kommen einem in den Sinn: die Geburt, das Werden und Erwachen der Natur. Die Tiere, insbesondere die Vögel lassen ihre Gesänge erschallen, der Pflanzen zarte Knospen und sanfte Düfte erregen unsere Sinne, und die Sonne gewinnt wieder ihre Kraft, so dass Schnee und Eis schmelzen, in quirligen Bächen zu Tale fließen und zu rauschenden Flüssen sich vereinen. Alle diese Bilder finden sich in Marxens Tonschöpfung wieder. Bevor Marx «Eine Frühlingsmusik» komponierte, hat er sich bereits mit dem Thema Frühling auseinandergesetzt und folgende Lieder geschrieben:

**Frühlingsliedchen** von 1902. Der Charakter des Liedes ist leicht und fröhlich, der Lenz bläst beschwingt die Schalmei; dazu wiegt die Musik im Sechsstücktakt. Das Herz jauchzt „juhei“ im lachendem Mai. Das Lied steht in der Frühlingstonart A-Dur wie die Frühlingssymphonie. Es schildert die Begeisterung mit den gleichen aufwärtsstrebenden Arpeggien wie die Symphonie und evoziert die Stimmung der Lenzesstürme. Der Tenor kann auf Grund der vokalischen Linienführung schwelgen. Dieses Schwelgen ist in der Symphonie naturgegeben viel üppiger. Nicht nur die Form, sondern auch die Intensität der musikalischen Aussage zeigen den Unterschied zwischen einem kleinen komprimiert gefassten Liedchen und einer symphonischen Musik auf.

---

<sup>181</sup> Leemann: Harmonielehre 1869. Zitiert nach: Urs Probst. Intervallqualitäten und Tonartencharakteristik. Seite 243. Ursprünglich erschienen in: Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge '93. Verlag Peter Neubäcker & freies musikzentrum. München 1994.

<sup>182</sup> Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik, Dissertation, Wien 2007. Seite 184 ff.

Takt 1 - 5

*für Klavier*

*Frühlingsliedchen.* Joseph  
(H. Fritsch) *Klavier* J. Marx.

*Leicht und fröhlich.*

Mein Pfeif - bläst dir Luft im Gluck -

*mf* *mf*

*nach und nach langsamer langsamer*

*me* *so* *breit* *dir* *Geist* *und* *ein* *Witz* *so*

*mf* *molto* *cresc.*

*f* *rit.* *decresc.*

VERSAMMLUNG  
OSTER.  
NATIONALBIBLIOTHEK  
J. u. 33.447

**Im Frühling**, op.4 Nr.8, von 1901. In diesem Lied vertont Marx einen Text von dem als Maler bekannt gewordenen Heinrich Vogeler. Die ekstatisch daherwirbelnde Klavierbegleitung charakterisiert die Frühlingsstürme.

The image shows a handwritten musical score for the song "Im Frühling" (Spring), Op. 4, No. 8, by Franz Schreker. The score is written in ink on aged paper and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The title "Im Frühling" is written at the top left, and "III. Im Frühling. op. 4 Nr. 8" is written at the top center. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment is characterized by rapid, swirling patterns in the right hand and more rhythmic, chordal patterns in the left hand. The handwriting is fluid and expressive, reflecting the "ekstatisch daherwirbelnde" (ecstaticly swirling) nature of the music described in the text.

III. Im Frühling. op. 4 Nr. 8

Frühling

Ein blaues Frühlingslicht für dich steht über Nacht mit  
falsch mit mir um die Zeit  
mit der wir face der Frühlingslicht sind  
spiegeln in dem

**Im Maien**, von 1908, ist ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben. Die in den drei Strophen gleichbleibende Melodie wird von stets umgeformter Harmonik begleitet.

**Lenzfahrt**, von 1909, ist im Charakter von Hugo Wolf komponiert.

**Lob des Frühlings**, von 1907, kommt locker und leicht daher. Der punktierte Rhythmus suggeriert den hüpfenden Charakter, in dem der ankommende Frühling gepriesen wird.

## Lob des Frühlings

Ludwig Uhland

Joseph Marx

Takt 1-13

Leicht

Gesang

(hüpfend)

Saa - ten - grün, Veil - chen - duft, Ler - chen - wir - bel, Am - sel -

Klavier

*mp*

*cresc.*

schlag, Son - nen - re - gen, lin - de Luft!

*poco a poco rit.*

*f*

*mf*

*legato*

*p*

**Maienblüten**, von 1909, ursprünglich mit Orchesterbegleitung, ist ein schwelgerisch, langsames Liebeslied.

**Toscanischer Frühling**, von 1908, ist in groß-symphonischer Anlage ebenfalls ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben.

Wohl werden Charakteristika für die Beschreibung des Frühlingshaften sowohl in den Liedern als auch in «Eine Frühlingsmusik» verwendet. Doch keines dieser Lieder wird thematisch zitiert. Interessant ist, dass Marx zur Charakterisierung des Lebhaften im Frühling bei einigen Liedern den Sechachteltakt benutzt, während es in «Eine Frühlingsmusik» keinen Abschnitt im Sechachteltakt gibt.

## 8.3.2 | Analyse

«Eine Frühlingsmusik» ist in der Sonatenhauptsatzform konzipiert, wobei Marx diese reich an Variationen verfeinert.

Die **Introduktion Allegro molto (quasi presto)** beginnt schwungvoll mit fallendem Septimsprung und aufwärtsstrebender Melodie. Nach einer Triolenkette, die abwärts Dreiklangszerlegungen umspielt, markieren Streicherakzente die Entwicklung, und die Holzbläser wiederholen das Anfangsmotiv, während die Hörner es imitieren. Ein neuer Aufschwung hebt zweifach an, Triolenketten im zweitaktigen Wechsel von Streichern und Holzbläsern lassen ihn auslaufen, und die Bewegung klingt ab. Mit dem Erreichen des Dominantones E ist der Introduktionsabschnitt beendet.

Takt 1 – 3



Mit Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**) beginnt das Hauptthema in einem marschmäßig schreitenden Charakter, dessen Substanz Sekund- und Terzschrift sind, die als Keimzellen ostinatohaft verschiedene Bildungen und Abwandlungen im Verlauf der Entwicklung ergeben. Das Hauptthema wird in einer fünftaktigen Periode von den Violinen in E-Dur vorgestellt. Im folgenden Fünftakter beantworten es Flöte und Oboe in A-Dur in typischer Abwandlung, in dem der Ablauf um eine Viertel vorgezogen ist. Dynamisch hebt das Thema im Piano an und crescendiert sofort zum Fortissimo, ehe es nach dem dritten Takt abebbt, um quasi im Nichts zu verschwinden. In der Antwort steigert sich die Phrase vom Piano nur zum Forte und verebbt bereits im dritten Takt.

## Takt 34 – 38, Violinen

Ab Takt 44 (2 Takte vor **Ziffer 9**) wird die Erregung mittels Tonrepetitionen in durchgehend pulsierenden Achteltriolen gesteigert. Ein neuer Abschnitt beginnt mit Takt 47 (4 Takte vor **Ziffer 10**) ‚più mosso‘. Die erregenden Triolenrepetitionen laufen weiter, doch die Streicher greifen das Thema der Introduction, wie es die Bläser darstellen, auf: die fallende Septime und dann die absteigende Linie in halben Notenwerten. Dazu spalten die Holzbläser Motive ab, die sie vom Hauptthema Takt 34 gewinnen. Die Streicher spinnen diesen Gedanken ab Takt 52 weiter, ehe Oboen und Klarinetten ihn zu Ende führen.

## Takt 44 – 54, Violine &amp; Flöten

Ab Takt 58 (3 Takte nach **Ziffer 11**) kehrt das Hauptthema in Augmentation in Violinen und Violen wieder. Nach der achttaktigen Periode wird diese wiederholt, wobei die erregenden Triolenrepetitionen hinzutreten.

Takt 58 – 65, Violine

Von Takt 69 an (2 Takte vor **Ziffer 14**) verbreitert sich der variationshaft erweiterte Hauptgedanke und beruhigt sich durch die Verwendung langer Notenwerte.

Mit Takt 75 (1 Takt vor **Ziffer 15**) beginnt ‚Bedeutend langsamer‘ der Mittelteil. Dieser neue Gedanke, der sich aus den vorangegangenen Kernthemen weiterentwickelt hat, wird als zweitaktige Phrase der Violinen präsentiert. Es ist eine in Sekunden aufwärtsstrebende Linie, die mit einem Terzsprung abschließt. Die anschließende auf vier Takte augmentierte Periode strebt ebenso in Sekundschritten aufwärts, ehe sie wieder in Sekundschritten abwärts fällt, um mit einem Quintsprung abzuschließen. Als Gegenstimme spielen Piccolo und Oboe eine fallende Quartenfolge im zweiten Takt der ersten Periode bzw. im dritten Takt der zweiten Periode. Erinnerungen an die «Idylle» werden wach. Die Klarinette kontrastiert durch einen Aufwärtsgang in Moll die Szene; drei Takte später wiederholt die Trompete in Dur gestopft gespielt diese Phrase. Die abschließende Zäsur unterstreicht die formale Gliederung.

Takt 75 – 80

The musical score for measures 75-80 features the following instruments and dynamics:

- Piccolo:** *p*
- Oboe 1 & 2:** *p*
- Klarinette in B 1 & 2:** *p*
- Horn in F 1 & 2:** *gröÙdämpft*, *p*
- Horn in F 3 & 4:** *gröÙdämpft*, *offen*, *p*
- Trompete in C 1:** *gröÙdämpft*, *p*, *mf*, *mf*
- Harfe 1:** *p*, *mf*
- Harfe 2:** *p*
- Klavier:** *p*, *mf*, *p*
- Celesta:** *p*
- Violine I:** *mp*, *p*, *mf*, *p*
- Violine II:** *ppp*
- Viola:** *ppp*
- Cello:** *ppp*, *p*, *f*, *ppp*
- Kontrabass:** *p*, *ppp*, *p*, *ppp*

Oboe und Klarinette greifen diese Linie zweitaktig auf; die Violinen führen sie in den folgenden zwei Takten weiter und erreichen im Takt 85 (1 Takt vor **Ziffer 17**) eine rascher werdende Episode. Sie ist eine Überleitung, deren Material dem Hauptthema ab Takt 36 ff. entnommen ist.

Mit Takt 90 (1 Takt vor **Ziffer 18**) ist das ‚Tempo primo‘ erreicht. Über der schwungvollen Melodie, die in anfangs großer Steigerung zum Seitensatz leitet, liegen die Triolenketten der Holzbläser, wie sie bereits ab Takt 44 aufgetreten sind.

## Takt 90 – 93, Flöten, Klarinetten, Fagotti, Violine

In Takt 100 (1 Takt vor Ziffer 20) stimmt die Oboe das zweite Thema, das Gesangsthema, ‚ruhiger‘ an. Es ist auf Terz- und Sekundsritten im Gleichlauf von Achtelnoten aufgebaut. Zu Anfang sekundiert die Bassklarinette die Oboe. Die achttaktige Phrase lässt das synkopierte Horn allmählich verklingen.

## Takt 100 – 108, Oboe

Mit Takt 108 (3 Takte vor Ziffer 22) beginnt der Schlusssatz der Exposition, dessen Melodie die Trompete ‚ruhig beginnend‘ intoniert. Dieses Thema ist von Takt 44 (3 Takte nach Ziffer 8) im Introduktionsteil abgeleitet. Den Kontrapunkt bildet eine marschartig chromatisch absteigende Linie von Fagott, Viola und Violoncello.

Takt 108 – 115, Trompete, Horn

Nach dieser siebentaktigen Periode ordnet Marx die Aufgaben neu zu: ‚Schwungvoll‘ übernehmen die Violinen die Melodie; die marschartig chromatisch absteigende Linie spielen Flöte, Oboe und Violoncello legato, nachdem zuvor Viola und Violoncello diese Passage pizzicato ausgeführt haben. Ein kurzer Einschnitt am Ende von Takt 136 (**Ziffer 27**) zeigt den Abschluss dieser Entwicklung an.

Takt 124 – 128

‘Fließender‘ entwickelt sich der Satz mit der Coda weiter, dessen Motiv dem von Takt 12 (1 Takt vor **Ziffer 3**) entnommen ist. Es sind zwei viertaktige Perioden. Eine kantable Melodie von Trompete mit Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Violoncello schließt sich an und führt in Takt 150 (1 Takt vor **Ziffer 30**) zu einem dynamischen Höhepunkt des gesamten Orchesters. Der

rhythmische Reichtum entsteht durch das gleichzeitige Erklängen von Achteltriolen, Achtelquintolen, Sechzehntelnoten und reichlichem Trillern von Flöte, Englischhorn, Pauken und Triangel. Der mehrfache Quartaufschwung prägt den jubelnden Charakter. Innerhalb dieser Entwicklung wechseln die Holzbläser zu repetierenden Triolen wie im Takt 44 (2 Takte vor **Ziffer 9**), und der wieder auftretende punktiert Rhythmus von Takt 164, abgeleitet vom Hauptthema aus dem Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**), befeuert die Stimmung.

Der ausgehaltene B-Dur-Akkord und die folgende Generalpause zeigen ein Abschnittsende an; doch es ist gleich einem Trugschluss, da die Stimmung mit gleicher Vehemenz fortgeführt wird, wobei die rhythmischen Überlagerungen klarer strukturiert werden: Durchlaufende Achteltriolen stellen den Teppich dar, und die Blechbläser stimmen mit den Streichern kräftig die Melodie an, wobei letztere die Intensität durch Tremolospiel steigern. Nachdem sich die Triolen ‚poco ritardando‘ stauen, reißt die Musik ab. Im ‚Tempo primo‘ werden drei Ebenen gleichzeitig dargestellt: der chromatische, gewichtige Abwärtsgang von Fagotti, 3.Posaune, Tuba und Kontrabass, die aufwärtsstrebenden Skalen von E-Dur, gefolgt vom g-Moll der Flöten, Klarinetten, Violinen, Viola und Violoncello, und das Hauptthema von Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**) in den Blechbläsern und ab Takt 186 (**Ziffer 37**) weitergeführt in den Streichern und Holzbläsern. Sie erklingen kräftig vom Forte ausgehend sich zum Fortissimo steigernd; doch allmählich reduzieren sich Instrumentation und Lautstärke, die Bewegung nimmt ab, und ‚ruhig‘ verharret die Szene auf einem gehaltenen f-Moll-Akkord. Die folgende Generalpause gibt dem Verlauf die Struktur und leitet zur Durchführung über (3 Takte vor **Ziffer 39**).

Eine ‚rasch‘ auffahrende Achteltriole mit der Akkordfolge c-Moll, As-Dur, H-Dur und der Auflösung E-Dur heizt im Fortissimo die Stimmung sofort wieder an. Das tremolierende E wie im Takt 32 (4 Takte vor **Ziffer 7**) erzeugt eine erwartungsvolle Situation, die Ganztonskala, gleichzeitig ab E, c und gis intoniert, endet im Violinentremolo auf e<sup>3</sup>. Innerhalb der folgenden vier Takte verschiebt sich der Klang von e<sup>3</sup> auf e<sup>1</sup>, und die Dynamik reduziert sich im letzten Takt auf Piano; gleichzeitig wechselt die Tonart A-Dur zu a-Moll.

Hier bei Takt 201 (**Ziffer 40**) beginnt die Durchführung, wobei an dieser Stelle die Verklammerung der Sätze evident wird. Die Melodie, gespielt vom Englischhorn, ist eine Reminiszenz an den Beginn der «Idylle». Gleich einer

Schalmei spielt in der «Idylle» die Klarinette einen langen Ton gefolgt von einer Triole, bestehend aus einem Sekundschrift aufwärts und einer fallenden Quinte, dann kehrt die Melodie zum Ausgangston der Triole zurück und schwingt sich eine große Sexte hinauf. Der Unterschied besteht in der «Frühlingsmusik» darin, dass alle Notenwerte verdoppelt sind. Im Takt 201 (**Ziffer 40**) übernimmt die Celesta das e und ‚Ruhig‘ erhebt darüber das Englischhorn seine Melodie. Es folgt eine aufwärtsstrebende Tonfolge, die – der Stimmung entsprechend – als Jodler nachempfundenen werden kann. Der dreimal wiederholte Ruf der Bassklarinette wird von der Harfe unterstützt. Solistisch hervortretend übernimmt das Violoncello ‚etwas steigernd‘ die melodische Führung, Fagotti und Posaunen bereiten den harmonischen Unterbau. Zum Ende der achttaktigen Phrase steht die Anweisung ‚ruhiger werden‘: Dieser Abschnitt wird ‚ruhig‘ wiederholt; doch statt des Englischhorns spielt nun das Horn das Zitat aus der «Idylle», und die Klarinette übernimmt den zweimaligen Jodler-Ruf, die abermals von der Harfe unterstützt wird. ‚Zart‘ folgt ‚etwas steigernd‘ das Solo der Trompete, das nach sechs Takten zurückgehalten verklungen ist.

Takt 201 – 207, Englischhorn, Bassklarinette

Nicht nur die Melodie in Tonfolge und rhythmischer Gestalt ist eine Reminiszenz an die «Idylle», sondern auch die lichte Instrumentierung greift die Stimmung auf und stellt in ihrer Form den Bezug her.

Jäh setzt bei Takt 226 (**Ziffer 45**) ‚sehr schnell‘ der zweite Teil der Durchführung ein. Er ist im Gegensatz zum ruhigen ersten Teil sehr lebhaft und greift das Hauptthema von Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**) in veränderter Instrumentation auf. Statt der Violinen intonieren Klarinetten die Melodie. Vibrierte der Klang infolge der Triller in Violine und Celesta, so tremolieren nun Pauke und geteilte Streicher a-e-d-g-c-g-e-G-C im Pianissimo. Zugleich bilden sie die Harmonie, die durch den a-Moll-Akkord in der Harfe, die Quartschichtung in der Celesta als Farbtupfer und einen über vier Takte ruhenden C-Dur-Akkord in den Violoncelli ergänzt wird, während in der Exposition einzig die Harfe durch Hinstellen klarer Akkorde die Harmonien bestimmte. Eine zweitaktige

Terzfolge von den gedämpft spielenden Hörnern beruhigt den Abschnitt. In Takt 233 (3 Takte vor **Ziffer 47**) fängt das Klavier ‚sempre staccato‘ eine klar gezeichnete rhythmisch stark profilierte Melodie an, zu der sich im folgenden Takt die Flöte als Gegenstimme gesellt; sie werden von den pizzicato gespielten Violen und Violoncelli mit As-Dur Akkordzerlegungen zart gestützt. Mit Takt 239 (2 Takte vor **Ziffer 48**) beginnen drei dreitaktige Perioden. Die Oboe fängt mit der dreimaligen Vorstellung des Hauptthemenmotivs an, das auf den Umfang einer Terz begrenzt ist. Es folgt die Flöte mit einer zwei Mal absteigenden Linie einer Sexte. Dieses Material der Flöte unterlegt die Violine in Augmentation, was abermals augmentiert. Dazu erklingt eine volksliedhaft inspirierte Trompetenmelodie, deren punktierter Charakter dem ruhigen Teil nachempfunden ist. Alle diese musikalischen Ideen werden in der folgenden viertaktigen Periode immer dichter zusammengeführt. Das Geschehen beruhigt sich, wird nach und nach breiter und endet nach einer Generalpause im Wert einer Viertel im Takt 254 (2 Takte vor **Ziffer 51**) bei ‚Sehr ruhig‘. Nach der Modulation nach Des-Dur beginnt das Violoncello kantabel solistisch hervortreten. Quasi schreitend, in Viertelnoten den Des-Dur-Akkord wiederholend, begleitet die Harfe. Mittels Vierteltriolen überwiegend im Quartabstand bringen Harfe und Celesta ab Takt 261 (**Ziffer 52**) Bewegung in den Ablauf. Die Flöte windet ebenfalls im Quartabstand aufsteigend eine Girlande in Achtelnoten darüber. Die Violinenmelodie gleitet ‚ruhig fließend‘ dahin, während Fagotti, Harfe und Violoncelli in Terzen als Unterstimme mäandrieren.

*Takt 261 – 265, Violine I*



Takt 266 - 275, Violine, Violoncello  
ruhig fließend (*sempre rubato*)

Im Takt 276 (**Ziffer 55**) übernehmen die zweiten Violinen und Violoncelli, später die Violinen die Terzbewegung, während die Melodie in Sekundsritten in größer werdenden Notenwerte sich bis zum Verlöschen, der Generalpause in Takt 291 (**Ziffer 58**), ausdünn.

Im Takt 292 (2 Takte nach **Ziffer 58**) ‚Tempo primo (sehr rasch)‘ nehmen nun die Klarinetten das Hauptthema von Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**) piano auf. Die Gegenstimme ist die Ostinatobewegung der mäandrierenden Harfe und der um eine Achtel verschobene Terzruf der Celesta, der dem Flötensolo ab Takt 293 entnommen ist. Dieses ruhig beginnende Solo umspielt den E-Dur Dreiklang. Nach der fünftaktigen Periode übernehmen mezzoforte die Oboen eine Quarte höher das Klarinettenmotiv, während nun darüber die Solovioline statt der Flöte die ruhige Melodie erhebt. Nach und nach treten Klarinette und Englischhorn hinzu, und die Dynamik schwillt an. Ab Takt 306 (**Ziffer 61**) piano beginnend kehren ‚Schwungvoll‘ die durchgehend pulsierenden Achteltriolen von Takt 44 (2 Takte vor **Ziffer 9**) wieder, und der Triolenaufschwung der ersten Violine von Takt 44 wandert nun crescendierend fugal vom Horn bzw. von der Trompete um eine Viertel versetzt zu den Violinen. Nachdem der dynamische Höhepunkt bei ‚Ein wenig zurückhalten‘ erreicht ist, verläuft sich beruhigend die Szene und endet ‚poco rit.‘. Bemerkenswert ist dabei der erstmalige Einsatz des Xylophons mit aufsteigenden Quartfolgen. Es setzt sich durch seinen markanten Klang von den diese Stelle dominierenden Holzbläsern ab. Von Takt 314 (2 Takte vor **Ziffer 63**) ‚a tempo‘ an wird die Bewegung ‚nach und nach lebhafter‘; gedämpft schwingt sich das Horn eine Oktave von  $f$  bis  $f^1$  ausgreifend empor, und die Trompete

antwortet mit offenem Klang mit dem Oktavaufschwung von cis<sup>1</sup> bis cis<sup>2</sup>.

Takt 314 – 318, Horn, Trompete, Englischhorn

The musical score shows three staves. The first staff is marked 'Trompete gedämpft 3' and has dynamics *p* and *mf*. The second staff is marked 'Horn Solo' and has dynamics *p* and *mf*. The third staff is marked 'Trompete offen 3' and has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The music features eighth and quarter notes, often beamed together, with various accidentals and articulation marks like slurs and accents.

Mit Takt 323 (3 Takte vor **Ziffer 65**) beginnt der ‚Grazioso‘-Abschnitt, dessen Grundtempo ‚immer sehr lebhaft‘ ist, aber nach drei Takten bei **Ziffer 65** erfolgt schon die Modifikation ‚accelerando‘, und so geht es im Abstand von zwei Takten weiter: ‚Etwas zurückhalten‘, ‚Rubato‘, nach einem kurzen Einschnitt ‚lebhaft‘, ‚Etwas zurückhalten‘, ‚wieder vorwärts‘, ‚poco rubato‘, ‚accelerando‘ und ‚Etwas zurückhalten‘, ehe Takt 349 (2 Takte vor **Ziffer 70**) ‚Breiter werden‘ die Zäsur am Ende des Taktes 351 (**Ziffer 70**) vorbereitet. Thematisch wird in diesem Abschnitt das Violinmotiv ab Takt 44 (2 Takte vor **Ziffer 9**) verwendet, dem in kontrapunktischer Arbeit Dreiklangsbrechungen und ostinate Terzen in Achtelbewegung gegenübergestellt werden. Das Aufeinanderstoßen verschiedener Teilungen des Grundschlages – Duolen, Triolen, Quintolen und Septolen – bei **Ziffer 67** erinnert an Skrjabins Technik der Schichtung von polyrhythmischen Gebilden. Dynamisch beginnt dieser Abschnitt im Piano, entwickelt sich aber bald über Forte zum Fortissimo, um sich zum Piano wieder zurückzuziehen. Dabei wird in den Stimmgruppen verschiedene Dynamik vorgeschrieben, sodass den entsprechenden Stimmen die Führung eindeutig möglich ist. Dieses Anrollen in Kürze und das rasche Sichzurückziehen wiederholt sich oftmals. In diesem Abschnitt ist jene Form der dynamischen Behandlung besonders ausgeprägt und daher auch besonders auffällig. Nach dem kurzen Einschnitt zu Takt 352 entlädt ein dissonanter Akkord – Bassnote Fis, B Wechselnote H und C-Dur-Akkord – alle Gewalt und moduliert unter Verwendung von Alterationen, Wechselnoten und Durchgangsnote über Bassnote A darüber einen B-Dur-Akkord, dann übermäßig f–a–cis auflösend nach A<sup>7</sup>, über Bassnote B und dem Akkord B<sup>verm.7</sup> mit Durchgang ges zu einem versöhnlich verklingenden B-Dur Akkord. Diese beruhigende Stimmung wird durch die folgende Generalpause noch ausgekostet. Mit Takt 356 (**Ziffer 71**) hebt ein triolisches, halbtaktiges Wiegen der Holzbläser an, dem eine ab- oder aufsteigende Triolenskala die Verbindung zum nächsten wiegenden Motiv herstellt. Dazu übernehmen die Streicher pizzicato gespielt eine

walzertypische Begleitung. Durch Augmentation beruhigt sich der Abschnitt. Die Klarinette wiederholt den Terzfall e–cis, bis er – gespielt von der Celesta – schließlich verklingt.

## Takt 356 – 364

The musical score for measures 356-364 is presented in two systems. The first system (measures 356-364) features the following instruments and parts:

- Flöte I:** Starts with a melodic line marked *fließend* and *mf*, then transitions to *p* and *poco rit.*
- Oboe 1 & 2:** Provides harmonic support with *p* dynamics.
- Englischhorn:** Remains silent.
- Klarinette in B:** Features a prominent trill motif starting in measure 357, marked *p* and *mf*.
- Bassklarinetten in B:** Provides a steady accompaniment with *p* dynamics.
- Fagott 1 & 2:** Accompanies with *p* dynamics.
- Horn in F 1 & 2:** Accompanies with *p* dynamics.
- Violine I & II:** Play pizzicato accompaniment with *p* dynamics.
- Viola:** Accompanies with *p* dynamics.
- Cello:** Accompanies with *p* dynamics.
- Kontrabass:** Accompanies with *p* dynamics.

The second system (measures 365-372) features the following instruments and parts:

- Fl. I:** Marked *wieder fließend*, it continues with a melodic line.
- Ob. 1 & 2:** Accompany with *p* dynamics.
- Englhorn:** Accompany with *mf* dynamics.
- Klar. B I:** Accompany with *mp* dynamics.
- Bassklar. B:** Remains silent.
- Fag. 1 & 2:** Accompany with *p* dynamics.
- Hrn. F 1 & 2:** Accompany with *p* dynamics.
- VI. I & II:** Accompany with *p* dynamics.
- Vla.:** Accompany with *p* dynamics.
- Vc.:** Accompany with *p* dynamics.
- Kb.:** Accompany with *p* dynamics.

Im Takt 372 (2 Takte nach **Ziffer 74**) greifen die Hörner kräftig ihr Motiv von Takt 315 (1 Takt vor **Ziffer 63**) auf und spinnen es mit einem Terzfall von  $as^1+f^1$  nach  $f^1+des^1$  weiter. Durch die Triller von Flöte, Klarinetten und Fagotti im Takt 372 wird die mit ‚Bewegter‘ überschriebene Stelle noch erregter; im folgenden Takt bekräftigen die Triller den Terzfall der Hörner und bereiten tonal den folgenden Abschnitt vor. Dieser ab Takt 377 (2 Takte nach **Ziffer 75**) steht in As-Dur und ist mit ‚a tempo (ruhig beginnen)‘ überschrieben. Die

Violinen tragen das thematische Material im Pianissimo beginnend vor. Es sind die Dreiklangstöne, wobei der Abstand c–es durch einen chromatischen Aufwärtsgang verbunden ist, der sich zum Forte aufschwingt. Allmählich treten die Bläser hinzu, und ostinate Triolen von wiederholten Ganztonschritten intensivieren durch ihre Akzentverschiebungen den Klang. Seinen Höhepunkt erfährt dieser Abschnitt bei Takt 393 (3 Takte vor **Ziffer 79**), ehe das sturmhaftere Geschehen verebbt und im Takt 398 (3 Takte vor **Ziffer 80**) unisono auf e verklingt. Es ist die Parallelstelle zu Takt 197 (2 Takte nach **Ziffer 39**). Nun setzt allerdings bereits nach zwei Takten (1 Takt vor **Ziffer 80**) die Oboe statt des Englischhorns mit ihrem Solo, der Reminiszenz an die Schalmey aus der «Idylle», ein. Und wieder übernimmt die Celesta das e. Es folgt der drei Mal wiederholte Jodler-Ruf von der Klarinette, die von der Harfe unterstützt wird. Zart aber deutlich setzt das Horn ein, und die Trompete führt die Gesangslinie gestopft gespielt zu Ende. Diese Episode kehrt auf g im Takt 413 (3 Takte vor **Ziffer 83**) wieder. Nach zwei Takten (1 Takt vor **Ziffer 83**) spielt nun die Flöte die Reminiszenz. Wieder übernimmt die Celesta das g. Es folgt der von der Harfe unterstützte ebenfalls nur zwei Mal wiederholte Ruf der Klarinette. Ab Takt 421 (**Ziffer 84**) leitet die Trompete, harmonisch unterstützt von der Oboe und dem Horn, währenddessen eine chromatische Aufwärtsbewegung die Gegenstimme bildet, zur Wiederkehr von A-Dur im Takt 425 (1 Takt vor **Ziffer 85**) über.

„Mit breitem Schwung“ hebt im Takt 425 (1 Takt vor **Ziffer 85**) die Überleitung zur Reprise kräftig an. Auf Grund der Instrumentation der Melodie – Englischhorn, Bassklarinette, tiefe Hörner, Posaune, Viola und vor allem Violoncello – ist diese dunkel gefärbt. Flöte, Klarinette, hohes Horn, Trompete und Violinen, in Oktaven geführt, steigen aus hoher Lage chromatisch abwärts und verändern dadurch den anfangs hellleissend glänzenden in einen bronzenen Klang, wobei die Lautstärke nach und nach zurückgeht.

Der „marcato“ hingestellten Melodie der Hörner ab Takt 433 (3 Takte vor **Ziffer 87**) steht die kreisende Begleitung fis–e–H, verschieden rhythmisiert durch Violoncello und Kontrabass, gegenüber. Die Holzbläser greifen dieses Kreisen mit der Folge der Mollakkorde cis–fis auf und erreichen im Takt 437 (4 Takte vor **Ziffer 88**) die Reprise. Die Violinen, unterstützt von Flöten und Oboen, schwingen sich zum Quartakkord cis<sup>3</sup>–fis<sup>3</sup>–h<sup>3</sup> auf und führen in die-

sem Abstand die Melodie weiter. Die Hörner spielen als harmonischen Gegenpart im Wechsel cis- und fis-Dreiklänge. Der Takt 441 (**Ziffer 88**) entspricht in der Violinenmelodie Takt 66 (**Ziffer 13**). In einer verbindenden Triolenbewegung leiten die Trompeten, gefolgt von der Oboe, über zu der in Takt 447 (1 Takt nach **Ziffer 89**) ‚Etwas zurückhalten‘ beginnenden neuen Phrase. Dieser folgende Abschnitt ist analog zu Takt 75 ff. (1 Takt vor **Ziffer 15**) ‚Bedeutend langsamer‘.

In Takt 458 (3 Takte nach **Ziffer 91**) kehrt das zweite Thema, das Gesangsthema, ‚ruhig fließend‘ von Takt 100 (1 Takt vor **Ziffer 20**) wieder, diesmal allerdings nach D-Dur transponiert. Jetzt sekundiert die Bassklarinette statt der Oboe die Klarinette.

Eine Verquickung der Stücke der Trilogie ist ab dem zweiten Takt nach **Ziffer 109** (Takt 548 ff.) aus der «Symphonischen Nachtmusik» festzustellen: Die Sechzehntelbewegung des Oboensolos mit der Unterstimme, gespielt vom Fagott, entspricht in Form einer Umkehrung der Achtelbewegung des Klarinettensolos mit der vom Fagott gespielten Unterstimme des dritten Taktes nach **Ziffer 91** aus «Eine Frühlingsmusik», dem dritten Stück der Trilogie.

Im Takt 465 (1 Takt vor **Ziffer 93**) mit der Tempomodifikation ‚vorwärts‘ übernimmt für vier Takte die Flöte die Führung (siehe Takt 234, 2 Takte vor **Ziffer 47**). Sie wird von den von Violinen, Violen und Violoncelli pizzicato gespielten A-Dur Akkordzerlegungen zart gestützt. Der bei der Parallelstelle so wichtige Klavierpart entfällt.

Ab Takt 470 (1 Takt vor **Ziffer 94**) übernimmt in Form einer absteigenden Linie die Oboe die Melodie, während die Klarinette als Gegenstimme ostinat kreiselt. Die gedämpfte Trompete wiederholt die absteigende Oboenmelodie. Während Flöte und Klarinette im Kanon kreiseln, ‚seufzt‘ das Horn, und die Streicher begleiten pizzicato in der Harmonie A7.

Nach der Wiederaufnahme von Seitensatz und Schlusssatz kommt nach einer ‚kleinen Luftpause‘ bei Takt 540 (1 Takt vor **Ziffer 108**) die Schlusssteigerung der Coda. Sie zitiert die Klarinettenpassage ab Takt 292 (2 Takte nach **Ziffer 58**). Das motivisch-rhythmische Material findet sich sowohl ab Takt 186 (**Ziffer 37**) in Oboe, Klarinette und Klavier, das auf dem Hauptthema von Takt 34 (2 Takte vor **Ziffer 7**) basiert, als auch ab Takt 249 (3 Takte nach **Ziffer 49**) in Flöte, Oboe und Klarinette wieder. Währenddessen wiederholen die Klari-

netten den Terzsprung vom Anfang des Hauptthemas in Augmentation. Die Dynamik entwickelt sich vom Piano zum Forte, wobei die Zunahme der Lautstärke durch das nacheinander erfolgende Hinzutreten weiterer Stimmen verstärkt wird.

Takt 540 – 544, Violine, Oboe Flöte

Ab Takt 545 (1 Takt vor **Ziffer 109**) kehren die fallenden Triolen mit folgendem Triller und die Quintolen mit folgendem Triller wieder und bilden die Gegenstimme zur Trompetenmelodie. In Takt 547 (2 Takte nach **Ziffer 109**) glättet sich der Rhythmus zu durchlaufenden Triolengirlanden der Bläser, Harfen, der Celesta und des Klaviers, im Mezzoforte beginnend und sich zum Fortissimo steigernd, während die Streicher diese mit fallenden Glissandi in umgekehrter Dynamik, also vom Fortissimo zurückgehend zum Piano, garnieren. Glockenspiel und Becken treten hinzu; die Trompeten wechseln von gedämpfter Tonproduktion zu offenem Klang und steigern die Klangintensität. Mit dem Auftakt der Hörner zu Takt 550 (1 Takt vor **Ziffer 110**) setzt sich der scharf punktierte Rhythmus anstelle der schaukelnden Triolen durch. Posaune, Pauke, Becken und Basstuba setzen crescendierend ein; der punktierte Rhythmus und der Triolen-Rhythmus konkurrieren, das Crescendo führt zu größter Lautstärke und reißt mit der ersten Viertel ab. Es folgt ein Triolenauf-takt mit abermaligem Abriss auf der ersten Viertel. Nach dem folgenden Triolenauf-takt ist das Tempo ‚nach und nach zurückzuhalten‘, wobei sich die Dynamik wieder vom Mezzoforte zum Fortissimo aufschwingt. Der Hauptgedanke wird ab Takt 560 (1 Takt vor **Ziffer 112**) – choralartig geformt – in Imitation aufgegriffen. Tiefe Glocken geben dem Schluss das feierliche Gepräge. Sämtliche Motive kulminieren quasi zu einer Ekstase der Schöpfung, und kraftvoll schließt das Werk. Diesen für Marx untypischen Werkschluss hebt Müller von Asow in seiner Rückschau anlässlich dessen 60. Geburtstages explizit hervor: „Ein Gipfelwerk symphonisch gestalteter Lyrik im sehr freien

Sonatensatz. In seiner Wirbeligkeit rechtfertigt es den sonst von Marx gemiedenen Forteschluss“.<sup>183</sup>

### 8.3.3 | Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten

#### 8.3.3.1 | Zur Oper «Tristan und Isolde» von Richard Wagner

«Eine Frühlingsmusik» beginnt mit einem Septimensprung abwärts; auch Takt 47 zu Takt 48 bringt wieder den Septimensprung abwärts. Dieser und die Weiterführung erinnern an das Orchesterzwischenpiel nach Brangänes erstem Ruf bzw. an die Stelle „Herz an Herz“ im 2. Akt der Oper «Tristan und Isolde», wengleich ein großer Charakterunterschied besteht: Bei Wagner ist die Stimmung zärtlich im Pianissimo, bei Marx überschwänglich Fortissimo.

Richard Wagner: Tristan und Isolde, 2. Akt

*Takt 5 – 8 nach Brangänes Ruf*

#### 7.3.3.2 | Zur Oper «Tannhäuser» von Richard Wagner

An einigen Stellen schürt Marx die pulsierende Stimmung durch immer wiederkehrende repetierende Achteltriolen der Holzbläser. Besondere Beispiele dafür sind unter anderem die Takte 175-183 (1 Takt vor **Ziffer 35** bis 3 Takte nach **Ziffer 36**) und die Takte 518-524 (3 Takt nach **Ziffer 103** bis 2 Takte vor **Ziffer 105**).

Ebenso erregt ist die Stimmung am Beginn des Vorspiels zum 2. Akt. Elisabeth hat sich zurückgezogen und seit Jahren nicht mehr den Festsaal der Wartburg betreten. Nun soll wieder ein Sängerwettstreit in der Halle ausgetragen wer-

<sup>183</sup> Müller von Asow, Dr. Erich Hermann: Aufsatz zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten Joseph Marx. Erschienen in der Zeitschrift für Musik. 109. Jahrgang, Heft 5 vom Mai 1942, hgg. von Gustav Bosse, Regensburg.

den. Unter den Konkurrenten wird auch Tannhäuser, dem Elisabeth sehr zusetzen ist, erwartet. Herzklopfend betritt sie die Halle: Diesen Zustand imitieren die Holzbläser in immer wiederkehrenden repetierenden Achteltriolen.

## Richard Wagner: Tannhäuser, 2. Akt

Takte 1 - 11

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system continues the same instruments. The music is in 3/8 time and features a prominent eighth-note triplet motif in the woodwinds and strings. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Am Anfang der Oper befinden wir uns im Venusberg. Richard Wagner charakterisiert das dortige sexuelle Treiben durch stets gleichbleibende punktierte Rhythmen. Dieses Motiv besteht aus einer langen wiederkehrenden Hauptnote und einer kurzen Nebennote, die einmal nach oben und in der nächsten Phrase nach unten ausweicht. Dieser mehrmalige Ruf wird mit einer Viertelnote abgeschlossen, und eine folgende Pause stoppt den musikalischen Fluss (z.B. Takte 105 und 106).

## Richard Wagner: Tannhäuser, 1. Akt

Takt 105 – 108

Dieses Motiv der Punktierung, des Abschlusses und der folgende Stopp finden sich genau so in Marx' «Eine Frühlingsmusik». Hat er zuvor das Liebeswerben (ab Takt 137), dann das Liebesverlangen (ab Takt 145) geschildert, so kommt es in den Takten 156 und 157 (2 und 3 Takte nach **Ziffer 31**), dem Takt 161 (**Ziffer 32**) und den Takten 164 und 165 (2 und 1 Takt vor **Ziffer 33**) entsprechend dem Venusberg zum Höhepunkt. Diese Szene wiederholt Marx in den Takten 500 und 501 und im Takt 504 (2 Takte vor **Ziffer 101**).

Takt 157 – 161, Particell

### 8.3.3.3 | Zu Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen»

Marx lässt auf den punktierten Rhythmus – lange Hauptnote und kurze Nebennote im Sekundabstand – einen chromatischen Abstieg in Sexten folgen (z.B. 1 Takt vor **Ziffer 33** und **Ziffer 33** sowie 1 Takt vor **Ziffer 101** bis 1 Takt nach **Ziffer 102**). Dieser Takt 165 (1 Takt vor **Ziffer 33**) und auch Takt 505 ff. (1 Takt vor **Ziffer 101**) sind Parallelen zur lichten Flackerlohe in Wotans Abschied aus der Oper „**Die Walküre**“ (Takt 695 ff.). Danach beginnt ab Takt 707 der chromatische Abstieg.

Richard Wagner: Die Walküre, 3. Akt

Takt 707 – 710, Holzbläser

The musical score shows a chromatic descent in sixths across four measures. The first measure starts with a fortissimo (ff) dynamic and a key signature of one flat. The second measure continues the chromatic descent. The third measure shows a key signature change to two flats. The fourth measure concludes with a piano (p) dynamic. The notation includes various woodwind parts with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ebenso lassen sich Parallelen in der Oper «**Götterdämmerung**» feststellen. Nach dem Schlussgesang Brünhildes erklingt bei **Ziffer 70** das Feuerzaubermotiv und ab dem 4. Takt nach **Ziffer 70** beginnen erstmals die chromatischen Sextabgänge. Wagner weist diesem musikalischen Geschehen als szenischem Ablauf folgende Ereignisse zu: Sogleich prasselt der Brand hoch auf, so dass das Feuer den ganzen Raum erfüllt. Ab dem zweiten Takt nach **Ziffer 72** spielen nur die hohen Streicher den chromatischen Sextabgang, der das ‚Mit-sich-in-die-Tiefen-ziehen‘ Hagens durch die Rheintöchter veranschaulicht. Der Rhein erstickt die Waberlohe.

## Richard Wagner: Götterdämmerung, 3. Akt

*Ziffer 70 bis 8 Takte nach Ziffer 70, Holzbläser, Violinen, Viola*

## 8.3.3.4 | Zu «Don Juan» und «Till Eulenspiegel» von R. Strauss

Richard Strauss stürzt seinen Helden «Don Juan» (komponiert 1888) in seiner Tondichtung op.20 nach der Textvorlage des Gedichtes von Nikolaus Lenau mit überbordendem Schwung in seine Abenteuer. Ähnlich sind Marxens Frühlingsempfindungen, die er gleich am Anfang nach dem Septimenmotiv anstimmt: Die aufschwingende Rhythmik der «Frühlingsmusik» von Takt 9 zu Takt 10 entspricht dem Takt 2 im «Don Juan». Der Sechszehntel-Lauf der Streicher findet sich bei Marx im Takt 10 und bei Strauss im Takt 1. Die Violinen und Viola überbinden im Takt 3 nach dem Aufschwung die Viertel, worauf ein Triolenabschwung in Form eines umspielten Dreiklanges A-Dur–E-Dur folgt. Da das Werk «Eine Frühlingsmusik» in A-Dur und «Don Juan» in E-Dur steht, ist folglich in den Takten 5 und 6 der Abschwung bei Strauss um einen Quintabstand versetzt, E-Dur–H-Dur. Diese Triolengirlan-

den kehren in beiden Werken, mal in den Streichern, mal in den Holzbläsern wieder. Ferner finden sich in beiden Werken repetierende Triolenketten in den Holzbläsern, die die Unruhe charakterisieren. Bei Marx tritt diese Kette erstmals bei der Wiederkehr dieses Motivs in den Takten 44 ff. hinzu, während Strauss sie bereits am Anfang ab Takt 9 hinzutreten lässt.

Richard Strauss: Don Juan

Takt 1 – 17

*Allegro molto con brio*

The image displays a page of musical notation for the first 17 measures of Richard Strauss's 'Don Juan'. The score is arranged in six systems, each with two staves. The top system is for the piano, marked *ff*. The second system is for woodwinds, also marked *ff*. The third system is for woodwinds (labeled 'Bläser') and violins (labeled 'Violinen'), with the woodwinds marked *f* and the violins *ff*. The fourth and fifth systems are for strings, with the woodwinds marked *f* and the strings *ff*. The sixth system is for strings, with the woodwinds marked *f* and the strings *ff*. The score features a complex texture with many triplets and dynamic markings.

In der Tondichtung «Till Eulenspiegels lustige Streiche» (komponiert 1895)

schwingt sich der Held nach Ziffer 9 auf das Pferd (Hopp! Aufs Pferd!) und stürmt mitten über den Markt, so dass die Weiber kreischend auseinander stieben. Die Stelle von Takt 194 ff. (2 Takte vor **Ziffer 39**) in «Eine Frühlingsmusik» erinnert an «Till Eulenspiegel» ab Takt 129 (**Ziffer 9**): Ein tremolo gespielter langer Ton steigert die Spannung (bei Strauss  $f$ , bei Marx  $e^2$  und  $e^3$ ). Eine Tonleiter von D beginnend durchheilt bis  $d^4$  die Oktaven. Das Stück steht im Sechachteltakt, und die Achtelnoten, gespielt von den Holzbläsern, vermitteln das triolische Empfinden und geben die rhythmische Gestalt. Ein Beckenschlag gibt das Zeichen des Beginns der kräftigen mit Vorschlägen versehenen Achtelbewegung. Sie charakterisiert die keifenden Marktweiber. Bei Marx sind es die Harfen, die gleich Glissandi die Ganztonleiter auf- und abwärtsgleiten. Währenddessen geben die Holzbläser, gekoppelt mit den Streichern, in Achteltriolen dem Geschehen die rhythmische Gestalt. Zart belebt das Becken die mit ‚sehr rasch vorwärts‘ überschriebene Szene.

Eine weitere Stelle ganz im Sinne Straussens lässt sich in den Takten 124 bis 128 (2 Takte vor **Ziffer 25**) finden: Es beginnt mit der reizvollen Harmonienfolge Sekundakkord  $C^7$ –Quartsextakkord E-Dur, dann folgt die energiegeladene Triolenskala, wie sie sich bei dem immer lebhafter werdenden und wütenden «Till Eulenspiegel» (z. B. Takt 270, 1 Takt vor **Ziffer 19**) oder in dem selbstgefälligen «Don Juan» (Takt 2) findet. Nach dem auftrumpfenden punktierten Rhythmus löst sich die Spannung in einem E-Dur-Akkord sowohl in «Eine Frühlingsmusik» wie bei «Don Juan» auf. Aber sofort geht es kraftvoll weiter: Zwei abwärts fallende Sechzehntel bereiten die folgenden akzentuierten Triolen vor, was der Streicherstelle (z. B. Takt 535, 536, 4 Takte nach **Ziffer 35**) in «Till Eulenspiegel» entspricht.

In diesem Werk entwickelt sich in den Takten 551 bis 552 ein harmonischer Stau:  $h^- / a^{-7} / cis$ -Quartsextakkord. Dieser führt im Takt 553 zum Innehalten auf  $G^9$ . Die Takte 554 bis 557 verweilen in dieser Harmonie.

### Richard Strauss: Till Eulenspiegel

Takt 551 – 553

The musical notation shows four measures in bass clef, 6/8 time. The first measure begins with a forte (*f*) dynamic and contains a chord with an accent (>). The second measure continues with a fortissimo (*ff*) dynamic and another accented chord. The third measure features a more complex chord structure with multiple notes and an accent. The fourth measure concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a chord under a fermata.

Von Takt 558 bis Takt 566 entlädt sich diese Spannung in Triolenbewegungen von Sekundschritten, von Abwärtssprüngen im Abstand einer Quarte oder Quinte oder Sexte und von Aufwärtssprüngen im Abstand einer Quarte oder einer Quinte.

Richard Strauss: Till Eulenspiegel

Takt 558 – 566

The musical score for measures 558–566 is written in 6/8 time. It features a melodic line with trills and triplets, marked *ff*. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes, with various intervals including seconds, fourths, and fifths. The key signature has one flat (B-flat).

In «Eine Frühlingsmusik» bildet sich im Takt 158 der harmonische Stau  $A^6$  / c-e-a-fis / c-e-a-fisis / E-Quartsextakkord. Darauf folgt kein Innehalten, sondern die Spannung entlädt sich sofort in Triolenbewegungen von Sekundschritten, von Abwärtssprüngen im Abstand einer Quarte oder einer Quinte oder einer Sexte und von Aufwärtssprüngen im Abstand einer Quarte oder einer Quinte.

Takt 157 – 161, Particell

The musical score for measures 157–161 is a piano accompaniment in 4/4 time. It features a piano accompaniment with trills and triplets, marked *f* and *ff*. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes, with various intervals including seconds, fourths, and fifths. The key signature has two sharps (F# and C#).

Weitere Anklänge an harmonische Wendungen aus dem Werk von Richard Strauss lassen sich wiederholt finden wie beispielsweise die Entwicklung zu Takt 499 (2 Takte vor **Ziffer 100**). Es ist das Aufblühen zu einem rhythmischen

sierten Ruhepunkt, einem unverstellten, vorherrschenden Dur-Quartsextakkord (siehe Richard Strauss, «Der Rosenkavalier», 2. Akt, 4 Takte vor **Ziffer 25**). Es folgt ein wiederholter punktierter Quartruf (siehe Richard Strauss, «Der Rosenkavalier», 3. Akt, 2 Takte nach **Ziffer 248**, die Rufe der Kinder: „Papa“), dem ein triolischer Abgang folgt (siehe Richard Strauss, «Till Eulenspiegel», siehe oben zitiert).

### 8.3.3.5 | Zum 5. Satz aus «Das Lied von der Erde» von Gustav Mahler

In Gustav Mahlers in den Jahren 1908 und 1909 komponierter Symphonie «Das Lied von der Erde» mit dem Text nach Hans Bethges «Die chinesische Flöte» lautet der 5. Satz: «Der Trunkene im Frühling». Das Lenzmotiv erscheint erstmals bei Ziffer 1 in der Violine und wird von einer Triolenbewegung begleitet.

Gustav Mahler: Lied von der Erde, Nr. 5 Der Trunkene im Frühling

Takt 8, Ziffer 1, Violine, Violoncello

3 Takte vor **Ziffer 9** begrüßt der Tenor feurig mit den Worten „Der Lenz ist da“ den Frühling, komponiert auf die Tonfolge des Lenzmotives. Dieses Motiv verwendet Mahler auch bei **Ziffer 6**, wo der Text lautet: „Ein Vogel singt im Baum“, womit dieser den Frühling willkommen heißt. Die freudige Stimmung wird durch eine Kette von punktierten Achteln und Sechzehnteln ausgedrückt. Das Motiv verwendet Mahler bereits 5 Takte nach **Ziffer 3**, in Takt 3 und 4 nach **Ziffer 5** und 3 Takte nach **Ziffer 13** ff. Diese Mahlersche Stimmung findet sich in Marx’ «Eine Frühlingsmusik» ab Takt 293 (2 Takte nach **Ziffer 58** ff. [Punktierung und Triolen]) und Takt 48 (2 Takte nach **Ziffer 9**) mit dem Mahlerschen Lenzmotiv bzw. dem Marxschen Frühlingsmotiv wieder.

Gustav Mahler: Das Lied von der Erde, Nr.5 Der Trunkene im Frühling

Takt 47–61

Tempo I

Der Vu-gel zwitsch-ert: Ja! Ja! Der Lenz, der Lenz ist da, ist

Zögernd Ganz langsam

kon-men ü-ber Nacht! Aus tief-stem Schau-en lausche! Ich auf... der Vu-gel singt und lechzt!

Ferner lassen sich in «Eine Frühlingsmusik» (z.B. Takt 94 ff. [2 Takte vor **Ziffer 19** ff.] und Takt 393 ff. [3 Takte vor **Ziffer 79** ff.]) Puccinieske Anklänge und Klangfarben finden.

## 8.3.4 | Hinweis auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken

Es bestehen nicht nur Parallelen zu anderen eigenen Werken, sondern auch zu den Kompositionen der «Naturtrilogie», da sie eine gewisse Themenverbundenheit aufweisen.

Die Introduction von «Eine Frühlingsmusik» gleicht dem Anfang von Marx' Violinsonate von 1913: Nach dem fallenden Septimsprung mit dem Verharren auf dem tieferen Ton hebt im Terzabstand eine aufwärtsstrebende Melodie an. Dieser Beginn ist eine oftmals wiederkehrende Tonfolge im Schaffen Marx'.

Sonate für Violine und Klavier, A-Dur, 1913

Takt 1 – 3

Bewegt und frei im Vortrag

Im weiteren Verlauf tauchen Variationen des Hauptthemas der «Symphonischen Nachtmusik» auf. Da beide Werke in A-Dur stehen, ist ein tonaler Vergleich leicht möglich: Takt 30 umspannt den Tonraum  $cis^2$  bis  $cis^1$ , während Takt 15 von «Eine Frühlingsmusik» den Tonraum  $cis^3$  bis  $cis^2$  umspannt. Auch ist eine rhythmische Ähnlichkeit vorhanden: Nach einer überbundenen Viertel steigt die Melodie in Ganztonschritten in Achteltriolen abwärts. Der nächste Takt des Themas der «Symphonischen Nachtmusik», Takt 31, schreitet von  $gis^1$  über  $fis^1$  bis  $e^1$  nach  $cis^1$ ; in der «Frühlingsmusik» beginnt im Takt 25 in der Klarinette die augmentierte Melodie  $gis^2$  über  $fis^2$  bis  $e^2$  und endet auf  $cis^2$ .

Takt 29 – 34, Violoncello

Takt 15, Violine

Takt 25 – 31, Klarinette in A

Mit Takt 75 (ein Takt vor **Ziffer 15**) beginnt ‚Bedeutend langsamer‘ der Mittelteil mit einem neuen Gedanken (siehe «Nr. 3 Lieder» aus dem Zyklus «Verklärtes Jahr» [1930-32] für mittlere Stimme und Orchester, auch mit Klavier). Dieser Gedanke ist ausschließlich auf der thematischen Substanz dieses Orchesterstückes aufgebaut.

«Nr. 3 Lieder» aus dem Zyklus «Verklärtes Jahr» bringt wiederholt die Folge von Quartakkorden im Quartabstand. Die Melodie der Violine, das Fortschreiten in Terzen der zweiten Violinen, die Gegenstimme des Violoncello und der ruhende Basston des Kontrabasses ab Takt 75 (einen Takt vor **Ziffer 15**) greift Marx fast wörtlich in «Nr. 3 Lieder» ab Takt 14 (2 Takte vor **Ziffer 3**) nach einer Zäsur ‚ruhiger‘ auf. Diese Tonschichtung von Quart- und Terzklängen [Cis – f - ces<sup>1</sup> - es<sup>1</sup> - g<sup>1</sup> – g<sup>1</sup> - b<sup>1</sup> - es<sup>2</sup> – b<sup>2</sup> - f<sup>1</sup>] im Takt 76 (**Ziffer 15**) ist ein explizites Beispiel des Marx-Akkordes (siehe Kapitel 10.10). Eine weitere Ähnlichkeit besteht zwischen der hervortretenden Violoncellostimme von «Eine Frühlingsmusik» in Takt 78 und der Mittelstimme der «Lieder» aus dem Zyklus «Verklärtes Jahr» in Takt 17 (2 Takte nach **Ziffer 3**) und Takt 22 (2 Takte nach **Ziffer 4**).

## Verklärtes Jahr, Lieder, Nr. 3

Takt 14 – 22

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features various textures, including triplets and dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *poco f*.

Erik Werba schreibt in seinem Komponistenportrait: „Das Mittelstück ‚Lieder‘ huldigt als einziges dieses Zyklus’ der hellen, fröhlichen, unbeschwerten Stimmung. Thematisch kommt es von der ‚Frühlingsmusik‘ Marxens her und vertritt auch hier das aufbauende, positive, optimistische Element.“<sup>184</sup>

Die «Herbstsymphonie», sein erstes großes symphonische Werk, beeinflusste

<sup>184</sup> Werba, Erik: Joseph Marx. In: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1964. Seite 21.

auch seine nachfolgenden Kompositionen, so auch «Eine Frühlingsmusik». Marx' Vorliebe für Quartfolgen und Quartklänge findet sich in der «Herbstsymphonie» beispielsweise im zweiten Satz, Takt 345 ff. (1 Takt vor **Ziffer 41** ff.) in der Flöte, welche in Piccolo und in Oboe im Takt 76 (**Ziffer 15**) und in den Takten 78 und 79 (2 Takte und ein Takt vor **Ziffer 16**) in «Eine Frühlingsmusik» wiederkehrt.

Herbstsymphonie, II. Satz

Takt 345 – 352, Flöte

The musical score for the flute part, measures 345-352, is written on two staves. The first staff contains measures 345-352, with dynamics *mp*, *mp*, *mf*, and *p*. The second staff contains measures 345-352, with dynamics *mf* and *p*. The music features triplet patterns and slurs.

Ebenso erinnert sowohl bei Takt 205 (1 Takt vor **Ziffer 41**) als auch bei Takt 220 (1 Takt vor **Ziffer 44**) das Motiv in der «Nachtmusik» an den ‚Jodler‘ der «Herbstsymphonie» im 4. Satz ab Takt 41 und 42 (**Ziffer 99** ff.).

Herbstsymphonie, IV. Satz

Takt 41 – 42, Flöten, Oboen, Englisch Horn, Klarinetten, Trompete

The musical score for measures 41-42, for Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, and Trumpets, is written on one staff. The music features chords and dynamics *f* and *ff*.

### 8.3.5 | Meinungen zum Werk

Berkant Haydin schreibt: „...das Werk eines wahren Klangzauberers in Harmonie und Orchestrierung, faszinierend durch vollendete Polyphonie und modern-geschmeidigen Kontrapunkt.“<sup>185</sup>

Ferdinand Scherber schreibt in der «Wiener Zeitung»: „Die Tondichtung ‚Frühlingsmusik‘ ist im Sommer 1926 komponiert worden. [...] Es ist keine rechte Frühlingsmusik und kein rechter Marx. Es blüht nicht wie sonst, und auch der Schwung hat etwas Mürrisches, Verdrossenes. Natürlich gibt es wieder Momente, wo die Sonne ganz frühlingsmäßig farbig leuchtet, [...] aber man denkt: ‚Ein kühler Frühling‘.“<sup>186</sup>

Andreas Liess äußert sich dazu: „Es ist ein trunkenes Stück ‚Frühlingsmusik‘. Gegenüber der ‚Herbstsymphonie‘ zeichnet die Partitur eine feine und durchsichtigere Instrumentation aus. Trotz der rauschhaften Vision bleibt die Besinnung auf Feinheit und durchsichtigste Klanggestaltung.“<sup>187</sup>

Wa. schreibt im Grazer Volksblatt: „[...] Zu dem in punktierenden Rhythmen ekstatisch einziehenden Frühlingsthema kontrastieren solistisch behandelte Holzbläser [...] Zu den zwei gewaltigen Steigerungen, in die der Frühling mit einem Trompetensolo hineinruft, gibt es Waldweben, Vogelzwitschern, Abendstimmung und Faune. Nach dem Xylophon aber ist es in Gongschlägen das Läuten der Kirchenglocken und der aus dem geöffneten Kirchentor hervorquellende Choral der Orgel, mit dem die Fronleichnamsprozession empfangen wird. In einem Brucknerschen Strahlenglanz der Blechbläser türmen sich die Ekstasen des Frühlings zu feierlicher Festlichkeit.“<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Haydin, Berkant: Booklet zur Aufnahme der „Naturtrilogie“. Erschienen 2002 bei ASV unter der Leitung von Steven Sloane.

<sup>186</sup> Scherber, Ferdinand in: «Wiener Zeitung» vom 12. Dezember 1926 zur Aufführung der «Frühlingsmusik» durch das Tonkünstlerorchester.

<sup>187</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 203.

<sup>188</sup> Wa., in: «Grazer Volksblatt» vom 12. April 1932 zur Aufführung der «Frühlingsmusik» mit dem Städtischen Orchester unter Karl Tutein.

## 9 | «Nordland-Rhapsodie»

Tonart: f-Moll

Entstehungszeit: 1928/29

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3. auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in A, B und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti und Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauke, Hängebecken, Becken à deux, Rührtrommel, große Trommel, kleine Trommel, Tambourin, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Xylophon (3 Spieler) – Harfen (2) – Celesta – Klavier – Streicher (auch geteilt)

Verlag: Orchesterpartitur Universal-Edition A.G., Wien, UE 11598

Dauer: ca. 30 Minuten

Uraufführungsort: Darmstadt/Deutschland

Uraufführungsdatum: 28. Oktober 1929

Orchester des Landestheaters Darmstadt

Dirigent: Dr. Karl Böhm

### 9.1 | Zum Titel

Das Werk «Nordland-Rhapsodie» entstand auf Grund der literarischen Anregung von Pierre Loti «Pêcheur d’Islande»<sup>189</sup> und folgt deren gedanklichem Aufbau.

#### 9.1.1 | «Islandfischer»<sup>190</sup>

Der Roman beginnt mit der Schilderung des Lebens in der Kajüte auf dem Schiff «Marie» am Tage von Mariae Himmelfahrt (15. August). Das Schiff und die Mannschaft kommen aus Paimpol und Tréguier an der Nordküste der Bretagne. Die Hauptpersonen sind der Seemann Yann Gaos aus Pors-Even und Gaud Mével aus Paimpol. Da die Mutter früh verstarb, wurde Gaud nach Paris

---

<sup>189</sup> Loti, Pierre: \*14. Januar 1850 in Rochefort, + 10. Juni 1923 in Hendaye, Frankreich, war französischer Marineoffizier und Schriftsteller und stammte aus einer Seefahrer-Familie. «Pêcheur d’Islande», erschienen 1886, war bald in vielen Übersetzungen erhältlich.

<sup>190</sup> Loti, Pierre: «Islandfischer» in der Übersetzung aus dem französischen von E. Bagge. Druck und Verlag P. Reclam.

gebracht, wo sie ihre Erziehung erhielt. Nachdem der Vater zu Reichtum gelangte, gab er die Seefahrt auf und wurde in Paimpol sesshaft. Am 7. Dezember, dem Vorabend des 8. Dezember, des Festes „Unserer lieben Frau von Bonne-Nouvelle“, der Schutzpatronin der Fischer, zog Gaud, inzwischen 20 Jahre alt, von Paris zu ihm.

Yann lernt Gaud kennen, wagt aber seine entflammende Liebe nicht einzugestehen, weil ihre städtische Erziehung und Vaters Reichtum einen für ihn unüberwindbaren Standesunterschied darstellen. Überraschend plötzlich stirbt zu Beginn des Jahres 1884 Gauds Vater. Gaud, die mittellos dasteht, verdingt sich als Tagelöhnerin. Nachdem Yann vom saisonalen Fischfang, der die Seeleute bis in die ergiebigen Gründe im Meer vor Island fahren ließ – daher die Bezeichnung «Islandfischer» –, wieder zum Heimaturlaub in der Bretagne weilt, kommt es zur entscheidenden Begegnung der beiden. Sie gestehen einander ihre Liebe und organisieren kurzfristig ihre Hochzeit. Sechs Tage bleiben den beiden, dann muss Yann wieder zur See. Mitte August sollen die Schiffe mit ihrer Besatzung zurückkehren. Doch ist der September schon zu Ende gegangen und auch das Hoffen auf Nachzügler ist vergeblich. Yann kam niemals wieder.

In der Erzählung werden folgende Lieder erwähnt: «Die Mädchen von Paimpol» – von Gaud und später von der Großmutter gesungen, «Jean-François de Nantes» – von den Seeleuten auf stürmischer See gesungen, zur Hochzeit das «Zuavenlied»<sup>191</sup> und zur Abfahrt Yanns das Marienlied: «Salut, étoile de la mer».

## 9.2 | Zur Aufführung

Bemerkung nach Angaben der UE: Der 1. Satz «Symphonische Rhapsodie» (8') kann auch separat aufgeführt werden.

Ferner gibt es den Hinweis, dass die Sätze 3 und 4 in umgekehrter Reihenfolge gespielt werden können. Eine andere Satzfolge steht in einem Programmheft zu einer Aufführung in Graz, in dem in der Regel derartige Anmerkungen als Hilfe für das Verständnis abgedruckt werden. Da bekannt ist, dass Marx bei

---

<sup>191</sup> Die Zuaven entwickelten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer regulären Infanterietruppe der französischen Armee mit Elitecharakter.

Aufführungen seiner Werke anwesend war, ist zu unterstellen, dass er den Inhalt des Programmheftes kannte und gebilligt hat.

Konzertprogramm mit dem ‚begründeten Hinweis‘ auf den Tausch der Satzfolge der Nordland-Rhapsodie:

### **Konzert 28.01.1946, Stephaniesaal**

Schumann: Klavierkonzert (Margot Pinter, Klavier)

Marx: Nordland-Rhapsodie

Allegro pathetico (Wogendes Meer, Insellandschaft, Lied des Seemanns)

Andantino (Auf einsamer Düne)

Moderato (Idylle im Fischerdorf)

Allegro giusto (Volksfest, Hochzeitsmarsch, Abschied bei stürmischer See)

Wagner: Ouverture zu „Tannhäuser“

Das Städtische Orchester – Karl Böhm

Dazu im Programmheft (Autor N. N.): „Das Stück wurde durch die Lektüre von Pierre Lotis Novelle «Die Island Fischer» angeregt und behandelt ein uraltes Thema, das Schicksal zweier Liebenden, die nach kurzem Glück auf ewig getrennt werden. Er geht bei Seesturm mit seinem Schiff unter. (Schluss des 4. Satzes). Die Stimmung des vergeblich hoffenden einsamen Menschen schildert der 2. Satz.“

Aus Gründen des symphonischen Aufbaues steht der 2. Satz nicht wie es das Programm verlangen würde, an letzter Stelle.

Dieser Arbeit liegt ein Partiturexemplar zugrunde, das eine Fotokopie einer im A3-Format gesetzten Ausgabe ohne Inhaltsverzeichnis ist. Die Ausgabe wurde wahrscheinlich für mehrere Aufführungen verwendet, da in dieser – wie in der Praxis üblich – Einzeichnungen von Dirigenten eingetragen und in der Fotokopie als solche erkennbar sind. Diese erklären oder/und modifizieren Tempoangaben; ferner sind Tempoangaben hinzugesetzt. Diese Einzeichnungen stammen von mindestens drei Personen unterschiedlicher Handschrift.

Es existiert ein Rundfunkmitschnitt vom ORF vom 14. März 1973 mit dem Radio-Symphonieorchester Wien unter Karl Etti. Die Abfolge der Sätze ist wie in

der Partitur. Er lässt das ganze Stück strichlos spielen und übernimmt nicht die handschriftlich eingetragenen Tempomodifikationen. Es ist davon auszugehen, dass die Aufnahme im Sinne Marx' erfolgt ist, auch wenn dieser dabei nicht mehr anwesend sein konnte. Karl Etti studierte einst bei Joseph Marx und war ihm stets treu verbunden (siehe Schriftverkehr, Etti-Nachlass in der ÖNB).

In der Partitur steht über den Noten handschriftlich:

«Nordlandrhapsodie»

I Satz, S. 3-49: «Sinfonische Rhapsodie».

Diese Handschrift kehrt nicht wieder. Die Angabe bestätigt den Hinweis der UE, dass es legitim ist, den Satz als Einzelsatz aufzuführen. Die Tempoangabe lautet: ‚Stürmisch (Allegro pathetico, ma giusto)‘.

Am Ende des Satzes steht handschriftlich S. 121 II. Diese Eintragung weist darauf hin, dass bei einer Aufführung als 2. Satz jener gespielt wurde, der in der Partitur auf Seite 121 beginnt. Es ist der als IV bezeichnete Satz mit der Angabe ‚Ruhig fließend‘.

Über dem folgenden Satz – II – stehen keine zusätzliche Angaben; die Tempoangabe lautet: ‚Andantino‘. Er erstreckt sich auf die Seiten 51 bis 61.

Es folgt der Satz – III – ; die Tempoangabe lautet: ‚Sehr lebhaft (poco presto)‘. Er erstreckt sich auf die Seiten 63 bis 120. Von Takt 215 (2 Takte vor **Ziffer 43**) zum Takt 236 (1 Takt vor **Ziffer 47**) ist handschriftlich ein Sprung eingezeichnet. Dieser Abschnitt ist allerdings dirigentisch bearbeitet, so dass man davon ausgehen kann, dass er bei einer möglichen anderen Aufführung zu Gehör gebracht wurde.

Als letzter Satz folgt der Satz – IV – ; die Tempoangabe lautet: ‚Ruhig fließend‘. Er erstreckt sich auf die Seiten 121 bis 136. Per Handschrift wurde der Tempobezeichnung in Parenthese (Ziemlich rasch) hinzugefügt.

Interessant ist, dass in dem oben zitierten Programmheft den jeweiligen Sätzen Beschreibungen aus der Novelle zugeordnet sind. Diese Zusätze sind in der Partitur nicht enthalten.

## 9.3 | Analyse

### 9.3.1 | Erster Satz

#### **Stürmisch (Allegro pathetico, ma giusto)**

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3. auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in B und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti und Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauke, Hängebecken, Becken à deux, Rührtrommel, große Trommel, Tamtam, Triangel, Glockenspiel, Xylophon (3 Spieler) – Harfen (2) – Celesta – Klavier – Streicher (auch geteilt)

Die Charakterangabe lautet: Stürmisch, die Taktangabe: alla breve und die Tonart ist f-Moll.

Ein aufbrausender Streicherlauf, in den sich das Glissando zweier Harfen und Klavier hineinmischen, artikuliert die Grundstimmung und landet im ersten Thema. Dieses stimmen die Blechbläser an und ist durch chromatisches Abwärtsschreiten charakterisiert. Es setzt sich aus zwei sich zweimal wiederholenden Takten zusammen. Der zweite Takt ist Grundlage des folgenden Weiterspinnens, wobei die beiden Motive – das des ersten und das des zweiten Taktes – das Material der Weiterentwicklung liefern. Dieses chromatische Thema kehrt in vielerlei Gestalt innerhalb der Rhapsodie immer wieder. Anklänge an Volksmusik des Nordens lassen sich heraushören. Ab Takt 13 (3 Takte nach **Ziffer 2**) umspielt eine sich vielfach der Halbtonschritte bedienende Triolenkette der Flöten und Klarinetten, Klavier, Violinen und Viola die Melodie.

## Takt 3 - 16, Hörner, Trompeten, Posaunen, Basstuba

Hörner  
 Trompeten  
 Posaunen  
 Basstuba

Hrns.  
 Trp.  
 Pos.  
 Btb.

Hrns.  
 Trp.  
 Pos.  
 Btb.

Detailed description: This block contains three systems of musical notation for brass instruments. The first system (measures 3-6) includes Horns, Trumpets, Trombones, and Bass Trombone. The second system (measures 7-10) includes Horns, Trumpets, and Trombones. The third system (measures 11-14) includes Horns, Trumpets, and Trombones. Dynamics range from *ff* to *f*. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some triplets.

## Takte 13 – 15, Triolen

Triolen

Detailed description: This block shows a piano accompaniment for measures 13-15. It features a series of triplets (triolen) in the right hand, with dynamics *f* and *ff*. The left hand has a simple accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

Der Einschnitt mittels Generalpause im Takt 15 (1 Takt vor **Ziffer 3**) gibt dem Satzanfang Struktur. Mit dem Auftakt auf der Dominante leiten aufwärts- und zugleich abwärts strebende Brechungen des Tonika-Akkordes  $f^{\text{II}}$  in den folgenden zwei Takten zum zweiten Thema über.

Mit dem Auftakt zu Takt 18 (3 Takte nach **Ziffer 3**) stimmen die Hörner das zweite Thema – vom Komponisten ‚Sehnsuchsthemata‘ genannt – an. Die Akkordbrechungen – Holzbläser, 1. Harfe, Celesta abwärts gefolgt von den Violi-

nen, Viola, 2. Harfe aufwärts – umspielen den Cantus.

Takt 18 – 33, Horn

Bei der Wiederkehr mit Auftakt zu Takt 33 (3 Takte nach **Ziffer 6**) intoniert die Trompete, gedämpft gespielt, rhythmisch geschärft das Thema. Die Umspielungen der Streicher werden zu Pizzicati-Zerlegungen, die der Bläser zu kurzen raschen Fetzen und zu Trillerketten.

Takt 33 - 45, Trompete

Zur abermaligen Themenwiederkehr vereinen sich mit Auftakt zu Takt 48 (3 Takte nach **Ziffer 9**) Hörner und Posaune. Die harmonische Funktion wird beibehalten, das Tempo wird lebhafter. Die durchgehende Begleitungslinie der Holzbläser und Streicher in längeren Notenwerten gibt der musikalischen Periode einen größeren Bogen.

Takt 48 – 56, Posaune

Im Takt 57 (2 Takte nach **Ziffer 11**) schwingt sich die Melodie – unterstützt durch ein mächtiges Glissando der Harfen – zu glänzender Höhe auf, wo die Violinen, Viola, Trompeten und Flöten das erste Thema diminuiert anstim-

men, während die erste Trompete alles überstrahlend das chromatische Abgangsmotiv zitiert. Die Klarinetten greifen ab Takt 61 (**Ziffer 12**) das Kopfmotiv des zweiten Themas auf und leiten bei Auftakt zu Takt 63 (3 Takte nach **Ziffer 12**) in das dritte, ein liedhaft lyrisches Thema, gespielt von den Violinen, über. Auf- und absteigende Akkordbrechungen harmonisieren die Melodie, die sich über dem Orgelpunkt Des entwickelt. Zu dieser spielen die Hörner eine kantable Gegenstimme. Die Takte 63-71 sind eine achttaktige Periode, die in zwei viertaktige Teile zerfällt, wobei der zweite Teil durch die stets anwachsende Dynamik, die Verdichtung der Akkordzerlegungen zu Harfenglissandi intensiviert wird und den Höhepunkt im Takt 71 (**Ziffer 14**) erreicht.

Takt 63 – 71, Violine

Mit Takt 71 (**Ziffer 14**) wird das erste Hauptthema in Flöte, Oboe, Klarinetten, Trompeten und Violinen wieder aufgenommen. Die Instrumentation ab Takt 76 (**Ziffer 15**) – rasche Tonrepetitionen in den Streichern in höchsten Lagen, dazu das vielfarbige Schlagwerk von Becken mit Schwammschlegel getrillert, Tamtam, große Trommel, Triangel, Becken à deux und Glockenspiel – vermitteln das Bild einer gischtenden See. Ab Takt 78 (3 Takte nach **Ziffer 15**) verselbständigt sich die fallende chromatische Linie der Achtelnoten und verdichtet sich in der Folge zu Triolengirlanden.

Takt 71 – 78, Trompeten

## Takte 79 – 84, Triolen

Mit Takt 83 (3 Takte nach **Ziffer 16**) beginnt eine neue Episode, in der die Quarte bestimmend ist: Flöte und Klarinette intonieren unisono eine Melodie, die von fallenden und steigenden Quartan gekennzeichnet ist. Mit dem Auftakt zu Takt 88 (3 Takte nach **Ziffer 17**) folgt das Horn mit dem aufwärts strebenden Kopfmotiv des dritten Themas und mehreren Abstiegen in Quartan.

## Takte 83 – 85, Flöte

## Takte 88 – 91, Horn

Im Takt 91 (**Ziffer 18**) beginnt eine große Kantilene der Violoncellogruppe über dem Orgelpunkt Des. Die Schlaginstrumente – Glockenspiel, Triangel und Becken – treten in ihrer Farbenvielfalt hinzu, Harfe, Celesta und Klavier sowie Piccolo, Klarinetten und Flöten fixieren durch die abfallenden Akkord-

brechungen die Harmonie. Im Takt 94 übernimmt das Horn die Melodie und ab Takt 96 (**Ziffer 19**) leitet das Glockenspiel zum nächsten Violoncelloeinsatz im Takt 98 (3 Takte nach **Ziffer 19**) weiter. Im Takt 100 (1 Takt vor **Ziffer 20**) überlagern Oboe, Violinen und Viola die Violoncellomelodie. Ritardierend wird der Ces-Dur-Akkord mit Sixte ajoutée als Klangteppich der folgenden drei Takte erreicht. Darüber erhebt sich mit Auftakt zu Takt 103 (3 Takte nach **Ziffer 20**) das Horn, das wieder das Kopfmotiv des dritten Themas zitiert. Dieser kurze Abschnitt zeigt die kunstvolle kompositorische Durcharbeitung mit den Intervallen der aufsteigenden Sekunde in der Oboe gemeinsam mit den Violinen und der Viola, den fallenden Sexten in der Celesta gemeinsam mit den Klarinetten und der aufsteigenden thematischen Sexte des dritten Themas im Horn.

Takte 100 – 105, Oboe, Klarinette, Streicher, Horn

The musical score consists of six staves. The top staff is for Oboe, starting with a *p* dynamic and moving to *mf* and *f*. The second staff is for Clarinet, featuring a *ff* dynamic and triplet figures. The third staff is for Horn, marked *gedämpft* (damped), with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The bottom three staves are for Violins, Viola, and Cello/Double Bass, with dynamics *p* and *pp*. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures.

Nach einer Modulation der gedämpften Hörner mit Viola und Kontrabass folgt ab Takt 110 (1 Takt vor **Ziffer 22**) in Des-Dur der zweite Abschnitt. Er steht im Viervierteltakt und ist ‚Ruhig fließend‘ überschrieben. Dieses neue Thema gleicht einem nordischen Volkslied und beginnt als achttaktige Streicherperiode, der Oboen und Klarinetten ebenfalls achttaktig antworten, worauf die Streicherperiode um drei Takte erweitert wiederholt wird.

## Takte 110 – 118, Streicher

The musical score for strings (measures 110-118) is written in 4/4 time with a key signature of three flats. It consists of two systems of staves. The first system shows the upper and lower staves with dynamics *pp* and *p*. The second system shows the upper and lower staves with dynamics *mf* and *pp*.

Im Takt 137 (2 Takte nach **Ziffer 27**) startet eine Klarinettenmelodie mit mehrfach wiederholtem Terzruf, mündend in einem chromatisch ausgefülltem Lauf, der dem ersten Thema, dem Hauptthema, entnommen ist. Die Flöte spielt als Kontrapunkt zwei Halbtonschritte, deren Folge eine kleine Terz trennt. Nach zwei Takten beschränkt sich der Umfang auf einen durchgehenden chromatischen Lauf in der Ausdehnung einer kleinen Terz.

## Takte 137 – 143, Klarinette, Flöte

The musical score for clarinet and flute (measures 137-143) is written in 4/4 time with a key signature of three flats. It consists of three systems of staves. The first system shows the upper and lower staves with dynamic *mf*. The second system shows the upper and lower staves with dynamic *f*. The third system shows the upper and lower staves with dynamics *mf* and *p*.

Darauf wird im Takt 143 (3 Takte nach **Ziffer 28**) das erste Thema ‚Piano con sordino‘ vier Takte lang in den Streichern zitiert. In den folgenden vier Takten setzen es im Pianissimo die Klarinetten und Fagott fort; in den letzten beiden Takten runden Oboen, Englischhorn und Fagott mit den Violoncelli und Kontrabass die Episode ab. Das mit Takt 153 (3 Takte vor **Ziffer 31**) wiederkehrende Thema von Takt 110 wird von einer Triolenbewegung, die die Harmonien festigt, umspielt. Mit der Angabe ‚Sehr ruhig‘ klingt dieser Abschnitt aus.

## Takte 153 – 166, Triolen

The musical score for Takte 153–166, Triolen, is presented in five systems. Each system consists of a piano part (left and right staves) and a violin/viola part (single staff). The piano part features a continuous triplet pattern in both hands, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The violin/viola part features a triplet pattern in the upper voice and a corresponding pattern in the lower voice. The score ends with a double bar line and a fermata.

Mit dem folgenden dritten Abschnitt – ‚lebhafter werden‘ – ab Takt 168 (3 Takte nach **Ziffer 33**) kehren die Taktart *alla breve* und die Tonart f-Moll wieder. Die Violinen und Viola nehmen das triolische Material von Takt 153 ff. (3 Takte vor **Ziffer 31**) auf und verarbeiten es zu einem eigenständigen sich auf- und abwärtsschwingenden Motiv, das sich dynamisch im Piano- bis Pia-

nissimo-Bereich bewegt und rhythmisch nun durchwegs punktiert ist. Über dieses Ornament intonieren ab Takt 170 mit Auftakt (1 Takt vor **Ziffer 34**) Englischhorn und Fagott das zweite Thema von Takt 18 ff. (3 Takte nach **Ziffer 3**).

*Takte 168 - 174, Triolen*

The musical score for measures 168-174 is presented in four systems. Each system consists of a piano part (left hand) and a right-hand part. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 12/8. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic. The third system features a piano (*pp*) dynamic. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right-hand part is characterized by melodic lines with triplets and ornaments. The left-hand part provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 174 concludes with a fermata and a trill ornament.

Im Takt 175 (1 Takt vor **Ziffer 35**) beginnt eine sich wiederholende zweitaktige Phrase, die vorhandenes Material verarbeitet: in der Melodie, gespielt von den Violinen, folgt einem aufsteigenden Halbtonschritt und einer aufsteigenden Sexte eine fallende Chromatik; die Gegenstimme, gespielt von Viola und Violoncello, bewegt sich in absteigender Chromatik. Eine kurze Luftpause am Ende von Takt 179 (2 Takte vor **Ziffer 36**) trennt das kommende Geschehen ab. In den folgenden viermal wiederkehrenden zweitaktigen Perioden ab Takt 180

(1 Takt vor **Ziffer 36**) wird das Kopfmotiv von Takt 18 (3 Takte nach **Ziffer 3**) mit der Weiterführung aus dem Thema von Auftakt zu Takt 63 (3 Takte nach **Ziffer 12**) kombiniert. Der Melodie, gespielt von Flöten, Oboe, Klarinette, Violinen und Viola, wird eine halbtaktige, aufsteigende Dreiklangszerlegung gespielt von den Hörnern, Fagott und Violoncello, entgegen gesetzt.

Wie am Anfang des Stückes leitet im Takt 188 (3 Takte nach **Ziffer 37**) ein Tonleiterlauf aufwärts die folgende – zum Fortissimo gesteigerte und durch Streicher-Tremoli erregtere – Wiederholung der vorangegangenen Entwicklung ein. Ganztaktig spielen nun Hörner und Trompeten die aufsteigende Dreiklangszerlegung in Des-Dur. Die Melodie, sich aus zwei plus zwei Takten zusammensetzend, wird führend von der Trompete in höchster Lage intoniert, wobei Flöte, Englischhorn und Klarinette oktavversetzt sekundieren. Im Takt 193 blendet sich die Trompete aus. Die Dramatik dieses Abschnittes wird von dem stark an- und abschwellenden Paukenwirbel unterstrichen.

Mit Takt 196 wird die Entwicklung auf den zweiten Takt, der wiederholt wird, reduziert. Die Dynamik des stehenden Sextakkordes von Ces-Dur wird vom Mezzoforte zum Fortissimo gesteigert und mit dem verminderten Septimakkord auf e abgerissen.

Nach einer Pause folgt ein unterschiedlich rhythmisierter Sextakkord von Des-Dur, der ebenso crescendiert und im Takt 201 (**Ziffer 40**) mit dem verminderten Septimakkord auf ges noch kräftiger abgerissen wird.

Ein der Pausen wegen lang empfundener Einschnitt – als kurze Luftpause angegeben – trennt im Takt 201 (1 Takt nach **Ziffer 40**) die Coda ab. Eine Kette eines vier Sechzehntelnoten umfassenden Skalenausschnittes lässt die Coda anrollen. Hörner und Posaunen intonieren das veränderte zweite Thema, wie es mit Auftakt Takt 33 (3 Takte nach **Ziffer 6**) erscheint.

Takt 214 (3 Takte vor **Ziffer 43**) steigert sich die Dynamik, und zugleich verdichtet der punktierte Rhythmus die Dramatik. Die Harmonik reduziert sich auf den Wechsel von f-Moll und b-Moll Dreiklang mit Quartvorhalt, der in Triolen zerlegt auf- und absteigt, ehe der Satz mit einem akzentuierten äußerst kräftigem f-Moll-Dreiklang nach 225 Takten endet.

### 9.3.2 | Zweiter Satz

#### Andantino

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3. auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in A und Bassklarinetten in A / 2 Fagotti – 4 Hörner / 1 Trompete / o / o – Pauke, Xylophon (1 Spieler) – Harfe – Celesta – Streicher (auch geteilt);

Kontrafagott, 2. und 3. Trompete, Posaunen, Tuba, 2. Harfe und Klavier tacent.

Tonart: A-Dur.

Gleich einem Prolog hebt die Klarinette bukolisch zum zweiten Satz im Vierteltakt an. Die Flöte übernimmt das Vierfußregister und die Celesta spendet dazu den Glanz. Diese fünftaktige unisono Einleitung steht in fis-Moll; das kennzeichnende Intervall ist die fallende Quarte.

Takte 1 — 5, Klarinette



Das Hauptthema ab Takt 6 (**Ziffer 1**) in A-Dur ist aus dem chromatischen ersten Thema des ersten Satzes abgeleitet. Nach zwei Takten der Streicher übernimmt die Klarinette gleich einer Schalmey die Melodie, wobei sie den ersten Takt wiederholt. Die Begleitstimmen sind ebenfalls dem Prinzip der chromatischen Fortschreitung unterworfen.

Takte 6 - 10, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello

Erstmals erscheint die abwärts geführte Melodie im Takt 11 (**Ziffer 2**) – gespielt von der Flöte – als diatonische Leiter. Im Takt 17 (2 Takte nach **Ziffer 3**) kehren Folge und Dynamik um: im Forte beginnen die Flöten mit der Oboe und zwei Takte später übernimmt die Violine die Melodie. Nach einem Spiel mit dem Quintmotiv, der Gegenmelodie von Takt 7 entnommen, kehrt im Takt 31 (**Ziffer 6**) das Hauptthema in den Violinen wieder. Die Klarinetten mit Viola, dann Flöten mit Oboen und schliesslich die Hörner führen es weiter. ‚Ruhig‘ steigt nun, gespielt vom Solo-Violoncello, die chromatische Tonfolge im Takt 37 (2 Takte nach **Ziffer 7**) aufwärts. Im Takt 39 übernimmt die zweite Oboe diese Linienführung. Nach dieser viertaktigen Periode bringen zweite Oboe mit Englischhorn das Anfangsmotiv in Augmentation. Ganz leise intonieren Oboe und Solo-Violoncello das Anfangsthema, die Flöte übernimmt hervortretend die Charakteristika des Anfangs und lässt sie, sich rhythmisch dehnend, allmählich verklingen.

Nach einer kurzen Luftpause setzen im Takt 47 (2 Takte nach **Ziffer 9**) Oboe, zweite Violine und Violoncello ‚bewegt‘ zum zweiten Abschnitt an. Das Motiv gleicht rhythmisch dem Anfang, seine Bewegung ist allerdings dessen Umkehrung, eine aufwärts gerichtete diatonische Folge in fis-Moll. Nach zwei Takten kehrt die erste Violine die Linie wieder nach abwärts. Mit der Kombination von Terzruf und chromatischer Fortschreitung wird der Abschnitt über Fortissimo hinaus dynamisch gesteigert und reißt mit einem A7 mit Halbton-Vorhalt zur Quinte im Takt 54 (2 Takte vor **Ziffer 11**) ab.

Takte 47 – 54, Oboe, Violine

Nach einer Zäsur von einer Viertelpause plus kurzer Luftpause setzen in D-Dur Violoncello, Englischhorn und Klarinette Melodie führend an und modulieren nach Cis-Dur. Das Anfangsthema kehrt nun mit einer fallenden Terz wieder. Die Melodie wird von den Violinen zu den Hörnern, danach zu Flöten, Oboe und Klarinette gefolgt von den zweiten Violinen mit zweiter und dritter Klarinette schließlich zur ersten Klarinette weitergereicht. Die Solovioline erinnert in Umspielungen an die thematische aufsteigend kleine Terz, während die Klarinetten stets die Harmonie  $A_s^{9\ 192}$  und  $F^7$  wechseln. Eine Viertelpause erhöht die Spannung, und drei breitgestrichene Viertel führen in der Folge zum ebenfalls dynamischen Höhepunkt der kleinen Terz im Takt 66 (**Ziffer 13**).

Mit Takt 67 (2 Takte nach **Ziffer 13**) beginnt der Abgesang des Satzes: Die Themenmelodie erscheint in den Oboen und der Klarinette in ihrer Urgestalt, ehe mit Takt 71 (**Ziffer 14**) die fünftaktige Periode als Reprise des Anfangs wiederkehrt. Ab Takt 76 (**Ziffer 15**) wird der Anfangstakt des Hauptthemas durch die Stimmen geführt, angefangen von der Klarinette, über die Oboe, Flöte zur Violine. ‚Ruhig – immer langsamer‘ wiederholen erste und zweite Flöte diesen Takt ab **Ziffer 16**, während die dritte Flöte und das Fagott eine

<sup>192</sup> Nonakkord über  $A_s$ , wobei der Grundton  $A_s$  nicht erklingt

chromatische absteigende Gegenstimme in großen Terzen spielen. Ein letztes Mal lässt die Violine ein wenig anschwellend nochmals diesen Takt in Erinnerung bringen und mit einem versöhnlichen A-Dur Dreiklang in Terzlage verklingt im Takt 85 der Satz im Nichts.

### 9.3.3 | Dritter Satz

#### Sehr lebhaft (poco presto)

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 3. auch Piccolo / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in A, B und Bassklarinette in B / 2 Fagotti und Kontrafagott – 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / Tuba – Pauke, Hängebecken, Becken à deux, große Trommel, kleine Trommel, Triangel, Glockenspiel, Xylophon, Tambourin (3 Spieler) – Harfen (2) – Celesta – Klavier – Streicher (auch geteilt)

Tonart: d-Moll, ab 2 Takte nach **Ziffer 7** A-Dur, ab 2 Takte vor **Ziffer 22** F-Dur, ab 1 Takt vor **Ziffer 36** A-Dur, ab 3 Takte vor **Ziffer 43** F-Dur / d-Moll

Der Satz beginnt in d-Moll ‚alla breve‘ im Charakter eines Viervierteltaktes. Es ist ein kräftiger, schwungvoller Einstieg von der Dominante A mit Harfenglissandi und zugleich einer Skala über zwei Oktaven der Streicher, gefolgt von Flöten, Klarinetten und Fagotti. Synkopenreich schwingt sich das Blech im a<sup>7</sup>-Akkord aufwärts. Auch die Weiterentwicklung ist von der Verwendung der Terz gekennzeichnet.

*Takte 2 – 5, Blechbläser, Klavier*

Ab Takt 5 (2 Takte vor **Ziffer 1**) setzt ein buntes Treiben in G-Dur ein: Celesta, Piccolo und die hoch geführten Klarinetten zeichnen den hellen Glanz der Szene. Glockenspiel und Triangel setzen weitere Farbtupfer. Die Begleitung ist ein Ostinato in Achtel- und Sechzehntelwerten. Nach diesen vier Takten folgen zwei Takte der Blechbläser, unterstützt von den Klarinetten, Klavier und den

Streichern, die das vorangegangene Motiv augmentieren. In den folgenden sechs Takten wiederholt sich diese Periode.

*Takte 5 – 9, Piccolo*



Ab Takt 18 (2 Takte nach **Ziffer 3**) greifen die Hörner das erste Thema des ersten Satzes auf: Mal rhythmisch gestreckt, mal gestrafft wird das chromatisch fallende Motiv marschmäßig verarbeitet. Die Streicher liefern dazu die typischen Nachschläge. Nachdem die Aufgaben neu zugeteilt wurden –Violen die Melodie, Klarinetten und Fagotti die Nachschläge –, intoniert die gedämpfte Trompete die folgende Melodie und ähnlich ostinat wie im Takt 7 begleiten Flöten, Piccolo und Celesta.

*Takte 23 – 25, Flöte, Trompete*

Die Melodie wird ab Takt 26 (1 Takt vor **Ziffer 5**) den Bassinstrumenten Fagotti, 3. Posaune, Klavier und Kontrabass überantwortet. Sie wird von den Violinen und Hörnern ab Takt 28 wiederholt. Hörner und Trompeten steigern viermal das eintaktige Motiv zum Fortissimo, dem eine Kette von taktweise neu ansetzenden fallenden großen Terzen viermal wiederkehrend folgt, ehe eine kurze Luftpause im Takt 37 (**Ziffer 7**) das Treiben unterbricht.

Takte 26 – 30, Fagott, Oboen, Hörner Violinen

Nach der Zäsur bleibt die Taktart ‚alla breve‘, aber die Tonart ändert sich mit Takt 38 (2 Takte nach **Ziffer 7**) nach A-Dur. Xylophon, Triangel, Becken, Tamtam und Glockenspiel hellen die weitere Szene auf. Die Violinen wiederholen die Bläsermelodie von Takt 5 (2 Takte vor **Ziffer 1**), die zuvor in G-Dur und nun in E-Dur erklingt. Ausserdem wird der Auftakt zum Taktschwerpunkt wird und dadurch eine Schwerpunktverschiebung der Melodie eintritt. In diese viertaktige Periode setzen im vierten Takt die Blechbläser mit einem Einwurf ein, der thematisch aus deren vorangegangenen Motiven entwickelt wurde. Ab Takt 43 (2 Takte nach **Ziffer 8**) gibt es über den ostinaten Bass E–B einen Aufschwung, der in eine chromatische Abwärtstlinie umbricht und im Takt 45 beim Quarteneruf A–D der Trompeten landet. In der Folge wird der Ruf um eine weitere Quart aufwärts und abwärts erweitert. Diese Episode endet im Pianissimo mit einer kurzen Luftpause.

Mit Takt 51 (1 Takte vor **Ziffer 10**) beginnt im Viervierteltakt der nächste Abschnitt im Charakter eines Marsches. Bassklarinette und Fagotti begleiten die Klarinette, zu der sich später das Englischhorn gesellt. Die Melodie ist charakterisiert durch die aufwärts springende Quart und der folgenden beruhigenden Abwärtsbewegung in Achteltriolen. Gelegentliche Paukeneinwürfe im Pianissimo festigen den Marschrhythmus.

## Takte 51 – 64, Oboen, Klarinetten, Fagotti

Ab Takt 67 (**Ziffer 13**) übernehmen Oboe und gedämpfte Trompete gemeinsam die Melodie, die von Quarten und deren Bewegung von Triolen geprägt ist. Ab Takt 70 wird der Rhythmus in Klarinetten und Klavier durch Punktierung geschärft und die Violinen und Viola intonieren kräftig den Fortgang des Marsches, dessen Stimmführung von Fortschreitungen in Terzen geprägt ist. Zweite und dritte Trompete treten offen gespielt hinzu; Horn und erste Trompete folgen gemeinsam, ehe Viola und Violoncello die Führung übernehmen.

Takte 67 - 81, Oboe, Violinen, Klavier, Trompete, Horn

The musical score for measures 67-81 is presented in five systems. The first system shows the Trumpet part (marked "Trompete gedämpft" and *f*) and the Piano accompaniment. The second system continues the Piano accompaniment with triplets and a *f* dynamic. The third system shows the Oboe part (marked *mf*) and the Piano accompaniment. The fourth system shows the Horn part (marked *mf* and *f*) and the Piano accompaniment. The fifth system shows the Piano accompaniment with *mf* and *f* dynamics.

Ab Takt 82 (**Ziffer 16**) übernimmt die erste Violine die Melodie; die zweite Stimme begleitet sie im Quartabstand. Drei Takte später unterstützen die gedämpft gespielte Trompete und das Horn die Melodie. Eine neue Phrase entwickeln die Streicher ab Takt 90 (2 Takte vor **Ziffer 18**), die von kleinen Sekundschritten und Synkopen geprägt ist. Teilweise doppeln Holzbläser die Streicherstimmen.

Ab Takt 94 (3 Takte nach **Ziffer 18**) spielt das Horn als Gegenstimme eine chromatisch absteigende Linie, während sich die Melodie auf ein Terzmotiv reduziert. Diese Terzrufe werden bis zum Fortissimo gesteigert, ebbten zum Piano ab – viermal c–es, dann g–b und es–g – und festigen das tonale Zentrum G. Ab Takt 100 (2 Takte vor **Ziffer 20**) wiederholen Oboe und Trompete die Streicherphrase von Takt 82 ff. (**Ziffer 16**), während die Viola unerbittlich die Marschbegleitung der Fagotti mit der charakteristischen Quintole von Takt 51 ff. übernimmt. Schließlich bleibt nur noch das Terzmotiv g–b, gespielt von der Oboe übrig, und läuft poco a poco ritardierend bis zur Fermate mit einer kurzen Luftpause im Takt 109 (3 Takte vor **Ziffer 22**) aus.

Der neue Abschnitt ab Takt 110 (2 Takte vor **Ziffer 22**) steht in F-Dur und wechselt zum Dreivierteltakt. Er gleicht formal einem Trio. Es besitzt zwei gleichzeitig ablaufende Melodiestränge lyrischen Charakters: Im Horn, ein neapolitanisches Weihnachtslied zitierend, und in der ersten Violine ein Motiv aus dem Thema des ersten Satzes von Takt 18 ff. (3 Takte nach **Ziffer 3**). Dieses Alla-breve-Thema wird entsprechend dem Dreivierteltakt rhythmisch umgeformt, andererseits erinnern die gleichzeitig ablaufenden Hemiolen in den Harfen – F-Dur und C-Dur wechselnde Dreiklangszerlegungen – an die ursprüngliche Form. Das Thema ist achttaktig – vier plus vier Takte – konstruiert, wobei im zweiten Abschnitt nach einer punktierten Viertel eine Auszierung in Achtelnoten folgt und das Horn seine absteigende Linie mit chromatischen Durchgangsnoten würzt.

Die Haupttöne der Melodie sind: E – D – C – F und E – D – C – F, die der Antwort sind: C – F – G – A und C – F – G – A.

Diese folgenden acht Takten (wieder in vier plus vier geteilt) werden nun von erster Violine und Klarinette gespielt und erreichen dabei ihren dynamischen Höhepunkt.

Takte 111 - 119, Violine, Horn

Ab Takt 150 (2 Takte vor **Ziffer 30**) nehmen die Violinen und Viola das Thema von Takt 112 (**Ziffer 22**) wieder auf. Nach Modulationen des Themas beruhigt es sich und verharret offen auf E<sup>7</sup> als Terzquartakkord. Nach einer kurzen Luftpause im Takt 173 (2 Takte nach **Ziffer 34**) tastet sich ‚Sehr Ruhig‘ das Geschehen über e<sup>-</sup> mit Vorhaltsnote a zu g-Moll mit Vorhaltsnote c zum unisono a, gespielt von den Streichern. Mit der Anweisung ‚noch zurückhalten‘ folgt C<sup>7</sup>, der quasi nach einer Zäsur im Takt 180 (2 Takte vor **Ziffer 36**) in den Marsch überleitet.

Mit Takt 181 (1 Takt vor **Ziffer 36**) wird die marschmäßige Begleitung von Takt 51 (1 Takte vor **Ziffer 10**) in A-Dur wieder aufgenommen. Nun lautet die Überschrift ‚Gehend (im Marschrhythmus)‘, was auf den Takt 51 nicht zutrifft. Markant ist nun die Oboe mit dem punktierten Rhythmus anstelle der Quintolen des Fagottes. Die Trompete, die erste Phrase noch gedämpft, dann offen gespielt, übernimmt ab T 182 (**Ziffer 36**) mit einem eigenständigen Thema die Melodie anstelle der Klarinette von Takt 52 (**Ziffer 10**). Ein gestopfter Hornakzent verleiht die besondere Würze.

## Takte 181 – 184 Marsch, Trompete

Dynamisch gesteigert führen Violinen und Viola, im dritten Takt von Flöten und Klarinetten verstärkt, den Marsch weiter. Trompeten und Hörner, im vierten Takt von der Posaune verstärkt, steigern durch ihren einem Kanon ähnlichen Einwurf die Spannung. In den folgenden Takten werden die motivischen Elemente – punktierter Rhythmus, aufwärts strebende Quartetten, gefolgt von beruhigenden Abwärtsbewegungen in Achteltrioletten – verarbeitet.

## Takte 184 – 189

Innerhalb des Marsches ab Takt 181 ist der Abschnitt ab Takt 199 (3 Takte nach **Ziffer 39**) dessen eigenes Trio. Abfallende Sextolenketten, gespielt von Piccolo, Flöten, Klarinetten und Klavier, beleben den ‚Etwas fließender‘ überschriebenen Weitergang. Im folgenden Viertakter übernehmen die Flöten und die gedämpft spielende Trompete die Führung. Und abermals werden in den

folgenden Viertaktgruppen die motivischen Elemente weitergesponnen.

Takte 199 - 206

The image displays a musical score for Takte 199-206, consisting of three systems of piano and treble clef staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Articulations such as slurs, accents, and breath marks are present. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific rhythmic figures include sixteenth-note runs with sixteenth rests, and triplet patterns. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines, while the treble part carries the melodic line.

Im Takt 208 (2 Takte nach **Ziffer 41**) setzt der Marsch im festen Schritt wieder ein. Liess beschreibt die Stelle: „Mit **Ziffer 41** wird der raffiniert-dämonische Marsch wieder aufgenommen“.<sup>193</sup>

Mit Takt 215 (2 Takte vor **Ziffer 43**) erfolgt wieder der Tonartwechsel nach F-Dur bzw. d-Moll und außerdem der Taktwechsel zum Vierviertel- bzw. Zwölfachteltakt. Die musikalische Idee umfasst zwei Takte: Der f-Moll Dreiklang als Quartsextakkord mit einer Nebennote vor der Tonika wird von einem chromatischen triolischen Abstieg weiter geführt, dem drei Aufschwünge mit einem Sextmotiv und einer akzentuierten Triole folgen. Diese Periode umfasst zwölf Takte, dreimal zwei + eins, dann zwei + eins + zwei Takte. Dabei

<sup>193</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt. Graz, 1943. Seite 208.

gleich Takt 222 (**Ziffer 44**) Takt 215, und im Takt 225 wiederholen Flöten und Klarinette das Schema des chromatischen Abstieges und der folgenden Terz aufwärts zum Ausgangston.

*Takte 215 - 216, Flöte, Klarinetten, Hörner, Trompete*

Die nächste neuntaktige Periode gliedert sich in drei Zweitakter, in denen fallende Quartetten sequenzieren. Die Führung haben Violinen und Viola bei der dreifachen wörtlichen Wiederholung der Melodie inne. Der folgende Zweitakter verschiebt die Wiederholung nach F-Dur, und im neunten Takt leitet ein Achtelaufgang zum nächsten Abschnitt über. In diesen drei Takten wandert die Melodie von den Violinen und der Viola zur Klarinette. Der Marschcharakter mit Nachschlägen stammt von Takt 18 (2 Takte nach **Ziffer 3**).

*Takte 226 – 230, Streicher, Hörner*

Mit Takt 236 (1 Takte vor **Ziffer 47**) beginnt die Wiederaufnahme früherer Episoden: Drei Takte übernimmt die Trompete gedämpft gespielt die Führung, wobei die Flöten mit ihrer ostinaten Bewegung begleiten (siehe Takt 23 [2 Takte nach **Ziffer 4**]). Dann wird die Stelle ab Takt 26 (1 Takt vor **Ziffer 5**) mit den Bassinstrumenten Fagotti, 3. Posaune, Klavier und Kontrabass, gefolgt von der ersten Violine, wiederholt. Das eintaktige Motiv übernehmen die Klarinetten, und mit Takt 247 (**Ziffer 49**) kehrt die Kette von taktweise neu ansetzenden fallenden großen Terzen wieder.

Im Takt 252 (**Ziffer 50**) erklingt ein synkopierter Ruf der Blechbläser im Fortissimo, der aus Quarten aufgeschichtet ist. Im folgenden Takt übernehmen die Violinen, Viola und Violoncello gemeinsam die Melodie. Die Hauptnoten, die durch Nebennoten im Terzabstand von einander getrennt werden, ergeben eine absteigende Tonleiter. Dies ist die Augmentation von Takt 36 ff. (3 Takte nach **Ziffer 6**). In Triolen wiegend ergänzen Flöten und Klarinetten die Harmonien.

*Takte 252 – 254, Violine, Trompete, Hörner, Flöten, Klarinetten*

The image shows a musical score for measures 252-254. It consists of two staves: a piano part and a trumpet part. The piano part is in 4/4 time and features a descending chromatic line in the right hand, starting on a G4 and moving down to a C3. The left hand plays a bass line with a 7th chord (Cis7) in measure 252, followed by a quarter rest and a short breath mark. The trumpet part consists of three measures of a fortissimo, syncopated call consisting of stacked quartets, with triplet markings above the notes.

Nach dreimaliger Wiederholung der zweitaktigen Phrasen fassen zwei weitere Takte das Geschehen zusammen. In einem vom kraftvollen Crescendo ausgehenden Fortissimo hält die Entwicklung auf dem Terzquartakkord von Cis<sup>7</sup> in Form einer Viertelpause plus einer kurzen Luftpause im Takt 160 (2 Takte vor **Ziffer 52**) inne. Nach einem zweitaktigen Anlauf folgt der Satzanfang in Umkehrung.

Der fallenden Chromatik der Blechbläser im Takt 265 (2 Takte vor **Ziffer 53**) antworten Flöten, Klarinetten, Klavier, Violinen und Viola mit einer aufsteigenden Chromatik. Und wieder steigert sich ausgehend vom Forte die Dynamik kräftig und verharrt in einem quasi berstenden Akkord: im tiefen Register

der Quartsextakkord von g-Moll, im hohen Register fis-Moll mit Sixte ajoutée als Sekundakkord.

Nach einer halben Pause und einer kurzen Luftpause kippt die Stimmung: Piano beginnend und ‚Rasch‘ überschrieben fegt der Kehraus ab Takt 271 (1 Takt vor **Ziffer 54**) – mit den weiteren Angaben ‚rascher werden‘ und abermals ‚Rasch‘ – dem Satzende entgegen. Mit einem dreitönigen Motiv beginnen die Streicher, im vierten Takt treten Klarinette und Oboe hinzu; die folgenden Triolen beschleunigen die Bewegung, die Dynamik nimmt stetig zu. *Takte 271 – 276, Streicher, Flöten, Oboe, Klarinette*

Ab Takt 282 (**Ziffer 56**) hat sich die Bewegung zu durchlaufenden Triolen verdichtet. Die Gegenstimme ist eine Ganztonleiter abwärts – harmonisch ist es eine Kette übermässiger Dreiklänge –, die die drei Trompeten als Nachschläge einwerfen. Im Takt 284 (3 Takte nach **Ziffer 56**) nehmen die Hörner die absteigende Tonleiter, die durch Nebennoten im Terzabstand von einander getrennt wird, von Takt 253 (2 Takte nach **Ziffer 50**) wieder auf.

Ab Takt 287 (**Ziffer 57**) werden ‚Breiter‘ vier Takte des Anfangs des ersten Satzes ab Takt 3 zitiert. In leeren Quinten der Hörner und Posaunen, dann der Trompeten wird das Tempo rascher und hält im Fortissimo eine halbe Note auf dem b-Moll Dreiklang inne. Die folgende Pause schließen trillernd Becken, mit Schwammschlägel gespielt, und kleine Trommel und leiten zum nächsten Aufschwung über, der mit der leeren Quinte d-a, also tonal unentschlossen, abreißt.

Der folgende Aufschwung lässt mit seinen Nebennoten das Ziel errahnen. Zum letzten Mal reisst der Schwung ab; Pauke und Große Trommel füllen die Pause und führen zum erlösenden Schlussakkord in d-Moll.

### 9.3.4 | Vierter Satz

#### Ruhig fließend

Orchesterbesetzung: 3 Flöten / 2 Oboen und Englischhorn / 3 Klarinetten in B und Bassklarinetten in B / 2 Fagotti – 4 Hörner / o / o / o – Pauke – Harfen (2) – Celesta – Streicher (auch geteilt)

Tonart: d-Moll / dorisch g-Moll – Schlussakkord f-Moll

Liess stellt zum vierten Satz fest: „Das formale Gerüst geben die melodischen Variationen.“<sup>194</sup>

Über einem ‚Ruhig fließend‘ gespielten zweitaktigen Ostinato im Viervierteltakt – die Dominante umkreisend, von der Viola con sordino gespielt, mit der Farbe der Celesta und den Flageolets des Violoncellos und der Harfe – erhebt sich ab dem dritten Takt eine achttaktige elegische Oboenmelodie. Ab Takt 11 (**Ziffer 2**) wird diese Melodie auf eine folgende zwölftaktige Phrase erweitert, wobei deren viertaktiger Abgesang jeweils gleich ist. Hinzu treten die ersten Violinen con sordino, die geteilt eine Dreitonfolge  $g^2-d^2-g^1$  als Kanon spielen, was zu einem Dreivierteltakt innerhalb des Vierertaktes und folglich zu permanenten Akzentverschiebungen führt. Im Takt 15 (1 Takt vor **Ziffer 3**) setzen die geteilten zweiten Violinen con sordino im Quintabstand – die Tonika bzw. die Dominante in halben Tönen umspielend – ein.

---

<sup>194</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 208.

## Takte 1 – 22, Oboe, Streicher

The musical score consists of four systems, each with three staves (Oboe, Violin I, and Violin II). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The Oboe part begins with a melodic line starting in measure 3, marked *espress.* and *p*, which then crescendos to *mf*. The string parts provide a complex accompaniment with various textures, including sixteenth-note patterns and chords. Dynamics in the strings range from *pp* to *f*. The instruction *Con sord.* is used in measures 10 and 14. The score concludes in measure 22 with a final chord in the strings.

Die kunstvolle Verarbeitung setzt sich im Takt 23 (3 Takte nach **Ziffer 4**) fort: In Flöte, Horn, Harfe und Celesta erklingt die Umspielung der Tonika als Spiegel und die Melodie in den geteilten Violinen parallel geführt als Unter-

bzw. als Oberquint mit dem Violoncello. Sie ist das Ostinato in augmentierter Form, gegliedert in zwei viertaktige Perioden, wobei die zweite eine Terz tiefer geführt wird. Dabei changiert die Harmonik zwischen g-Moll und Es-Dur als Sextakkord. Im Takt 23 tritt erstmals in den Violinen eine rhythmische Formulierung auf, die in diesem Satz charakteristisch ist und in den Takten 32, 48, 52, 59, 70 und 77 in der Oboe, im Takt 64 im Englischhorn, in den Takten 48, 52, 68 und im Takt 99 in Flöten, Klarinetten, Violinen und Viola wiederkehrt.

Takte 23 – 26, Violinen, Horn

The musical score for measures 23-26 consists of two staves. The upper staff is for Violins and the lower for Horn. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (*mf*), then a further crescendo to forte (*f*), and finally a decrescendo back to piano (*p*). The lower staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with the instruction *hervortreten* (emerge) written below it.

In den nächsten sieben plus acht Takten übernimmt die Oboe die führende Stimme, die nun in sehr wehmütiger Weise sowohl an das zweite Thema des ersten Satzes (Takt 17 ff.), als auch an den Ausschnitt aus dem Marsch des dritten Satzes (Takt 195 ff.) erinnert. Währenddessen begleiten zwei Klarinetten in halben Noten (siehe Takt 15 der zweiten Violinen). Durch das Abphrasieren und durch die Viertelpause am Ende der ersten Phrase werden diese beiden so deutlich wie nie zuvor getrennt.

Takte 31 – 37, Oboe, Klarinetten

The musical score for measures 31-37 consists of two staves. The upper staff is for Oboe and the lower for Clarinets. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The upper staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a decrescendo to piano (*p*). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lower staff features a rhythmic accompaniment of half notes.

Mit dem Auftakt, einem Aufschwung zu Takt 46 (**Ziffer 9**), übernehmen wieder wie in Takt 23 die Violinen mit der Flöte und der oktavversetzten Oboe für acht Takte die Führung. Dazu trillern Flöten und Klarinetten mit Viola und Violoncello im Quintabstand; nach zwei Takten erweitert sich der Sekundtriller zum Terztriller und ergibt dadurch die Harmonie c-Moll.

Entsprechend Takt 31 (**Ziffer 6**) folgt die kammermusikalische Antwort auf die achttaktige Phrase ab Takt 46 (**Ziffer 9**), die dieses Mal mit Englischhorn

plus Fagotti, dann Oboe plus Klarinetten und wieder Englischhorn plus Fagotti instrumentiert ist. In den ersten vier Takten tritt rhythmisierend die Pauke hinzu.

Noch einmal wird der Aufschwung der Violinen aufgenommen, dieses Mal jedoch im Piano und con sordino gespielt. Im vierten Takt schleicht sich das Fagott herein, den Ton a umspielend, und ist Bindeglied der weiteren Entwicklung. Darüber erhebt sich im Takt 70 (1 Takt vor **Ziffer 14**) gespiegelt der Takt 32 (2 Takte nach **Ziffer 6**) von der Oboe. Die Fagottlinie wird ab Takt 73 (3 Takte nach **Ziffer 14**) von der Flöte ritardierend zur Überleitung (6 Takte nach **Ziffer 14**), die mit ‚Ruhig‘ bezeichnet ist, geführt. Es sind thematische Reminiszenzen, die die Oboe und das Englischhorn als Gegenstimme in chromatischer Aufwärtsbewegung intonieren. Trillernde Celesta und Violinen und abwärtsfallende Umspielungen – wobei die Quarte das charakteristische Intervall ist – von Klarinette, die die Flöte aufgreift und in den folgenden drei Takten mit Celesta (Quartolen gegen Triolen) weiterführt, vermitteln eine frühlingshaft zarte Stimmung.

*Takte 76 – 81, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Flöte, Celesta*

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 76-81. The top staff is for the Oboe, featuring a melodic line with trills and chromatic movement. The bottom staff is for the piano accompaniment, with dynamic markings of *mf* and *p*. The second system continues the piece, showing the Oboe and piano parts with further melodic development and dynamic changes.

Mit Takt 82 (2 Takte nach **Ziffer 15**) ‚In fließender Bewegung‘ in F-Dur beginnt der Schlussteil. Die achttaktige Oboenmelodie benutzt vielfach chromatische Schritte, während die zweite Oboe unisono mit der Viola als Gegen-

stimme sich ausschließlich in chromatischen Schritten bewegt. Dazu wiegen die Violinen ruhig in Terzen.

*Takte 81 – 90, Oboen, Violinen, Viola*

Es folgt eine schlichte Melodie der Violinen von zweimal vier Takten, die sich dynamisch stets steigert. In der zweiten Phrase treten nach und nach alle weiteren Streicher, Holzbläser und Hörner hinzu. In Takt 94 f. (2 Takte vor **Ziffer 18**) wiederholen Violine und Viola ausschließlich in chromatischen Abwärtsschritten die Gegenstimme. Im Takt 98 (2 Takte vor **Ziffer 19**) ist Forte erreicht. Die Flöten, unterstützt von den Violinen, gestalten die viertaktige Melodie über dem Terzquartakkord von H<sup>7</sup>. Mit Takt 102 (2 Takte nach **Ziffer 19**) moduliert das Stück nach F-Dur und reicht das Motiv als Kanon von erster Violine zu Oboe und dann zu Klarinette weiter.

*Takte 102 – 105, Violine, Oboe, Klarinette, Streicher*

Ab Takt 106 (**Ziffer 20**) ist die Harmonie C-Dur. Die Gegenstimme von Oboe und Viola steigt gemeinsam chromatisch in Viertelnoten abwärts, während sich die Melodie ‚ruhiger werden‘ in halben Noten wiegt. Im Takt 109 (2 Takte vor **Ziffer 21**) ist F-Dur erreicht. Es erklingt ein Kanon in Terzen von Violine mit Violoncello, weitergeführt von Klarinette und Celesta, dann wieder Violine

mit Violoncello, weitergeführt von Flöte und Celesta. In den folgenden acht Takten übernimmt zunächst die Flöte die Melodie – ein zweitaktiges Motiv, das vom Blechbläserthema des ersten Satzes ab Takt 3 abgeleitet ist, dreimal wiederholend – und schleicht sich mittels Alteration nach f-Moll harmonisch und dann nach c-Moll harmonisch, ehe die Klarinette ‚nach und nach ruhiger‘ eintaktig zusammengefasst das Motiv dynamisch steigert. Ab Takt 113 (3 Takte nach **Ziffer 21**) erfolgt über den Orgelpunkt C der Wechsel der Harmonien meist in halben Noten, was das Gefühl eines choralartigen Schreitens evoziert.

*Takte 113 – 121, Flöte, Klarinetten, Englischhorn, Streicher, Celesta*

The image displays a musical score for measures 113 through 121. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 113 to 116, and the second system shows measures 117 to 121. The piano part is written in the left hand, and the flute part is in the right hand. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*, and *p*. The flute part features a melodic motif that is repeated and then dynamically increased. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

Mit dem Auftakt zu Takt 122 (2 Takte nach **Ziffer 23**) übernimmt die Oboe die Melodie, das Englischhorn spielt die Gegenstimme und mit Flöte und Fagott definieren sie gemeinsam die Tonalität f-Moll aeolisch. Die Ruhe ist trügerisch, denn ähnlich Takt 55 wirft die Pauke nun – allerdings synkopisch – ihre Tupfer ein.

Takte 121 – 132, Oboe, Flöte, Englischhorn, Fagott, Streicher, Pauke

‘Sehr ruhig’ verklingend endet das Werk mit einem donnernden f-Moll Orchesterschlag, wobei der gestopfte Dreiklang der Hörner einen unheimlichen Schauer auslöst.

## 9.4 | Hinweis auf ähnliche Strukturen bei Werken anderer Komponisten

Liess berichtet: „Musikalische Anregungen flossen Marx aus Riemanns ‚Folkloristische Tonalitätsstudien‘ zu, die ihm zur gleichen Zeit in die Hände kamen. Sie haben in der musikalischen Zeichnung des Werkes deutliche Spuren hinterlassen.“<sup>195</sup> In diesem Sinne sind pauschale Hinweise auf Ähnlichkeiten, sowie konkretere bei Grieg, Sjögren, Sibelius u. a. einzuordnen. Auch auf die geistige Verwandtschaft zu Debussy wird wiederholt verwiesen.

### 9.4.1 | Zur Oper «La Bohème» von Giacomo Puccini

Die Überleitung von Takt 102 ff. (2 Takte nach **Ziffer 20**) im ersten Satz erinnert an die Überleitung zu Rodolfos Arie im ersten Akt in Giacomo Puccinis «La Bohème», der zu Weihnachten in Paris spielt. Es ist das Herantasten Rodolfos an Mimi, der Beginn einer Liebe. Loti beginnt die Beschreibung Gauds

<sup>195</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 206.

mit ihrem Umzug im Dezember aus Paris nach Paimpol zu ihrem Vater. Dort kommt es bald zur ersten Begegnung mit Yann.

Ein weiterer weihnachtlicher Bezug findet sich im dritten Satz ab Takt 112 (**Ziffer 22**): Das Horn zitiert gemeinsam mit dem Violoncello den Canto Natalizio Napoletano «Quanno nascette Ninno».<sup>196</sup>

#### 9.4.2 | Zur 9. Symphonie von Antonín Dvořák

Der neue Abschnitt in Des-Dur im ersten Satz ab Takt 110 (1 Takt vor **Ziffer 22**) steht im Viervierteltakt, ist mit ‚Ruhig fließend‘ überschrieben und erinnert in Harmonie, Tonart, Taktart und Klangfarbe – Streicher con sordino – mehr an Dvořák (9. Symphonie, 2. Satz) denn an Grieg.

#### 9.4.3 | Zu «La Mer» von Claude Debussy

Dass ein Werk wie die «Nordland-Rhapsodie», die eine Geschichte rund um das Meer erzählt, Ähnlichkeiten mit Claude Debussys «La Mer» von 1905 aufweisen wird, liegt nahe. Sowohl das erste Thema in Takt drei der «Nordland-Rhapsodie» mit seiner fallenden Chromatik, als auch die sich über eine Oktav erstreckende fallende Chromatik (Takt 56, **Ziffer 11**) weckt Assoziationen zu dem rhythmisch strukturierten wiederholt auftretenden Thema des dritten Satzes in «La Mer» (z.B. 8 Takte vor **Ziffer 55** ff.). In Takt 162 (2 Takte nach **Ziffer 32**) zitiert das Horn die Stelle aus «La Mer» wörtlich.

---

<sup>196</sup> de' Liguori, Sant'Alfonso Maria, Bischof von Sant'Agata de' Goti, \*27. September 1696 in Neapel, †1. August 1787, komponierte das Lied im 18. Jahrhundert. 1816 wurde es erstmals unter dem originalen Titel „Per la nascita di Gesù“ publiziert.

Claude Debussy: La Mer

7 Takte nach Ziffer 54 bis Ziffer 55, Flöte

The musical score for flute, measures 7-13 of 'La Mer' by Debussy, is presented in three staves. The first staff (measures 7-9) begins with a *pp* dynamic and contains triplet markings. The second staff (measures 10-12) starts with a *p* dynamic and includes slurs. The third staff (measures 13-15) features dynamics *più p*, *pp*, and *ppp*, along with slurs and dynamic markings.

Ebenso erinnern die Takte 77 ff. (4 Takte vor **Ziffer 16**) in der «Nordland-Rhapsodie» an die aufspritzende Gischt in «La Mer». Bei beiden Werken schaukeln oder türmen sich die Wellen oder braust die See in der Bewegung von Achteltriolen.

Im ersten Satz ab **Ziffer 43** werden mehrere verschiedene Rhythmen übereinander geschichtet: Sechzehntel- und Achteltriolenumspielungen, denen punktierte Achtel, gefolgt von Sechzehnteln, gegenüberstehen. Bei Debussy sind andeutungsweise sechs Takte nach **Ziffer 50** ff. Parallelen vorhanden, jedoch fünf Takte nach **Ziffer 62** ff. sind die rhythmischen Ingredienzien die gleichen. Tonal stehen beide Kompositionen hier in b-Moll und auch die Tonfolge es–f ist gleich.

#### 9.4.4 | Zum Ballett «Petrouchka» von Igor Strawinsky

Igor Strawinskys Ballett «Petrouchka» beginnt mit der musikalischen Schilderung eines sehr ausgelassenen Volksfestes auf dem Platz der Admiralität in St. Petersburg in der Masleniza. Dazu bedient er sich der Schablonentechnik, wobei sich Einzelszenen durch ihre Charakterisierung aus dem Klangteppich hervorheben. Der Eindruck eines Stimmengewirrs ist ein sich ständig ändernder und trotzdem scheinbar gleichbleibender Klang und wird durch Tremoli und rhythmisch variierende Schichtungen von Figuren erreicht. Einzelne Bilder werden durch fanfarenartige Motive in auftrumpfendem Klang dargestellt. Um den volkstümlichen Charakter eines Festes zu unterstreichen, werden Volkslieder oder volksliedhafte Melodien zitiert.

Diesem Anfang steht der Beginn des dritten Satzes der Rhapsodie gegenüber, wo ebenfalls ein Volksfest, sich immer mehr steigend, ausgelassen gefeiert wird.

Die Melodie wird in beiden Werken von den Flöten (Strawinsky: Flöte, Marx: Piccolo) exponiert, wobei die Tonfolgen (Strawinsky: Takt drei und vier, Marx: Takt sechs und sieben) fast identisch sind. Strawinskys Fassung, transponiert nach G, ergibt, dass das tonale Zentrum G und die Dominante D in beiden Werken gleich verwendet werden. In der Rhapsodie ist die Melodie sehr volksliedhaft und nimmt so auf das Fest Bezug.

Igor Strawinsky: Petrouchka

Takte 1 – 11

Igor Strawinsky: Petrouchka

Takte 1 – 11

Das Stimmengewirr ist in Petrouchka aufgebaut von der Tonfolge der Violinen und deren Augmentation der Bewegung in der zweiten Violine und Viola. Diese beiden Bausteine werden wörtlich (zweites Notenbeispiel aus Petrouchka: das erste Notenbeispiel ist um eine Quinte tiefer transponiert) in der Rhapsodie von der Harfe übernommen. Der ausgeschriebene Triller als Sechzehntelnoten von Flöte und Klarinetten findet sich im Klavierpart wieder.

Igor Strawinsky: Petrouchka

Takte 14 – 16, Flöte, Klarinetten, Violinen, Viola

Musical score for measures 14-16, featuring Flöte, Klarinette in B, Violine I, Violine II, and Viola. The score is in 3/4 time and B-flat major. The Flöte part is marked *mf* and plays a continuous eighth-note pattern. The Klarinette in B part is marked *mf* and plays a continuous eighth-note pattern. The Violine I and Violine II parts are marked *mf* and play a continuous eighth-note pattern. The Viola part is marked *mf* and plays a continuous eighth-note pattern.

Takte 5 – 9, Harfe, Klavier

Musical score for measures 5-9, featuring Harfe and Klavier. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Harfe part is marked *f* and plays a continuous eighth-note pattern. The Klavier part is marked *f* and plays a continuous eighth-note pattern.

Musical score for measures 5-9, featuring Hfe. and Kl. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Hfe. part is marked *f* and plays a continuous eighth-note pattern. The Kl. part is marked *f* and plays a continuous eighth-note pattern.

Das signalhafte Trompetenmotiv mit der aufwärts springenden Quarte findet sich in der Rhapsodie ebenfalls ab Takt 23 (2 Takte nach **Ziffer 4**). Mit ihren eigenen Ingredienzien steigern sich beide Schilderungen zum tumultösen Höhepunkt und leiten zum nächsten Abschnitt über. Im letzten Bild, dem vierten, befinden wir uns wieder auf dem Volksfest. Die Motive des Anfangs werden jetzt allerdings viel dichter aneinander und übereinander gesetzt. Der letzte Abschnitt des Satzes der Rhapsodie ab Takt 236 (1 Takte vor **Ziffer 47**) soll den Abschied bei stürmischer See charakterisieren. Er ist formal die Reprise des Satzanfangs, wobei das Trompetenthema von Anfang an hinein verwoben ist.

#### 9.4.5 | Zur Oper «Die Liebe zu den drei Orangen» von Sergej Prokofjew

Mit Takt 51 (1 Takt vor **Ziffer 10**) beginnt im dritten Satz der zweite Abschnitt, der im Charakter eines Marsches ist. Mit Takt 181 (1 Takt vor **Ziffer 36**) wird die marschmäßige Begleitung von Takt 51 (1 Takte vor **Ziffer 10**) in A-Dur wieder aufgenommen. Nun lautet die Überschrift ‚Gehend (im Marschrhythmus)‘. Nach einem Trioabschnitt setzt im Takt 206 (**Ziffer 41**) der Marsch im festen Schritt wieder ein. Innerhalb dieser beider Teile hat der Marsch – sein Thema und seine Begleitung – eine Weiterführung und Entwicklung erfahren, die ihn ganz nahe an den Königsmarsch aus dem zweiten Akt von Sergej Prokofjews Oper «Die Liebe zu den drei Orangen» heranführt. Die punktierte Rhythmik, die Polytonalität, die Verwendung des gesamten Orchesterapparates – wobei die Instrumentierung klar die Harmonien hervortreten lässt – und die Trompete als Exponentin der Melodie (Marx **Ziffer 41**, Prokofjew: Symphonische Suite, op.33 b, Nr. 3 Marsch, **Ziffer 53**) ähneln offenkundig beiden Werken.

## 9.5 | Hinweis auf ähnliche Strukturen bei eigenen Werken

«**Island-Suite**» (1927-28). Unvollendete, 34seitige Skizze im Besitz der ÖNB.

Der Titel dieser Suite legt den Bezug zu dem Roman «Pêcheur d’Islande» von Pierre Loti, wie er auch bei der «Nordland-Rhapsodie» gegeben ist, nahe.

Das Manuskript trägt ebenso wie die folgenden Seiten als Kopfzeile eine „I“, was darauf schließen lässt, dass ursprünglich mehrere Sätze geplant waren. Die Überschrift auf Seite 1 lautet: «Skizzen zur Island Suite» 1927-28. Auf Seite 3 beginnt die Notenniederschrift als Particell in dreizeiligen Akkoladen. Die Taktart ist ‚alla breve‘, die Tonart f-Moll, der Anfang ist wörtlich in den ersten Satz der «Nordland-Rhapsodie» übernommen. Das zweite Thema der Hörner beginnt mit einer Viertelnote als Auftakt zu Takt 18 (3 Takte nach **Ziffer 3**), während hier schon der schärfere Auftakt einer Achtelnote geschrieben steht, was in der Nordland-Rhapsodie erst von der gedämpft spielenden Trompete im Takt 33 (3 Takte nach **Ziffer 6**) auftritt.

Ab Seite 5 wird das Manuskript skizzenhafter. Es sind Motive zu erkennen, die in die «Nordland-Rhapsodie» an unterschiedlichen Stellen übernommen werden. Auf Seite 6 in der dritten Akkolade findet sich der Abschnitt ab Takt 48 (3 Takte nach **Ziffer 9**) wörtlich wieder. Der dritte und vierte Takt von Seite 7 entsprechen den beiden von **Ziffer 11** ff. Auf Seite 8 steht die viertaktige Triolenkette ohne die weiteren Stimmen, die den Takten 79 bis 82 gleichen. Seite 9 weist auf die Idee des Taktwechsels nach Vierviertel, jedoch ohne Tonartwechsel, hin. Ab Seite 10 bis Seite 14 ist säuberlich der in der «Nordland-Rhapsodie» vorkommende zweite Abschnitt ab Takt 110 (1 Takt vor **Ziffer 22**) bis Takt 167 (2 Takte nach **Ziffer 33**) notiert. Die folgenden sechs Takte der Skizze ähneln nur mehr den entsprechenden Takten der Rhapsodie in Rhythmus und Richtung der Akkordzerlegung.

Auf Seite 17 steht der Abschnitt, der Takt 202 (2 Takte nach **Ziffer 40**) bis Takt 216 (1 Takt vor **Ziffer 43**) der Coda entspricht; es ist das zweite Thema, hier allerdings mit Viertel Auftakt wie im Takt 33 (3 Takte nach **Ziffer 6**).

In den Zwischenteilen und auf den folgenden Seiten stehen Skizzen, die einen Schluss ihrer Verwendung zulassen, aber nicht dem endgültigen Werk als Abschnitt zuzuordnen sind. Auch sind einzelne Skizzen dazu kopiert und viele

Takte wieder gestrichen, also verworfen. Da zwei Seiten nicht numeriert sind, Seite 2 eine leere Seite ist, stimmen die Angaben, dass mit Seite 33 die Skizzen enden.

## 9.6 | Meinungen zum Werk

Ferdinand Scherber<sup>197</sup> schreibt in der Wiener Zeitung vom 10. Dezember 1929 zur Aufführung der «Nordland-Rhapsodie»: „Etwas Romantisches, etwas von Debussy und Puccini lebt in seiner Musik. Die neue ‚Nordland-Rhapsodie‘ – eine viersätzigige Symphonie – zeigt den Komponisten [...] wieder auf dem eigentlichen marxistischen Wege. Es herrscht die Melodie, die Ökonomie eines formal entwickelten Satzes. Plastik hat das Hauptthema des ersten Satzes, das Thema des zweiten – das in seiner feinen Stimmungsmalerei die Krone der Rhapsodie darstellen dürfte – , das des dritten und vierten Satzes. Im dritten wird auch dem Atonalen ein Besuch abgestattet, aber es ist mehr ein Höflichkeitsbesuch, bei dem nur allgemeine atonale Verbindlichkeiten gesagt werden. [...] Der Orchesterklang ist meist delikat abgetönt.“

Fritz Beruth stellt in seinem Artikel „Joseph Marx – Sein Werk im Spiegel der «Wiener Zeitung»“ zu der Besprechung von Ferdinand Scherber vom 21. Februar 1933<sup>198</sup> des Konzertes mit der Aufführung der Nordland-Rhapsodie fest: „Das Referat Scherbers divergiert etwas mit seinen Ansichten bei der Uraufführung.“

Ferdinand Scherber schreibt in der «Wiener Zeitung» vom 21. Februar 1933 zu einer Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» unter der Leitung von Clemens Krauss: „Feiner als Debussys ‚Iberia‘ gelingt Krauss die Aufführung von Marx ‚Nordland-Rhapsodie‘, deren erstes Thema mit einem ähnlichen von Rimsky-Korssakow kämpft, auch gelegentlich wie Debussy mit einem zu kompakten Orchesterklang, der von den Trompeten diktatorisch beherrscht wird,

---

<sup>197</sup> Scherber, Ferdinand. Kustos, Sammler, Komponist und Schriftsteller, \* 31. 3. 1874 in Wien, + 18. 11. 1944 ebenda. Er erhielt 1900 eine Anstellung als wissenschaftlicher Beamter an der Musiksammlung der Wiener Hofbibliothek (heute: Österreichische Nationalbibliothek) und wurde in der Folge Leiter der Sammlung. In den 1930er Jahren fungierte als Musikreferent der «Wiener Blätter».

<sup>198</sup> Scherber, Ferdinand: Besprechung der Aufführung der «Nordland-Rhapsodie». In: Wiener Zeitung, 21. Februar 1933.

aber dafür im Gesangsthema des ersten Satzes, im idyllischen zweiten Satze, im schönsten, wirkungsvollsten letzten Satze mit echt Marxistischer Lyrik entschädigt.“

Georg G. Müller schreibt im «Grazer Tagblatt» vom 19. Februar 1930<sup>199</sup> zur Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» mit dem Städtischen Orchester unter Oswald Kabasta: „[...] könnte man dieses ausgesprochen impressionistische Werk in die Gruppe der Programmmusik einreihen, auch hier erklingen die Stimmen der Natur [...] etwa in einem norwegischen Fjord. Im ersten Satz glauben wir das Brausen der Meeresbrandung zu vernehmen. [...] Der zweite Teil mit seiner an Debussy gemahnenden Melodik hat mehr bukolischen Charakter, er ruft den Eindruck eines Liebesidylls wach (die schwärmerischen Klänge der Sologeige). Der dritte Satz mutet wie eine rauschende ländliche Hochzeitsfeier an mit nordischem Springtanz und einem charakteristischen Marschthema. Den Abschluss bildet ein aus Erinnerungen an die früheren Motive gebildeter stimmungsvoller Ausklang. [...] Marx verwendet [...] die harmonischen Wendungen und altartige Tonfolgen der Skandinavier [...].“

Dr. D.H. schreibt im «Grazer Arbeiterwille» vom 19. Februar 1930<sup>200</sup> zur ersten Aufführung in Graz, und überhaupt zur dritten der «Nordland-Rhapsodie» mit dem Städtischen Orchester unter Oswald Kabasta: „Wie viele motivische Gebilde auch erklingen [...] sie gehen auf zwei höchstens drei Hauptthemen zurück. [...] Die Grundstimmung des Werkes ist von so entscheidend nordischem Charakter [...] wie skandinavische Gestade sind. [...] Schon das schäumende, brausende Gewoge der Streicher des ersten Satzes, dieses scharf umrissenen F-Moll ist nordisch. Und das Lied, das als Gegensatz dazu erklingt, ist tönende Einsamkeit. Der zweite Satz ist ein duftiges Gebilde. Instrumente treten solistisch hervor, weben einen hellen, schimmernden A-Dur Teppich. [...] Empfind man im ersten Satz das Meer, im zweiten die Landschaft, so empfindet man im dritten deren Belebung durch menschliches Tun und Treiben, das in einem dynamisch und rhythmisch gleich interessanten Marsch eindrucksvollen Höhepunkt erreicht. Der letzte Satz ist ein düsteres Tonstück. Die Nacht scheint einzubrechen und mit Nebelschleiern und müder

---

<sup>199</sup> Müller, Georg G.: 6. Symphoniekonzert. In: Grazer Tagblatt, 19. Februar 1930.

<sup>200</sup> D.H.: Rezension der ersten Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» in Graz. In: Grazer Arbeiterwille, 19. Februar 1930.

Dunkelheit alles [...] in ein schwarzes Tuch zu hüllen. Ein C-Moll Vorhang senkt sich langsam ohne Schlusseffekt. [...] Das Andantino mit seinen Bläserfeinheiten (besonders der reizvolle Fis-Moll-Mittelsatz) war lebendig und klar musiziert [...] und die G-Moll-Düsterheiten des letzten Satzes dürfen als Höhepunkt moderner Interpretationskunst gewertet werden.“

Dr. N. L. schreibt im «Grazer Tagblatt» vom 12. Dezember 1933<sup>201</sup> zur Aufführung der «Nordland-Rhapsodie»: „Schon der Anfang stellt uns vor die Vision des von Möven umschwirrten Nordkaps [...] Und auch weiterhin behält diese Musik in überwältigender Klangfülle das Gepräge wahrer und echter ‚Skaldenmusik‘. [...] Mit überirdischer Schönheit ertönt ein choralisierender Gesang in Regerscher Technik [...] im ersten Satz. [...] In exakten fremdländischen Tanzrhythmen stapft und wogt es, um uns in dem melodienselig aufblühenden Trio dieses Scherzos mit den nun anders gewendeten Hauptthemen völlig zu bestricken. Der ruhig fließende Schlußsatz hebt mit einer wehmütig verhaltenen Tristanweise, einer unendlich sehnsüchtigen Melodie an [...].“

Inwieweit der Hinweis zur ‚Skaldenmusik‘ letztlich erhellend ist, bleibt dahin gestellt: Die Skalden waren höfische Dichter im Mittelalter in Skandinavien, vorwiegend in Norwegen. Ihre Kunst nennt sich Skaldendichtung bzw. Skaldik, eine der nordischen Kunstgattungen. Die Skaldendichtung wurde gesprochen, nicht gesungen, vorgetragen. Ab dem 10. Jahrhundert werden dabei heidnische mit christlichen Elementen vermischt. Ursprünglich handelte es sich um Gelegenheitsgedichte, die als wichtigste historische Quelle der mittelalterlichen skandinavischen Geschichte gelten.

H.WZ. schreibt im «6-Uhr Blatt» vom 12. Dezember 1933<sup>202</sup> zur Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» mit dem Städtischen Orchester unter Karl Rankl: „Die bizarren Fjorde mit steil ins Wasser niederstürzenden Felswänden [...] stehen da, in dem Augenblick, mit dem eine gewaltige Geigenpassage das Hauptthema des ersten Satzes erstürmt. [...] Die Posaune ruft wie aus einer Urwelt, in die kichernde Satyre in burlesken Flötenfigurationen hineinhopsen. Zu den begnadetsten Momenten [...] gehört [...] das Seitenthema. Der tiefbe-

<sup>201</sup> N.L.: Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» mit dem Städtischen Orchester unter Karl Rankl. In.: Grazer Tagblatt, 12. Dezember 1933.

<sup>202</sup> H.WZ.: Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» mit dem Städtischen Orchester unter Karl Rankl. In.: «6-Uhr Blatt», Graz, 12. Dezember 1933.

seelte Gesang der Geigen wird zum Religioso [...]. Das Andantino führt [...] auf eine Almwiese [...]. Bukolisch friedlich spielen die Holzbläser ihre Hirtenweise gegeneinander. [...]. Das Poco Presto wird [...] von einem grotesk-unheimlichen Marschthema beherrscht, und auch das kommt aus nordischem ‚Nibel-land‘. Ein Bacchanale beginnt, [...] das nur ein Marx [...] mit einer besinnungsraubenden Ekstase zu ballen versteht. Fast resigniert bukolisch aber endet eigenartig der Schlußsatz.“

M. S. schreibt in der «Wiener Reichspost» vom 21. Februar 1933<sup>203</sup> zur Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» im Philharmonischen Konzert unter Clemens Krauss: „[...] Obgleich diese [Nordlandrhapsodie] sich als musikalische Wiedergabe bestimmter Ereignisse, Gefühle und Vorstellungen darstellt, will sie der Komponist bewertet wissen [...], als eine Nachdichtung poetischer Stimmungen des Nordens, die angeregt ist durch nordische Dichterwerke und durch die melodischen Elemente der nordischen Musik, besonders der Fünftonskala und die Motivwiederholungen der Volksmusik des Nordens, wobei die Landschaft und das Meer des Nordens als Hintergrund des Werkes gedacht sind.“ [...] Den thematischen Untergrund des ganzen Werkes bilden drei aus Motivwiederholungen sich zu kurzen Themen konzentrierende Hauptgedanken [...].“

J. B. schreibt im «Neues Wiener Journal» vom 20. Februar 1933<sup>204</sup> zur Aufführung der Nordland-Rhapsodie im Philharmonischen Konzert unter Clemens Krauss: „Marx erreicht die äußeren Umrisse des innerlich Erschauten, das ihm stets nur Gelegenheit für eine von innen aufgebaute Musik zu geben scheint. Daher in diesem Fallen sein Hang zum Rhapsodischen, das trotz der Suitenform im Aeußeren sich zu symphonischen Leben im höheren Sinne erhebt. Im Geiste der symphonischen Dichtung ist die Verbundenheit der vier Sätze durch das thematische Material, zur Symphonie als solcher strebt die vierteilige Form, deren Auswirkung die Vorstellung einer Erneuerung symphonischer Gesetze auslöst.“

---

<sup>203</sup> M.S.: Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» unter Clemens Krauss. In: Wiener Reichspost, 21. Februar 1933.

<sup>204</sup> J.B.: Aufführung der «Nordland-Rhapsodie» unter Clemens Krauss. In: Neues Wiener Journal, 20. Februar 1933.

Müller von Asow <sup>205</sup> beschreibt das Werk: „Die [...] Nordland-Symphonie – eine musikalische Impression von Pierre Lotis ‚Islandfischern‘ –, die man als Gipfelpunkt der Marxschen Symphonik bezeichnen darf.“ Und in seinem Manuskript detailliert er <sup>206</sup>: „Der erste Satz malt in Sonatenform das stürmisch bewegte Nordmeer, als kurze Idylle blüht das Andante auf. Der dritte Satz bringt eine lebhaft bewegte, irgendwie an Rimski-Korssakow gemahnende Hochzeitsmusik und einen effektvollen, aber sehr ruhigen Marsch. In einem ruhig dahinfließenden pastoralen Abschiedsgesang, der nur bis zum Forte gesteigert wird, klingt das gewaltige musikalische Epos zart aus, während sanfte Vogelrufe versöhnend das tragische Ende mildern.“

---

<sup>205</sup> Müller von Asow, Erich Hermann: Zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten Joseph Marx. Aufsatz in der Zeitschrift für Musik. 109. Jahrgang, Mai 1942, Heft 5. Gustav Bosse (Hgb), Regensburg. Seite 196.

<sup>206</sup> Müller von Asow, Erich Hermann: Zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten, Joseph Marx, Manuskript vom Mai 1942, F65 Müller-Asow 11,65.

## 10 | Kriterien Marxscher Kompositionen

### 10.1 | Die Schulung Marxschen Denkens

Jeder Mensch wird zuerst von der unselektierten Vermittlung des Tradierten unterschiedlich intensiv informiert. Es war die musikalische Tätigkeit Marxens Mutter – Klavierspiel und Gesang, wobei sie das klassische und romantische Repertoire Beethovens und Chopins, sowie Schuberts, Schumanns und Brahms' pflegte –, die ihm diesen Bereich der Musik näherbrachte. Später wertete er die technischen und auch musikalischen Ansprüche dieser Werke mit Kribbel-Krabbel-Figurationen ab. „Ich gestehe, dass ich diese Art Klaviertechnik nie recht leiden konnte. Es sind ornamentale Spitzen-Klöppeleien ohne richtigen Sinn und Ausdruck...“<sup>207</sup> Den folgenden Instrumentalunterricht – Klavier bei Johann Buwa, Violine bei Alois Harpf, einem zuvor in Rußland künstlerisch tätigen Orchestermusiker, und Carl Krehahn – wertet Marx positiv. Spätere Interessen an russischen Komponisten könnten hier möglicherweise ihren Anfang genommen haben. Anregungen für erste Kompositionen und Arrangements, jedoch keinen diesbezüglich qualifizierten Unterricht, hat er durch seine Lehrer bekommen. Auf Wunsch seines Vaters begann er Rechtswissenschaften an der Universität Graz zu studieren, wechselte aber bald zu Philosophie und Kunstgeschichte. Hier wurde das Denken des jungen Marx durch Gespräche mit dem Erkenntnistheoretiker Alexius von Meinong und später durch eine enge Freundschaft mit dem Experimentalpsychologen Vittorio Benussi geprägt. Mit Benussi erforschte Marx die psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Tonalität und brachte die Ergebnisse in seine Dissertation ein mit dem Titel ‚Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen‘ (Marx schrieb als weitere Abhandlung zur Musiktheorie: ‚Welche Gesetzmäßigkeiten begreift die Musiktheorie unter der Tonalität?‘). Diese Untersuchung basiert auf einer jahrelangen musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit, die sich auf 8000 Einzelversuche mit musikalisch unterschiedlich geschulten Testpersonen stützt. Sie floss in die Dissertation über Klangpsychologie und das Wesen der Tonalität ein, die sich auf die Pionierarbeit des Musikwissenschaftlers Hugo Riemann bezieht. Sein Studium

---

<sup>207</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 1.

der Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und Archäologie an der Grazer Universität, das er schließlich als Doktor der Philosophie zu Ende brachte, legte den Grundstein für die Entwicklung des einstigen Liederkomponisten aus der Steiermark zu einem aktiven und einflussreichen Vertreter und Beobachter der Musikszene Österreichs und Mitteleuropas.

## 10.2 | Stilbildende Einflüsse

Marx studierte anhand der Werke Bachs die Polyphonie. Dadurch schien der Weg zu Reger vorgezeichnet zu sein. Marx entwickelte seine Kontrapunktik aus den klanglichen Zielsetzungen. „Charakteristisch speziell für den Harmoniker Marx ist es hingegen, daß er die kontrapunktische Praktik seinen klanglichen Zielsetzungen dienstbar machte.“<sup>208</sup> Exemplarisch für Marx' Umsetzung seiner kontrapunktischen Kunst sollen die zwei Stellen ab Takt 239 (2 Takte vor Ziffer 48) und Takt 328 (3 Takte nach Ziffer 65) aus der «Frühlingsmusik» stehen, deren detaillierte Besprechung sich im Abschnitt ‚Analyse der «Frühlingsmusik»‘ in dieser Arbeit befindet. Daneben reizten ihn die klanglichen Elemente der Romantiker: Schumann, Liszt und Chopin und das große Erlebnis des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner. Marx' Liedschaffen war besonders von Hugo Wolf beeinflusst.

Mozart und Beethoven passten weniger in seine schwelgerische Klangwelt. Die Ausweitung Chopinscher Klangtechnik boten die französischen und russischen Komponisten, insbesondere Debussy und Skrjabin. Delius und die französischen Impressionisten Ravel, Dukas, wie auch die Russen Medtner, Balakirew, Glasunow, Tanejew, Ljadow, Ljapunow eröffneten ihm neue Welten. Der russische vollgriffige Klaviersatz findet sich in Marx' Liedbegleitungen wieder.

Auch Meistern der leichteren Muse wie Moszkowski oder Godowsky wusste er Anregungen abzugewinnen. „In früher Zeit (1912?) widmete Marx diesem Kreis ein Feuilleton ‚Chopin und seine künstlerische Nachfolge‘ in der «Grazer Tagespost», aus dem man die Wege der Anregung deutlichst ersehen kann.“<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt. Graz, 1943. Seite 38.

<sup>209</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 42.

„Ich machte die seltsame Entdeckung, dass meine stark impressionistische Einstellung auch dort ‚Lieblingsstücke‘ fand, wo man sie am wenigsten vermutet hätte: in alten Musiken. Ein Choralvorspiel von Delphin Strunckh<sup>210</sup> zum Beispiel vermittelt mir ähnlich wundersame Eindrücke einer alten mystischen Welt voll geheimnisvoller Ahnungen wie irgendwelche Kathedralenklänge eines zeitgenössischen Impressionisten.“<sup>211</sup>

### 10.3 | Allgemeines zum Kompositionsstil von Marx

In seinen Werken orientierte sich Marx an Max Reger, Claude Debussy und Alexander Skrjabin. Ähnlich wie Skrjabin suchte er aufgrund seiner starken Affinität zu mystischen Vorstellungen nach dem Höchsten in der Kunst als Ausdruck für den transzendenten Aspekt des Daseins. Dabei trieb er die spätromantisch-impressionistische Klangfülle vor allem in der monumentalen, bisweilen orgiastischen «Herbstsymphonie» aus dem Jahre 1921 auf einen Höhepunkt. Sie bildet als eine von Überschwang und ungezügelter Leidenschaft geprägte Orchestermusik ohne Zweifel sein musikalisches Erbe.

„Die Partitur der «Frühlingsmusik» zeichnet sich gegenüber der «Herbstsymphonie» durch eine feine, durchsichtigere Instrumentation aus, die in diesem schwungvollen Stück die Mitte zwischen Strauss und Debussy hält. Trotz der rauschhaften Vision bleibt die Besinnung auf Feinheit und durchsichtigste Klanggestaltung.“<sup>212</sup>

Seine zunächst im Schatten der erfolgreichen Lieder stehenden Orchester- und Chorwerke zeugen insgesamt von einem stark ausgeprägten Sinn für Polyphonie und einer unkonventionellen Harmonik. Seine trotz starker Melodik recht eigenwillige, die Tonalität voll ausschöpfende Tonsprache brachte Marx den Ruf eines Erneuerers unter den ‚Traditionalisten‘ ein. Die sich für Solisten, Dirigenten und Orchestermusiker ergebenden Schwierigkeiten resultieren häufig in einer mangelnden Transparenz und Ausdifferenzierung der teilweise

---

<sup>210</sup> Delphin Strungk, 1601-1694, Braunschweig. War Organist und Komponist. In seinem Orgelwerk bedient er sich oftmals der Koloratur, wobei er verzierte Partien oft mit nüchternen abwechselt.

<sup>211</sup> Marx in Selbstdarstellung. Seite 8.

<sup>212</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 203.

ins Extreme reichenden polyphon-komplexen Klangstrukturen, wie man sie beispielsweise in der «Herbstsymphonie» in sehr ausgeprägter Form findet.

Weitere Höhepunkte des Marxschen Schaffens findet man in den Werken «Herbstchor an Pan» und «Ein Neujahrshymnus»; beide entstanden in einer auf die Liederjahre folgenden Chor- und Kammermusikphase (1910-14), wobei der «Herbstchor» sein erstes Werk mit Orchester war. Mit «Verklärtes Jahr» von 1932 verband er den Gesang ein letztes Mal mit ausschweifender Symphonik.

Nach einer langen Schaffenspause entstand sein Spätwerk zeitlich geschlossen: In den Jahren 1938 und 1941 komponiert er die beiden Streichquartette «In modo classico» und «In modo antico» und 1942 die «Alt-Wiener Serenaden». Erwartet man eine stilistische Weiterentwicklung des schöpferischen Geistes, so wird der Hörer abgeholt und schon durch die Titel in die wegweisende Haltung gelenkt. Seine Position beschrieb Marx im Programmheft zur Uraufführung des «Quartetto in modo antico» am 28.11.1940: „Das Werk verdankt seine Entstehung weder artistischen noch historischen Absichten, sondern der Bewunderung und tiefen Liebe zur mittelalterlichen Musik und einem Ausdruckswillen, der zur Wiedergabe unvergeßlicher Erlebnisse in antiker Landschaft, weihevoll mystischer Stimmungen in klassischen Bauten, beglückender Stunden vor unsterblichen Kunstwerken, jener „längst“ veralteten, ewig jungen unerschöpflichen Tonformen vergangener Zeiten bedurfte.“ Es ist also ein Anknüpfen an den ‚stile antico‘; genauso greift er bei den beiden anderen Werken klassische oder barocke Schemata auf.

Marx bleibt seiner Position, die er seit jeher vertreten hat, treu: Ablehnung sowohl der ‚Neo‘-Tendenzen eines Hindemith, Bartók oder Strawinsky, als auch der Strömungen jeglicher Art von Atonalität, die den Bruch mit der Tonalität nach sich ziehen. Er sieht die Zukunft in der Weiterentwicklung nur unter dem Aspekt, die Tradition zu hüten und dadurch zu bewahren.

„Diese drei letzten veröffentlichten Werke von Joseph Marx sind sicher auch als eine bewußte Annäherung an den Hörer zu verstehen. Vergleicht man den Wesensgehalt dieser Stücke mit den in seinem im letzten Lebensjahr (1964) publizierten Buch ‚Weltsprache Musik‘ vertretenen Anschauungen, kann man auf Grund der augenscheinlichen Analogien sogar von einem musikalischen

Vermächtnis sprechen.“<sup>213</sup>

In Marx Orchesterwerken findet sich die ‚Bausteintechnik‘, die der Richard Wagners, wie sie Cord Garben erklärt, stark ähnelt. Ausgangspunkt ist Wagners Ring als Kurzfassung in Buenos Aires. Der musikalische Bearbeiter der Produktion war Cord Garben. „Er erklärt, weshalb «Siegfried» leichter zu rafften war, denn «Rheingold». Nach seiner Erklärung komponierte Wagner ‚in Modulen‘. Diese ‚Modultechnik‘ ist nicht nur als bloßes Abbild von Wagners Leitmotivik zu verstehen. Also nicht so, dass Wagner durch frei kombinierbare (und inhaltlich definierte) Motive mit einer Art Setzkasten operierte, aus dem er sich variabel und flexibel bedienen kann. Insbesondere bei den ersten beiden Opern des Ring‘, also im «Rheingold» und in der «Walküre», organisiert Wagner das Werk in Gestalt kürzerer, harmonisch in sich geschlossener Abschnitte. Diese Passagen (oder Module) lassen sich intern, also innerhalb des Werkes verschieben – oder auch extrahieren. Der Punkt ist, dass die harmonischen Anschlüsse, wenn man ein Modul entfernt, zwischen den stehen bleibenden Teilen stimmt. Man muss zumeist keine großen Modulationen vornehmen.“<sup>214</sup>

Am deutlichsten lässt sich diese ‚Bausteintechnik‘ bei Marx in «Feste im Herbst», der verkürzten Fassung des vierten Satzes von «Ein Herbstpoem», darstellen, deren gestalterische Besonderheit es ist, dass in «Ein Herbstpoem» die Abschnitte fließend ineinander übergehen, während sie in «Feste im Herbst» stets zu einem Schluss – meist – Halbschluss geführt werden. Nach einer Fermate und einer kurzen Luftpause folgt der neue Teil. So können leichter Module entnommen und verschoben werden. Durch das Hinführen zu einem Schluss kann die Komposition übergangslos ohne Modulation weiter entwickelt werden.

Hans Jancik beschreibt das von Joseph Marx erreichte Ziel: „Die Werke von Joseph Marx sind Stimmungsmusik reiner Prägung und Ausdruck eines ungewöhnlichen Schönheitsempfindens. Südländische Melodienfreude, romanischer Impressionismus und das Klangerleben der jung-russischen Schule, vor allem Skrjabin, verbinden sich in ihnen zu charakteristischer Synthese. Dazu

---

<sup>213</sup> Holzer, Andreas: Das Alte im Neuen bei Joseph Marx. „Staré“ V „Novum“ Symposium 1995, Bratislava, 8. - 10. November.

<sup>214</sup> Vier Fäuste für ein Hojotoho‘, in der Zeitschrift FONOFORUM, Mai 2013, Seite 24.

kommt ein starker Sinn für Polyphonie, dem auch die Mittelstimmen der Kompositionen ihre lebensvolle Faktur verdanken. Als Ausgleich gegen die stets überquellende Phantasie ist dem wissenschaftlich hochgebildeten Musiker ein scharfes Denken zu eigen, das Inhalt und Form in Übereinstimmung zu bringen sucht.“<sup>215</sup>

## 10.4 | Herkunft und Heimat

Die geographische Herkunft, aus der Steiermark stammend oder mit ihr durch jahrelangen Aufenthalt und Wirken vor Ort verbunden, spielt für Marx eine gewichtige, aber nicht übergeordnete Rolle. Er freut sich, dass Robert Fuchs – er lebte in Graz und dann ab 1865 bis zu seinem Tod in Wien, wo er eine Professur für Theorie am Wiener Konservatorium hatte – aus derselben steirischen Gegend wie sein Vater stammte. Persönlich kannten sie einander beide nur flüchtig, und Marx schätzte ihn als weniger bedeutenden Komponisten ein. „Die Musik von Robert Fuchs hat eine ganz persönliche, liebliche Note, die mich immer an die Landschaft meiner Heimat denken lässt.“<sup>216</sup> „So wie Schubert die etwas weichere, umgänglichere Komplexerscheinung des großen Einsamen, Beethovens, ist, so könnte man Robert Fuchs die anmutige, echt österreichische Brahms-,Ergänzung‘ nennen.“<sup>217</sup>

Ebenso schätzt er Wilhelm Kienzl, der von 1860 bis 1890 in Graz lebte, und findet neben dessen Einsatz für Wagner – er war Mitgründer des Grazer Richard-Wagner-Vereins – weitere Aspekte, um dessen Bedeutung zu begründen. Durch das Wirken des Vereins konnte Marx in jungen Jahren die Wagnerschen Werke besonders intensiv kennenlernen.

Julius Bittner war einer der bekanntesten und meistaufgeführten österreichischen Opernkomponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, über den Joseph Marx folgendermaßen urteilt: „Bittners Singen ist echt österreichisch in jedem Takt, dramatisch in jeder Note. Zeitgenössische Verfahren der Ton-

---

<sup>215</sup> Jancik, Hans: Artikel Marx, Joseph in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 8. 1960, Spalte 1738f.

<sup>216</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Oswald Ortner (Hgb.), Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Seite 354.

<sup>217</sup> Marx, Joseph: a.a.O. Seite 353.

setzkunst lassen ihn kalt, da er in ihnen keinen Weg sieht, seine Einfälle ge-  
deihlich zu entwickeln.“<sup>218</sup> „Stets bleibt Bittner der österreichische Meister  
gemütvoller Empfindung und sinnvoller Form.“<sup>219</sup>

Um die Vorzüge österreichischer gegenüber deutscher Herkunft zu begrün-  
den, bemüht Marx beim Vergleich von Toch mit Hindemith all seine Phanta-  
sie, um den Österreicher ‚siegen‘ zu lassen: „Ernst Toch, ein gebürtiger Wie-  
ner, wäre am besten als österreichischer Hindemith zu charakterisieren [...] All-  
erdings scheint bei Toch vieles gemildert, eleganter, leichter, man möchte  
beinahe sagen, mit leichter Hand hingepinselt (die österreichische Note) [...]“<sup>220</sup>

## 10.5 | Natur und Musik

Marx’ Bestreben ist es, die Natur Klang werden zu lassen. Bei dem Streben  
danach sucht er die Natur seiner Heimat. Er schildert, wie aner kennenswert  
auch die Bemühungen in Irgendwo sein mögen (er greift auf seine Erfahrun-  
gen aus seiner Tätigkeit in der Türkei zurück), wie sehr der heimatliche Boden  
die Stärke für echte dauerhafte Kunst spendet. An der 6. Symphonie Beetho-  
vens, der «Pastorale», versucht Marx die Darstellung der Natur in der Musik  
zu erklären: „Der Mensch, übervoll mit seinen Sorgen, seinen Sehnsüchten  
und seinem Glück. Da flüchtet er übervollen Herzens in die Natur, trägt ihr  
sein Gefühl vor, meint in ihr den verstehenden Freund zu finden. Frühlings-  
sehnsucht, Sommerglück, Herbstgefühl, das sind die Jahreszeiten und Land-  
schaftsbilder, in denen sich die menschliche Seele ganz wunderbar auszudrü-  
cken vermag.“<sup>221</sup> „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“<sup>222</sup> äußert  
Beethoven zur «Pastorale» und meint, dass der Mensch jedes Geschehen mit  
Empfindung belebt, erst recht wenn der Gegenstand lebt wie die Natur. Da die  
Musik in ihrer Beschreibung nicht so eindeutig ist wie beispielsweise ein Ge-  
mälde, machen erst eine theatralische Szene oder ein musikalisches Pro-

---

<sup>218</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 257.

<sup>219</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 258.

<sup>220</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 345.

<sup>221</sup> Marx. Betrachtungen. Seite 10.

<sup>222</sup> Brief Beethovens vom 28. März 1809 an den Verlag Breitkopf und Härtel.

gramm die Aussage eindeutig. Wenn ein Text richtig komponiert wurde, so dass die Stimmung von Dichtung und Musik zusammenpassen, ebenso Versmaß und Takt, Rhythmus und Melodie, Ausdruck der Musik und Sinn des Textes, Höhepunkt der Dichtung und der musikalischen Anlage, ist die Absicht am vollendetsten erreicht. Marx meint, dass die romantische Verträumtheit, die Beethoven zu der Zeit um 1805/1806 überkommt, als das Klavierkonzert in G-Dur op. 58, die 5. und 6. Symphonie u. a. m. entstanden sind, auf Schumann verweist und auf die Haltung eines Motivs aus der «Italienischen Symphonie» (gemeint ist die Symphonische Dichtung «Aus Italien» op.16) von Richard Strauss – wie Marx es formuliert – vorgeahnt ist, und dass viel Zukunft in dieser Musik ist.

Welche Bedeutung für Marx das Thema «Österreichische Landschaft in der Musik» besitzt, entnehmen wir seiner Wertung des Schaffens von Julius Bittner und Franz Schmidt: „Nicht vielen Schaffenden ist es gegeben, den Klang der Landschaft und die Melodie des eigenen Herzens künstlerisch wiederzugeben in einer Weise, dass sich die Mitmenschen gern darin wiederfinden, nach dem Höchsten zu streben, ohne unverständlich zu werden, den schlichten Hörer gefangen zu nehmen ohne das gefährliche Zugeständnis eingänglicher Plattheit, mit einem Wort jene goldene Mitte zu halten, wo Volk und Kunst sich in Volkskunst treffen.“<sup>223</sup>

In der dritten Symphonie von Franz Schmidt nimmt Marx leisen Orgelklang wahr, wie in Parsifal. „Man könnte sie eine Orgelsymphonie nennen. Die musikalische Abbildung der Natur assoziiert Marx als „Karfreitagmusik im Wienerwald.“<sup>224</sup>

Die Verbindung Natur und Kunst ist für Marx unumstößlich, und wie er in seinem Werk im Kapitel «Natur und Kunst» festhält: „Naturhaft Gegebenes bietet Sicherheit und Verständnis.“<sup>225</sup> „Die Natur war die große Anregerin. Die Kunst hat sich aber – sie immer sinnvoll benützend – von ihr je nach Maßgabe ästhetischer Notwendigkeiten teilweise unabhängig machen müssen – wie auch die Malerei –, um dem hohen Phantasieflug des Künstlers zu dienen.“<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Marx, Joseph: a.a.O. Seite 256.

<sup>224</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 183.

<sup>225</sup> Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Austria–Edition. Wien 1964. Seite 156.

<sup>226</sup> Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Seite 157.

„Der Künstler hat wertvollere Aufgaben als Natur-Konkurrenz: Er bilde Neues, Eigenartiges, vielleicht sogar Absonderliches, aber er zeigt die unendliche Wandelbarkeit der Formen im Bereich der menschlichen Phantasie, und dabei gelingt es ihm sogar in glücklichen Fällen, Neues zu bilden, das die Natur in der Wirklichkeit einer idealen Welt übertrifft.“<sup>227</sup>

Ein Bemühen, die Natur in der Musik darzustellen, ist stets ein Anliegen von Marx. Ein anzustrebendes Ziel ist der Ausdruck des Naturhaften. Als Beispiel zitiert er von Max Reger das Lied «Frühlingsmorgen»: Den richtigen Ausdruck für den lauen, sanft rieselnden Frühlingsregen findet Reger in den zart herabsinkenden Akkordschleiern. In dem Lied «Hoffnungstrost» hört Marx die Schilderung eines Obstgarten mit fruchtbeladenen Bäumen durch einen frischen volkstümlichen Naturton gegeben. Unnachahmlich sind zartgetönte Stimmungen der unendlich reichen Natur.

Nachdem Marx das «Romantische Klavierkonzert» fertig gestellt hatte, nahm er sich im Jahre 1922 die Natur zum Vorbild. Es entstand ein dreiteiliges freies Phantasiegebilde, die «Natur-Trilogie», bestehend aus «Eine symphonische Nachtmusik» (1922), «Idylle» (1925) und «Eine Frühlingsmusik» (1925). Diese Kompositionen gelangten auch jeweils separat unter dem Dirigat des ‚Klangspezialisten‘ Clemens Krauss zur Uraufführung (im Februar, März und Dezember 1926). Hier ist der Hinweis angebracht, dass Clemens Krauss sich generell für das orchestrale Schaffen von Marx eingesetzt und seine Werke wiederholt aufgeführt hat. „Auf der Rückfahrt der Amerikareise 1922 erörterte der Verwaltungsausschuß mit Felix Weingartner das Programm der kommenden Saison, nachdem die Novitäten des Vorjahres („[...] Werke von [...] Joseph Marx [...]) heftige Kritik bei Publikum und Kollegen hervorgerufen hatten.“<sup>228</sup> In der Saison 1932/33 dirigierte Clemens Krauss als Novitäten von Paul Hindemith dessen «Philharmonisches Konzert» – Variationen für Orchester, von Joseph Marx die «Nordland-Rhapsodie» u. a. m.<sup>229</sup>

Im zweiten Klavierkonzert «Castelli Romani – Drei Stücke für Klavier und Orchester (1929-30)» erinnert Marx mit folkloristischen Elementen angereicher-

<sup>227</sup> Marx, Joseph: *Weltsprache Musik*. Seite 207.

<sup>228</sup> Hellsberg, Clemens: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Schweizer Verlagshaus, Zürich. Kremayr & Scheriau, Wien. Musikverlag Schott, Mainz. 1992. Seite 402.

<sup>229</sup> Hellsberg. a.a.O., Seite 439.

ten Impressionismen an Ravel, während er im dritten Satz Ottorino Respighi huldigt. Sie sind eine musikalische Landschaftsmalerei, wie man sie aus Beethovens «Pastorale», Richard Strauss' «Alpensymphonie», von Debussy oder eben Respighi kennt.

## 10.6 | Volkslied

Volkstänze, Lieder, Motive, primitiv, eigensinnig wiederholt und manchmal auch in einer Art naturalistischen Kontrapunktes kombiniert, ein lustiges Nebeneinander mit viel Rhythmus, reizende Improvisationen über volkstümliche Motivchen ohne jeder Effekthascherei.

Bei «Petrouchka» von Igor Strawinsky – den Marx im Allgemeinen wenig schätzt – erfreut er sich am ersten Flötenmotiv, weil es einem längst vergessenen russischen Singspiel entnommen ist, und am Thema des letzten Satzes, weil es ein Petersburger Kutscherlied ist. Diese Wertschätzung erklärt sich aus der Tatsache, dass Marx bei seinen Kompositionen – seien es orchestrale Werke oder Lieder – oft Volkslieder übernimmt, zitiert oder Melodien im volksliedhaftem Tone formt (siehe «Eine Herbstsymphonie», 4. Satz, Venetianisches Wiegenlied u.v.a.m.).

Janáček, den Komponisten der – wie Marx es formuliert, weil er viele seiner eigenen Ideale in diesem Werk realisiert findet – „hochbegabten“ Oper «Jenůfa» charakterisiert Marx, dass bei ihm „immer und überall dieselbe Ländlichkeit vorkommt: „Volkstänze, Lieder, Motive, primitiv, eigensinnig wiederholt und manchmal auch in einer Art naturalistischen Kontrapunktes kombiniert, ein lustiges Nebeneinander mit viel Rhythmus.“<sup>230</sup> Es ist ‚urechteste tschechische Wald- und Wiesenmusik‘ und himmelweit von einer von Sonatenform geprägten Musik entfernt. Im Zusammenhang mit der «Sinfonietta» bescheinigt er ihm, dass er mit den „[...] fünf Improvisationen über volkstümliche Motivchen, reizend ursprünglich, ohne jede Effekthascherei Orchestermusik kunst- und anspruchslos für den nationalen Hausgebrauch

---

<sup>230</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Hgg. Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Seite 158.

schreibt“.<sup>231</sup> Diesen Natur- und Volksmusiken, die immer ohne jeden Aufwand wirken, gesteht Marx eine eigene große Schwäche zu.

Zu Gustav Mahler, dem bedeutenden Komponisten, der sich viel in seinem Schaffen mit Natur und Volkslied auseinander gesetzt hat, findet Marx folgende Affinitäten: „Mahlers Symphonien waren nie ‚klassisch‘ in Form und Inhalt; dazu fehlt ihnen jene undefinierbar eigenartige Beziehung der Themen im symphonischen Sinn, ein inhaltliches aufeinander ‚Abgestimmtsein‘, wodurch die Form sowohl der einzelnen Sätze als auch des ganzen Werkes im Verhältnis der einzelnen Teile zueinander inhaltlich und motivisch bestimmt wird. An Stelle jener bewundernswerten, unbegreiflich großartigen Einheitlichkeit des Musikalisch-Thematischen und Formalen tritt bei Mahler ein inneres, (leider meist) verschwiegenes Programm. So sind seine Symphonien auch zu werten: als Programmmusik eines unbändig willensstarken, naturbegabten, philosophischen Künstlers, der mir am liebsten ist, wenn er Naturmusik macht, sich an einem Volkslied in eine ‚Wunderhorn‘–Stimmung hineinphantasiert [...]“<sup>232</sup> „Der erste Satz der ersten Symphonie ist gelungener und dabei schöner, [als die späteren Symphonien], weil er nicht mehr will, als Volksmusik wie in seinen «Liedern eines fahrenden Gesellen» machen; fröhliches Singen und Blühen in der Natur.“<sup>233</sup> Für den ironischen Trauermarsch, den Marx als „ungemütlicher“ empfindet, geht ihm jedes Verständnis ab. „So liegt das Moderne wohl nur in der ganz freien Modifikation der Symphonieform.“<sup>234</sup> „Mahler ist am größten in seinen lyrischen Meditationen, wo er dem Volkslied nachsinnt, [...] am eigensten erscheint er doch dort, wo er sich mit seiner Muse in freier Natur findet [...]“<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Marx, Joseph: ebenda. Seite 159.

<sup>232</sup> Marx, Joseph: ebenda. Seite 160.

<sup>233</sup> Marx, Joseph: ebenda. Seite 161.

<sup>234</sup> Marx, Joseph: ebenda. Seite 162.

<sup>235</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Hgg. Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Seite 162.

## 10.7 | Volkstum und Volkskunst

Ein entscheidender Faktor für das Gelingen von Kompositionen ist für Marx das Nationalbewusstsein: Nur, wer das Blut einer bestimmten Nationalität in sich trägt, kann Werke dieser Nationalität zum Klingen bringen bzw. deren geschaffene Werke sind nur dieser zuzuordnen. Im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Leiter der Hochschulausbildung für Musik in Ankara äußerte sich Marx: „Wohl können die Türken europäische Musikstile lernen, aber die Türken werden nie einen Schubert spielen können“.<sup>236</sup> Andererseits berichtet er sehr positiv über türkische Musikstudenten und Absolventen, u. a. über einen, der ein türkisches Singspiel komponiert hat. Was nicht in Marx' Denkkategorie passt, wird passend gemacht: Wieso kann Hugo Wolf im italienischen Stil komponieren? Mozart wird zum Italiener, damit man auf diese Weise Italiener zu Deutschen macht. Bei schätzenswerten Persönlichkeiten oder deren geschätzten Kompositionen spürt Marx in seiner Analyse den seiner Meinung nach höchstrangigen Postulaten nach. So formuliert Marx bei seinem italienischen Freund Casella, dass bei ihm „trotz aller Künstelei immer noch viel melodischer Ansatz, erfreulicher Klang, also Österreichisch-Musikantisches, ist, was für uns das Maß aller Dinge ist“.<sup>237</sup> In diesem Sinne mildert er auf Grund seiner freundschaftlichen Verbundenheit seine Kritik: „Es steckt doch etwas Musikantisches in diesem Italiener, wenn es auch durch gelegentliche Ausflüge nach ‚Atonalien‘ stark verdeckt und behindert wird“.<sup>238</sup>

Wie bleibt sich Marx bei diesem Thema treu, wenn er 1953 eine Stellungnahme für den Würdigungspreis folgendermaßen formuliert? Hans Gál, österreichischer Komponist, flüchtete vor den Nationalsozialisten aus Österreich und erhielt eine Stelle als Lektor an der Universität von Edinburgh. Was Hans Gál dennoch zum Vorwurf gemacht wurde, war ausgerechnet seine Flucht aus Österreich, die in einer Stellungnahme von Marx bezüglich des Würdigungs-

---

<sup>236</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Hgg. Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Kapitel: Musik der Heimat (Die Wurzeln und Grundlagen der Volkskunst). Seite 13. Sinngemäß verknappt.

<sup>237</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Hgg. Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Seite 145.

<sup>238</sup> Marx, Joseph: ebenda. Seite 145.

preises 1953 deutlich wird: „Man darf von einem Kandidaten, der den ersten Staatspreis Österreichs erhält, erwarten und verlangen, daß er seine schöpferische Kraft und Arbeit seinem Vaterland gewidmet hat, [...] als ausländische Komponisten vermutlich auch in ihren Schaffen nicht mehr als österreichische anmuten, sondern Stileigentümlichkeiten ihrer neuen Heimat aufweisen. [...]“.<sup>239</sup> Prof. Hans Swarowsky begründete seine Empfehlung für die künftige Verleihung des Preises der Stadt Wien über Hans Gál: „Hans Gál, der wirklich ein beachtliches Gesamtwerk geschaffen hat und der unverschuldet aus rassistischen Gründen gezwungen war, im Ausland zu leben, ohne dass er seine dort aufgebaute Existenz nach der Befreiung wieder hätte preisgeben können. Er ist der erste Mann auf dem Gebiete der Musik an der Universität in Edinburgh und trägt dort viel bei zur Verbreitung einer typisch Wienerischen Musikkultur unter den englischen Studenten.“<sup>240</sup>

Dabei sieht Marx die Wurzeln und Grundlagen in der Volkskunst, im Volkslied. Zu diesem Thema zitiert er Richard Wagner: „Das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unseres Volksliedes und Volkstanzes in der musikalischen Phantasie macht die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unserer Kunstgesang- und Instrumentalmusik aus.“<sup>241</sup> Die Volkskunst ist die natürliche Grundlage des Schaffens. Versuche, diese zu verlassen, können durch Verfeinerung der vorhandenen Kunstmittel „bei besonderer Begabung zu zart schimmernden, manchmal merkwürdig überreizten, artistisch eigenartigen Ergebnissen führen, die irgendwo noch immer einer persönlichen Geistigkeit dieses Volkes entsprechen.“<sup>242</sup> Damit versucht Marx seinen Begriff nicht zu eng zu definieren und gibt Raum für Kompositionsstile, wie sie beispielsweise Debussy und Skrjabin vertreten. Einen internationalen Kompositionsstil negiert er. „Immer singt der echte Künstler von seiner Heimat, in ih-

---

<sup>239</sup> Stellungnahme Joseph Marx' bzgl. des Würdigungspreises 1953, Bundesministerium für Unterricht Akt 86.693/53, GZ/C/1948 bis 1955, Österreichisches Staatsarchiv, zitiert nach Kröpfl, Monika: „Die Preisträger Hans Gál und Egon Wellesz“.

<sup>240</sup> Hans Swarowsky an Hans Mandl, 28.3.1956, M.Abt.350 A13, 1953-1956 (10), Wiener Stadt- und Landesarchiv.

<sup>241</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Hgg. Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945. Seite 22.

<sup>242</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 15.

rer Sprache, in ihrem Geist.“<sup>243</sup> Wenn die Wirkung einer Komposition die geistige Welt aller Nationen bereichert, dann lässt Marx dafür den Begriff der Internationalität der Musik gelten. In Richard Strauss' Lied «Abend» in der Orchesterfassung bewundert Marx „die Beziehung des Tonsetzers zu der Meisterlichkeit der Alten, wobei instrumentale Züge des späteren Strauss“<sup>244</sup> zu erkennen sind. „In den Schlußwendungen der Teilsätze zeigen sich auch die Züge des Meisters, Terzen- und Sextengänge, in ganz eigener Weise verwendet, erinnern uns an das Volkstümliche seiner Kunst.“<sup>245</sup>

## 10.8 | Musikalische Form

Nach der Epoche, in der Marx Kammermusikwerke komponiert hatte, musste als folgerichtige Entwicklung jene der Orchesterkompositionen kommen. Die Begeisterung am Klang, die Übersättigung am Kontrapunkt, das Ringen um eine erweiterte Form konnte nur zur Entladung all dieses Wollens bei unbeschränkter Anwendung aller Mittel im Werk für Orchester führen. Es ist das spätromantische symphonische Werk, das in der großen reichen Partitur seine Entsprechung findet. Der Grazer Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger schuf Symphonische Dichtungen nach Lisztschem Ideal. Aus seinen groß angelegten Orchesterwerken ist die «Natursinfonie» von 1911 die umfangreichste Tondichtung und zählt zum Bedeutendsten der neuen deutschen Symphonik. Darin werden Hochgebirgsimpressionen verarbeitet, die in einem monumentalen Schlusschor auf Verse nach Johann Wolfgang von Goethes «Prooemion» gipfeln. Dass er Joseph Marx, der ihn besonders schätzte<sup>246</sup>, in vielerlei Hinsicht beeinflusste, ist offensichtlich. Von Hausegger brachte Marx die Form der symphonischen Dichtung nach Lisztschem Ideal nahe. Und schließlich betitelte Marx sein Orchesterwerk von 1922/1925 «Naturtrilogie». Die Programmmusik, wie sie Liszt entwickelt hat, und sie von Richard Strauss (die großartige Anlage seiner Tondichtungen) und auch Mussorgski und

---

<sup>243</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 16.

<sup>244</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 33.

<sup>245</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 33.

<sup>246</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 61 f.

Borodin vollendet wurde, ist ein Ideal, das Marx in seinen symphonischen Werken wie der «Herbstsymphonie» bis zu den «Castelli Romani» umgesetzt hat.

Die Auseinandersetzung Strauss' mit der alten Form der Motette in der Art einer mittelalterlichen Messe im Chorwerk «Hymnen» fasziniert Marx dermaßen, dass er ableitet: „[...] deshalb sollte jeder Tonsetzer einmal in seinem Leben Lieder, Kammermusik, Fugen, Vokal- und Orgelmusik schreiben, und auf diese anschauliche Weise die Grenzen seiner Begabung abstecken.“<sup>247</sup>

Nach der Periode der Liedschöpfungen, in der Marx nur kleinformatige Werke schuf, wandte er sich den größeren Formaten zu. Doch dieser Gedankengang ist zu kurz gedacht. Eines seiner Vorbilder, Ludwig van Beethoven, beschritt bereits in seinem Quartett op.131 den Weg des großen Bogens, indem er eine große Einheit schafft und statt vier Sätzen sieben Abschnitte, die mehr oder weniger ineinander übergehen, zu einem Werk bindet. Diesen Gedanken der weit greifenden Einheit nimmt Marx in auskomponierter Form in seinen symphonischen Werken auf. Die Erweiterungen im allgemeinen waren stets präsent. Aus dem Unterricht bei Marx erzählte mir Kurt Schwertsik<sup>248</sup>: „Die ‚ewigen‘ Kadenzten waren das Phantasieren von Marx am Klavier von Kadenzten mit allen erdenklichen und unerdenklichen Nebenstufen und Ausweichungen“, dass dieser mit Kadenzten beginnend umgehend zu erweiternden Ausweichungen überging und schließlich zu improvisationsartigen Ausführungen gelangte. Dabei stand die Absicht, weiträumige Einheiten stiftende Gedanken in einen großen Bogen zu spannen, im Vordergrund. Die gleiche Absicht stand dahinter, wenn Marx Konzerte mit von ihm komponierten Liedern am Klavier begleitete. Die Folge der Lieder verband er zu einem großen Ganzen, indem er durch modulierende Improvisationen von Lied zu Lied den großböigen Zusammenhang schaffte. „Besonders die frühen Lieder vor 1908 sind ‚modern‘. Liederabende eigener Werke begleitete Marx gerne, wobei er nahtlos von einem zum nächsten Lied improvisierend modulierte, um eine große Einheit zu schaffen.“<sup>249</sup> Diese Idee fruchtete auch bei dem Marx-Schüler Friedrich Gulda, der einen vergleichbaren Weg bei seinen Klavierrecitals ging, nachzuhören auf

---

<sup>247</sup> Marx. a.a.O., Seite 33.

<sup>248</sup> Gespräch mit Kurt Schwertsik vom 1. Oktober 2012 im Hause Schwertsik in Wien.

<sup>249</sup> Gespräch mit Friedrich Cerha vom 18. September 2013 im Hause Cerha in Wien.

der DVD „Chopin and Beyond“ vom Münchener Klaviersommer 1986. „Da ist ... der klassische Pianist ..., der fast übergangslos ein Chopin-Werk an das andere reihte – und das auf eine so berückende Weise, dass es einem den Atem verschlägt.“<sup>250</sup>

## 10.9 | Tonalität

Die Verwendung der Pentatonik, der Kirchentonarten und der Gregorianik begrüßt Marx und zeigt dies am Beispiel von Ottorino Respighi auf. „Respighi erlebt den gregorianischen Choral als italisches [sic!] Volksgut. Überall flicht er ihn ein [...] Rimsky-Korssakow war Lehrer Respighis. In Rußland hörte dieser [Respighi] Schöpfungen seines Meisters und anderer, die den gregorianischen Kirchenton pflegen: Mussorgski, Borodin, selbst Liadow und Tschai-kowsky. Pentatonik des Chorals und seine metrische Freiheit führen ungewollt zum Impressionismus, den Respighi in anderen Werken liebt.“<sup>251</sup>

Marx selbst erfindet Themen in unterschiedlicher Gestalt, aber immer unter der Zielsetzung, dadurch einerseits die musikalische Aussage zu charakterisieren und andererseits den Hörer zu fesseln. Als Beispiel sei das Hauptthema des ersten Satzes der «Castelli Romani» hier angeführt, das Erich Hermann Müller-Asow als gregorianisch erfunden präzisiert – was auch in Kritiken angemerkt wurde –, wodurch die Weltgeltung des klassischen römischen Geistes ausgedrückt wird.

Der Bitonalität steht Marx gespalten gegenüber, was er in seiner Beschreibung von Strawinskys «Petrouchka» formuliert: „Man hat dieses Stück nicht nur wegen seiner großen Publikumswirksamkeit einige Zeit hindurch sehr überschätzt. Sah man doch in dieser wild russischen, ungebändigten Art, Melodien ‚falsch‘ in anderer Tonart zu begleiten, in übertriebenen, aus der Pantomime gerechtfertigten malenden Dissonanzen zu schwelgen, die Zukunft der europäischen Tonkunst. Ohne eindringliche und unverwüstliche Volksmelodien und berausende orchestrale Aufmachung ist diese bitonale Kunstübung jedoch weniger erfreulich und nur fallweise bei besonderem Anlaß zu rechtfertigen.“

---

<sup>250</sup> Richter, Arnd: For Himself. In: Zeitschrift FONOFORUM, September 2014. Seite 92.

<sup>251</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen. Seite 219.

Daraus aber gleich ein neues Lehrgebäude der zeitgenössischen Tonkunst zu errichten und nach Herzenslust in zwei Tonarten gleichzeitig zu musizieren, erscheint mir nach den bisherigen Erfahrungen einigermaßen gewagt. Mögen die Neutöner sogar in drei Tonarten gleichzeitig tönen [...] Niemals hat mich die bitonale Kunstübung als solche gegen das Werk eingenommen, immer nur das Ergebnis [...]“<sup>252</sup>

In seinem Werk «Weltsprache Musik» erfasst Marx die Erscheinungsformen der Skalen – also von Dur-, Moll-, chromatischen bis Ganztonskalen, Zigeunertonleiter und Kirchentonarten. Ferner erklärt er Strawinskys Terzenskala aus «L’oiseau de feu» – eine Folge großer und kleiner Terzen.<sup>253</sup> „Diese Skala wiederholt sequenzartig modulierend ein aus drei Tönen bestehendes Motiv durch die Tonarten fort, dabei in Ober- und Unterstimme um einen Ton verschoben die pentatonische Sequenz wiederholend [...]. Wenn man so will, Pentatonik, normale Kadenzierung im Quintenzirkel abwärts, Atonalität in einer geistreichen Methode gekoppelt [...]“<sup>254</sup>

Weitere fremde Skalen spürt Marx auf und bringt diese in Bezug zur europäischen Musik: z.B. die alte chinesische Ganztonleiter bei Liszt zur Schilderung des Diabolischen. Allgemein stellt er eine größere Experimentierfreude bei russischen Komponisten fest, die östlich orientierte Skalen zur Verklangerung kreierten. Rimskij-Korsakow bringt eine Achttonskala, um das Erscheinen Kleopatras in der Oper «Mlada» zu charakterisieren, Mussorgskij und Skrjabin verwenden Sechstonskalen, A. Tscherepnin hat eine Neuntonskala entwickelt.<sup>255</sup>

Die Skalenthematik tritt besonders innerhalb der Nordland-Rhapsodie zu Tage. Ein Autor mit dem Kürzel M. S. schreibt dazu: „Das viersätziges Orchesterwerk ist eine Nachdichtung poetischer Stimmungen des Nordens, angeregt durch die melodischen Elemente der nordischen Musik, besonders der Fünftonskala.“<sup>256</sup> Und Georg G. Müller schreibt in seiner Konzertkritik: „Marx

---

<sup>252</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen. Seite 192.

<sup>253</sup> Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Seite 24.

<sup>254</sup> Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Seite 47f.

<sup>255</sup> Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Fremde Skalen. Seite 22.

<sup>256</sup> M.S.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie im Philharmonischen Konzert unter Clemens Krauss. In: Wiener Reichspost, 21. Februar 1933.

verwendet harmonische Wendungen und altartige Tonfolgen der Skandinavier [...].“<sup>257</sup> Um «Nordische Skalen» zu entwickeln, werden halbtöne Skalen und alte Kirchentönearten sowie melodische Ostinatobildungen bei stets wechselnder harmonischer Einkleidung zur Betonung des exotischen Elementes gebraucht.

Die Bestätigung, dass sich Marx im Zusammenhang mit dieser Komposition besonders mit ungewöhnlichen nordischen Skalen beschäftigte, liefert der Brief von Joseph Marx aus Grambach bei Graz vom 19. August 1929 an Richard Flury: „[...] Ich bringe heuer ein neues Orchesterwerk (viersätzig) «Nordland-Rhapsodie» – unter Benützung nordischer Skalen heraus; darin versuche ich wieder ein paar ungewöhnliche Zusammenstellungen des Klanges; bin gespannt, wie es wirken wird.“

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Marx bei seinen Kompositionen über den Bereich der Dur- und Molltonalität – die Verwendung von Molltonarten ist bei Marx selten, denn er war ein ausgesprochener Dur-Komponist – weiter hinaus gegangen ist und dass er nach neuen Skalen Ausschau hielt bzw. bereit war, neue zu erfinden. In diesem Zusammenhang sei auf die Tonartensymbolik bei Marx verwiesen. Dieses Thema ist in der Arbeit von Daniela Candillari ausführlich abgehandelt.<sup>258</sup>

### 10.10 | Der «Marx-Akkord»

Gleich dem Begriff «Tristan-Akkord» konstruierte Erich Schenk den Begriff «Marx-Akkord». „Wie Robert Wagner bei dem großen Zeitgenossen Franz Schmidt einen «Schmidt-Akkord» als physiognomie-bestimmend feststellte, kann man auch von einem «Marx-Akkord» sprechen, schon in den frühesten Liedern vorfindliches Ausdruckssymbol.“<sup>259</sup> „Mit dem meisterlichen Lied

---

<sup>257</sup> Müller, Georg G.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie mit dem Städtischen Orchester unter Oswald Kabasta. In: Grazer Tagblatt, 19. Februar 1930.

<sup>258</sup> Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik. Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2007. Seite 184 ff.

<sup>259</sup> Schenk, Erich: Joseph Marx Nachruf. In: Studien zur Musikwissenschaft, Band 27. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1966. Seite 270.

«Wie einst» gelingt 1903 Marx ein Wurf.“<sup>260</sup> Schenk stellt fest, dass Marx „das unermessliche Erbe europäischer Musik von der herbstlichen Renaissance über die Wiener Klassik bis zum romanischen und slawischen Impressionismus durchpflügt und aus seiner Synthese mit wahrhaft kreativem Geist eine neue, durchaus originelle Tonsprache entwickelt hat.“<sup>261</sup> Andreas Holzer weist nach, dass der «Marx-Akkord» sich von Skrjabins «Prometheusakkord», einem spezifisch gestalteten Dominantnonakkord, herleitet, der wiederum seinen Vorläufer im «Chopin-Akkord», einem Dominantseptakkord, bei dem die Quinte durch die Sexte ersetzt ist, hat.<sup>262</sup> Dieser «Marx-Akkord» ist laut Schenk ein „schon in den frühesten Liedern vorfindliches Ausdruckssymbol. Marx hat diese Beobachtung als zutreffend bestätigt.“<sup>263</sup> Schenk analysiert Marx’ Harmonik folgendermaßen und bezeichnet den gefundenen Akkord als «Marx-Akkord»: „[...] in vielfacher Terzaufwärtsbildung entstanden mit harmoniefremden Tönen Akkorde; speziell die Verschmelzung in sukzessiv linear-melodischer Abfolge eintretender Klangkomplexe, wie etwa die Quart-Terz-Quart-Folge der Gambenstimmung, mit dem statischen Nonenakkord“.<sup>264</sup>

Der oben beschriebene «Marx-Akkord» tritt in Takt 18 auf (komprimiert als Terzfolge f–as–c–es–g–h, vom Basston ausgehend c–f<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>–h<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>–es<sup>2</sup> als Quartschichtung) und zeigt die lineare Abfolge in der melodischen Weiterführung. Die Weiterführung in Takt 19 lautet komprimiert als Terzfolge: fis–as–c–es–g–h, vom Basston ausgehend c–fis<sup>1</sup>, fis<sup>1</sup>–h<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>–es<sup>2</sup> als Quartschichtung und im Takt 20 komprimiert als Terzfolge: as–ces–es–b, die einen Nonakkord ergibt.

---

<sup>260</sup> Schenk, Erich: a.a.O., Seite 266.

<sup>261</sup> Schenk, Erich: Festrede zur Feier des 80. Geburtstages von Joseph Marx am 23. Mai 1962. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 112. Seite 491.

<sup>262</sup> Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999. Seite 212.

<sup>263</sup> Schenk, Erich: Joseph Marx Nachruf. a.a.O., Seite 270.

<sup>264</sup> Schenk, Erich: Festrede zur Feier des 80. Geburtstages von Joseph Marx. Seite 493.

Wie einst, Takt 17 bis Takt 22 (Liedende)

Handwritten musical score for the piece "Wie einst" (Takt 17 bis Takt 22). The score is written in a single system with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with the lyrics "Hundert von Labors im Traum mit." written below it. The piano accompaniment is in the same key and time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes performance markings such as "mf" (mezzo-forte) and "decresc. e rit." (decrescendo e ritardando). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 17-22 and the second system containing measures 23-28. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ebenso findet sich der «Marx-Akkord» in dem Lied «Leuchtende Tage» in Takt 6 und weitergeführt in Takt 7.

Leuchtende Tage, Takt 1 bis 9

31

**Leuchtende Tage.**  
(Ludwig Jacobowski)

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Für mittlere Stimme.

Joseph Marx.

**Fließend. (nicht schnell)**

Gesang.

Piano. *pp legato*

*cresc.* *dolce mp* *pp* *sempre legato*

*etwas belebend* *mf decresc.* *decresc.* *mf* *decresc.*

Ein weiteres Beispiel für den «Marx-Akkord» findet sich im vierten Takt des Liedes «Nimmersatte Sehnsucht».

Andreas Holzer<sup>265</sup> behauptet, dass „diese Folge auch in linearer Form modifiziert zu reiner Quart – großer Terz – verminderter Quinte vorkommt.“ Die von Holzer eingeräumte Modifikation ergibt jedoch in diesen beiden Fällen die Akkordzerlegung von C<sup>7</sup> bzw. von E<sup>7</sup> als traditionell bekannten Terzquartakkord. Als Beispiel werden die Lieder «Der Dichter» und «Lied eines Mädchens» jeweils in Takt 1 in der linken Hand angeführt. Eine musikalische Linie

<sup>265</sup> Holzer Andreas: a.a.O., Seite 182.

kann ihre Tonfolge aus dem Material eines Akkordes herleiten, doch zeichnet sich ein Akkord durch das gleichzeitige Erklingen von Tönen aus. Deshalb sind die Liedbeispiele in «Der Dichter» und «Lied eines Mädchens» unzutreffend gewählt und nicht der Definition entsprechend.

Der Dichter, *Takt 1 bis 3*

9

**Der Dichter.**

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Für mittlere Männerstimme.  
Leicht und zierlich.

Joseph Marx.

Piano. *mp* *decresc.*

Lied eines Mädchens, *Takt 1 bis 4*

12

## Lied eines Mädchens.

(Wladimir von Hartlieb.)

Aufführungsrecht vorbehalten.

### A Maiden's Longing.

Für mittlere Frauenstimme.  
*English Words by John Bernhoff.*

Joseph Marx.

*Lento e dolce.*

GESANG. *Voice.*

Du dun - kle Seh - sucht mei - ner Ta - ge,  
Be - lov - ed vi - sion of my dream - ing.

PIANO. *sempre ben legato mp*

## 10.11 | Harmonik

Als Jugendllicher war Marx von der Harmonik in den Werken von Claude Debussy, Alexander Skrjabin und Max Reger (laut Marx der ‚Wiedererwecker des Bachschen Geistes‘) fasziniert. Als Reger einmal in Graz konzertierte, lernte Marx ihn persönlich kennen. In dem ausführlichen Gespräch verblüffte Marx durch seine Kenntnis selbst unbekannter Werke des Meisters, dass er ausrief: „Dieser Marx kennt das, der verfluchte Kerl!“<sup>266</sup> Diese Geistesnähe

<sup>266</sup> Liess, Andreas: a.a.O., Seite 39. Siehe auch Hinweis auf «Neues Wiener Journal» vom 25.12.1931.

Marx' findet man in vielen seiner früh entstandenen Lieder, aber auch in seinen impressionistisch-spätromantischen Orchesterwerken aus den Zwanziger Jahren. Als Impressionist, der sich jedoch immer auch als «Romantiker» bezeichnete, hat Joseph Marx aus seiner tiefen Verehrung für die Urväter der Musik (Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Franz Schubert u. a.) nie ein Geheimnis gemacht.

Harmonische Verläufe können gleich Versatzstücken austauschbar sein, für sich allein gestellt sind sie bisweilen konturlos. Dadurch können sich wuchernde Klänge ausbreiten, die geschaffene Konturen benötigen. Hier ist die Musik auf Transparenz angewiesen, im Sinne von Verständlichkeit, vor allem mit Blick auf ihre komplexen rhythmischen und harmonischen Strukturen. Bei aller Komplexität muss die Rhythmik klar sein. Um die harmonischen Strukturen wieder zu erkennen, bedarf es, abhängig von der Satzdichte, aber auch von der Raumakustik – von der wieder die Dynamik abhängig ist –, der entsprechenden Tempowahl. Diese Parameter müssen ausbalanciert sein und im Idealfall ein plausibles, packendes Gesamtbild ergeben, was Aufgabe des Komponisten ist, indem er Werkabschnitte kammermusikalisch konzipiert und die Artikulation und Phrasierung penibel bezeichnet. So erfährt ganz allgemein die Durchhörbarkeit einen höheren Stellenwert für das Verstehen der Musik. Diese Aussage trifft auf die Musik Max Regers, der Vorbild für Joseph Marx war zu. Er hat dessen Musik studiert und diese Inhalte in seinem Orchesterschaffen berücksichtigend aufgenommen.

Atypisch für Marx ist der Kompositionsstil in der «Partita in modo antico». Er, der sich selbst einmal in seiner typisch humorvollen Art zu ‚lebenslanglichem vierstimmigem Satz‘ verurteilt hatte, versucht hier, die Kirchenmodi mit der strengen linearen Satztechnik eines Giovanni Pierluigi da Palestrina oder Orlando di Lasso zu verknüpfen. Das ‚sinnvolle Zusammenwirken‘ der einzelnen Stimmen war für Marx von eminenter Bedeutung und verweist in diesem Sinne auf den ‚Geigenden Eremiten‘ aus der «Böcklin-Suite» von Reger. Der erste Satz, *Allegro poco moderato*, steht im mixolydischen Modus, der zweite Satz, *Presto* (nicht zu rasch), im dorischen Modus. Im Scherzo folgt ein Trio mit pentatonischem Charakter. Der dritte Satz, *Adagio molto*, ist archaisch Phrygisch mit einer Ähnlichkeit zum ersten Satz. Und der vierte Satz, *Vivace*, steht wie der erste im mixolydischen Modus.

Mit der Verwendung der Pentatonik und offener Quinten und Quartan in der «Villa Hadriana» (erster Satz des Klavierkonzertes «Castelli Romani») versucht Marx die Auflösung von Zeit und Raum zu suggerieren. Der Einsatz von Kirchentonarten erinnert an archaisierende Stellen in Werken Respighis. Harmonisch liegen die beiden Klavierkonzerte – «Romantisches Klavierkonzert» und «Castelli Romani» – in der Nähe von Richard Strauss, Erich Wolfgang Korngold und Franz Schreker, während Klangzaubereien auch an Werke von Claude Debussy, Maurice Ravel und Alexander Skrjabin erinnern.

Als harmonisch finessenreiche Stelle sei auch noch aus der «Herbstsymphonie» der Abschnitt ab Ziffer 43 erwähnt: Die Melodie, gespielt von Flöten, Englischhorn, Klarinetten und Trompete ist es-Moll zuzuordnen, während die Oboen Es-Dur zuneigen. Die Hörner unterlegen die Harmonie Es<sup>7</sup> und intonieren zugleich ges<sup>1</sup>, während die tiefen Streicher die Harmonie A<sup>7</sup> enharmonisch verwechselt spielen. Klavier und Harfe wechseln im Achteltriolenabstand den Dreiklang von Es-Dur und es-Moll, ehe sie auf die Folge Ces-Dur und ges-Moll ändern. Die dreifach geteilten zweiten Violinen folgen dem Dreiklangwechsel von Klavier und Harfe in Sechzehntelbewegung in Hemiolen.

## 10.12 | Melodik

Für Marx ist der Einfall einer sangbaren Melodie unumgänglich. Woher sie sich herleitet, ist für ihn sekundär, solange sie den Hörer himmlisch verzaubert. Ferner ist ihm der volkstümliche Charakter wichtig, der aufzeigt, woher er sich herleitet. Die Melodien in Marx Schaffen sind ein kolossaler Strom unglaublich schöner Musik mit ergreifend beglückenden Momenten, die sich allerdings nicht leicht in Erinnerung rufen lassen. Sinn und Reiz entfalten sich nur im Kontext, wenn gleichzeitig die Harmonie ausgereizt wird. Wohl schwärmt Marx von österreichischen Wienerwaldeinfällen und kommt rasch in die Nähe eines wiegenden Ländlers, doch definiert er nie diese Termini. Der Wienerwald liegt in Österreich, genauer gesagt, in Niederösterreich; aber das besagt musikalisch nichts. Gibt es einen anders gearteten musikalischen Einfall, wenn ein Komponist einen Impuls im oberösterreichischen Voralpenland erhält? Auch wird der Ländler über die Grenzen Niederösterreichs hinaus musiziert. Alle diese Beschreibungen bezeichnen keine Inhalte, sondern sind ein-

zig Marx' subjektive Empfindungen, die er zu verallgemeinern sucht. Andererseits sind dies die Kriterien, die er gelten lässt, die er aber auch als Ansprüche an sein eigenes Schaffen stellt. Dieses Thema greift Marx in der «Wiener Zeitung» anlässlich des 150. Geburtstages von Franz Schubert am 31. Januar 1947 auf: „Im zweiten Thema des langsamen Satzes der «Unvollendeten» mit süßen Melancholien eines fernen Ländlers, im Wienerwald Blumenwiese, Frühling – ‚es war einmal‘.“<sup>267</sup> „Wann wird jener unsterbliche Saitenklang des alten Wien wieder voll tönen und das verklungene Glück unserer alten Kultur unser Dasein füllen wie einst?“<sup>268</sup> Für ein Jubiläum gibt es nichts Festlicheres als Schuberts C-Dur-Symphonie, „wo himmlische Melodien neben volkstümlich österreichischen Wienerwaldeinfällen stehen, wiegender Ländler in weitgespannte symphonische Entwicklung mündet, alles schön durcheinander und dabei so wohlgeordnet, wie es eben nur ein Genie trifft.“<sup>269</sup>

In manchen seiner eigenen Werke verwendete er Variationen alter Themen, z.B. in den Streichorchesterwerken «Partita in modo antico» und «Sinfonia in modo classico», wo er seinen musikalischen Vorbildern huldigte, bzw. in seinen «Alt-Wiener Serenaden», in denen er Motive aus Werken von Carl Michael Ziehrer und Joseph Haydn zitiert. Clemens Hellsberg berichtet: „Besondere Bedeutung kam der von Karl Böhm geleiteten Produktion zu (14. April 1942). Auf dem Programm standen mit [...] den «Alt-Wiener Serenaden» von Joseph Marx drei Uraufführungen von Werken, die eigens für diesen Anlass geschrieben [NB. Die 100-Jahr-Feier der Wiener Philharmoniker.] und den Wiener Philharmonikern gewidmet wurden.“<sup>270</sup>

Die «Alt-Wiener Serenaden» bilden ein Konglomerat aus vielem, was das ‚Österreichische‘ in der Musik ausmacht. Der Klang des großbesetzten Orchesters ist kammermusikalisch. Der erste Satz «Intrada» ist im Formschema A–B–A–C–A konzipiert. Volksmusikadaptionen findet man in der «Aria»,

---

<sup>267</sup> Werba, Erik: Joseph Marx. In: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1964. Seite 44.

<sup>268</sup> Werba, Erik. a.a.O., Seite 45.

<sup>269</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen. Seite 33.

<sup>270</sup> Hellsberg, Clemens: Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker. Schweizer Verlagshaus, Zürich. Kremayr & Scheriau, Wien. Musikverlag Schott, Mainz. 1992. Seite 490.

dem 2. Satz. Im 3. Satz, «Menuett», wird das Thema des 3. Satzes aus Haydns 103. Sinfonie («mit dem Paukenwirbel») aufgenommen. Beispiellos ‚wienerisch‘ geht es im 4. Satz, «Presto», zu, der eine rauschende Huldigung an den musikalischen Geist der österreichischen Hauptstadt darstellt.

### 10.13 | Motivische Arbeit

Franz Liszt schuf als neue Form die Symphonische Dichtung, woraus Richard Strauss seine eigene Form der Programmmusik entwickelte. Liszt war aber nicht nur Anreger, sondern auch Vollender seines eigenen Stils. Der synkopierte Mittelteil des «Mephistowalters» mit dem Cellosolo ist eine jener Stellen, die in die Zukunft weisen. „Liszt ist in der Tat der Vater unserer zeitgenössischen Musik; alle haben von ihm gelernt: Wagner Orchesterkunst und Motivisches, die glühenden Anhänger seiner Kunst Mussorgski, Borodin, Balakirew Klaviersatz, Programm und symphonische Volkskunst, Bruckner orchestrale Choralsteigerung und kirchliche Pracht, Wolf manche Eigenheit zeitgenössischer Liedweise, Strauss die blendende Anlage seiner Tondichtungen, Debussy den poetischen Farbenklang des Impressionismus, Reger prachtvoll hinströmenden Orgelsatz und neuzeitliches Fugieren, Skrjabin das dramatische Pathos und den überreizten mephistophelischen Ausdruck. Alle sind im Werke Liszts mit Notenbeispiel angeführt, [...]“<sup>271</sup> Und schließlich noch Marx’ Bekenntnis: „Ich liebe Liszt!“<sup>272</sup>

Der überragende und bahnbrechende Komponist ist Claude Debussy, der neue Wege des Harmonischen, Klanglichen und Ausdrucksmäßigen fand und Steigerungen im Aufbau zu einem entrückten Pianissimo gipfeln lässt. Man lässt sich gern vom Zauber der antik erfundenen Klangstücke verführen, in denen viel Naturgefühl enthalten ist. „Er verzichtet auf Kontrapunkt, Sonatenform, formale Abrundung, große Formen, [...] aber es rundet sich in seiner Meisterhand alles von selbst. Kleine Motive im losen Nebeneinander wirken fortführend, steigend, ‚logisch‘, ohne dass man genau sagen könnte, warum: Themen erweisen sich immerhin groß genug, um den symphonischen Bogen einer

<sup>271</sup> Marx, Joseph: Betrachtungen. Seite 287.

<sup>272</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 288.

bezaubernden Tondichtung zu spannen.“<sup>273</sup> „Wie liebe ich [...] in den symphonischen Skizzen «La Mer» [...] die durchsichtigen Schleier seiner Orchester-sprache, die seltsam verhaltenen, umso glühenderen Ansätze zu ekstatischem Rausch [...]. Auch das Instrumentale ist oft so gewagt komponiert, daß es mehr auseinander- als zusammenklingt.“<sup>274</sup> „Debussys aphoristischer Musikstil paßt vortrefflich zu seinen ganz persönlichen Einfällen, die wie manche Träume zu schön sind, um zu Ende gedacht zu werden. [...] Auffallend gewisse Gemeinsamkeiten im leichten Schweben des Satzes bei Mozart und Debussy.“<sup>275</sup> „Kleine Motive, die sich zufällig und manchmal sogar landläufig fortspinnen, spielerisches Sequenzwesen, das in eine wunderbare Wendung einlenkt, kurze Melodien, die sich [...] ins Pianissimo steigern, nicht wie bei andern ins Fortissimo. [...] Und doch hat niemand trotz fehlender Polyphonien das Meer poetischer besungen, «Fauns Abendlied» ergreifender erlauscht; süßtraurige Harmonien [...].“<sup>276</sup>

#### 10.14 | Tempo

Immer wieder glauben Interpreten das ‚einzig richtige Tempo‘ für die Wiedergabe eines Werkes gefunden zu haben. Dabei nehmen die folgenden Kriterien – Instrument, Ensemble, Aufführungsort, Raumakustik, Publikum – stets Einfluss. Sich einzig auf die schriftlichen Angaben des Komponisten innerhalb der Partitur zu berufen, ist zu wenig. Wohl sind diese zur Tempofindung hilfreich. Marx erklärt das Tempo als Eindruck im Zusammenhang mit einer Interpretation aus Anlass eines Konzertes, bei dem Beethovens 2. Symphonie aufgeführt wurde. Er plädiert für ein schwungvolles Tempo des Scherzos und Finales. „Und nicht überhitzt!! Wie oft wird von reisenden Berühmtheiten gesündigt, die im Schlußteil besonders das reißende Tempo lieben, daß alle Herrlichkeiten untergehen in unerquicklichem Strettawirbel.“<sup>277</sup> Daraus kann

---

<sup>273</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 267.

<sup>274</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 147.

<sup>275</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 148.

<sup>276</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 268.

<sup>277</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 34.

man schließen, dass Marx jegliche Äußerlichkeit ablehnt, und sei sie nur durch das Tempo erreicht. Marx bezeichnet die Differenzierungen des Tempos eines Werkes sehr genau; dies ist hier dargestellt als Beispiel anhand von «Feste im Herbst»: In der Partitur, die 573 Takte umfasst, stehen insgesamt 66 das Tempo beeinflussende Angaben. Die Tempobezeichnungen sind in deutscher Sprache; nur die Anfangsbezeichnung ist durch den italienischen Begriff ergänzt: Sehr lebhaft (Poco presto) – Allegretto (Gemächlicher Tanz) – Mit breitem Schwung – Ruhig fließend – Sehr ruhig – Gemächlich fließend. Für die Tempomodifikationen werden die üblichen Bezeichnungen in italienischer Sprache verwendet: ritardando und molto ritardando – accelerando – diminuendo. Außerdem gibt es Tempomodifikationen in deutscher Sprache: breiter werden – etwas vorwärts – etwas langsamer – wieder rascher – etwas zurückhalten. Die Charakterbezeichnungen sind ebenfalls ausschließlich in deutscher Sprache: wieder gemächlich – ein wenig belebend – lebhaft – ruhiger. Eine Metronomisierung seiner Werke – das vereinheitlichende ‚Tak-Tak‘ – kam für Marx nie in Frage: Er forderte stets ein ausdrucksbezogenes, dem Vortrag verpflichtetes Musizieren. Die den Charakter umschreibenden Kriterien – Gefühle, wie Ernst- und Phantasiegefühle, Empfindungen – stehen für Marx im Vordergrund, und davon leitet sich das jeweilige Tempo ab.

Bei Frederick Delius bewundert Marx: „Jedes Gefühl hat sozusagen sein eigenes Zeitmaß. Die Schwärmerei des Delius ist stets ein Andantino idyllico, ein Sichversenken, das gern verweilt und sich manchmal in ergreifenden Melancholien verliert. [...] schon das gemächliche Zeitmaß widerspricht billiger Publikumswirkung. Allerdings wenn er sich zu raschem Zeitmaß entschließt – er tut es selten genug –, dann wird sein zeitloses, naturhaftes Musizieren plötzlich zeitgerecht. [...] Unnachahmlich sind die zartgetönten Stimmungen der unendlich reichen Natur.“<sup>278</sup>

### 10.15 | Orchesterklangfarben und Instrumentation

Die Entwicklung des Einsatzes bestimmter Klangfarben von Liszt über Wagner bis Debussy hin zu dem poetischen Farbenklang des Impressionismus war

---

<sup>278</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 270.

Marx' Bestreben. Für ihn ist es am schönsten, wenn im schillernden Orchestergewoge von Debussys «La Mer» plötzlich ein Profil deutlich sichtbar wird, eine Sehnsuchtsmelodie wie eine Nixe aufsteigt und gleich wieder in einem Meer von Wohlklang versinkt. Raffinierte Klangphantasien wie in Maurice Ravels Klavierkonzert, die die Farben des Südens malen, begeistern ihn.

Zu der Zeit, da Franz Schreker an der Oper «Die Gezeichneten» (UA 1918) arbeitete, lernt Marx ihn kennen. Bald entwickelt sich eine freundschaftliche Beziehung; „Anlaß genug, in langen erbaulichen Gesprächen über Instrumentation anregende Stunden zu verbringen.“<sup>279</sup> „Seine [Schrekers] Hauptstärke war der Klang, den er als persönlichstes Ausdrucksmittel seines Schaffens benutzte. So wurde er durch besondere Begabung ein Meister zauberhafter Harmonien, Magier ferner Klänge des ‚tönend bewegten Eros‘.“<sup>280</sup>

„Schreker liebt zu sehr das wehmutsvolle Gewoge und Geraune leise rieselnder Harfen in Vorhaltsequenzen weich wogender Nonenakkorde. [...] Entwickelt er manchen ergiebigen Einfall nicht weiter, weil er sich zu sehr in den Klang verträumt, oder ist er aus Not ein blendender Farbmischer geworden, weil es ihm an plastischer Kraft gebrach, große melodische Formen zu spannen? [...] Kleine und größere Stücke lösen sich ab, gewöhnlich nur durch den Gegensatz der Farbe wirkend.“<sup>281</sup> „Schreker stellte gern und oft die Frage: ‚Wie klingt das? Was sagst du zu dieser Mischung?‘ Worauf das Urteil lautete: ‚Mehr phantasiert als komponiert.‘

Als Nachruf formulierte Marx: „Wir beklagen den Verlust eines hochbegabten Dramatikers, eines Meisters der wunderbarsten Orchesterfarben, aber auch einer reichen künstlerischen Phantasie.“<sup>282</sup>

Mit einer von impressionistischer Klangmalerei gekennzeichneten Spätromantik knüpft Marx direkt an Wolfs melodiösen Stil an und fügt so dem österreichischen Lied eine weitere klangvolle Facette hinzu. Klangliche besondere Effekte erweckt er durch den Einsatz von Klavier, Celesta und zwei Harfen. Jedes dieser Instrumente, die eine spezielle Färbung des Klanges herbei zaubern, tritt für sich gesehen harmonisch und rhythmisch komplex in Erschei-

<sup>279</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 330.

<sup>280</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 331.

<sup>281</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 333.

<sup>282</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 332.

nung und scheint der Tonalität bereits entrückt zu sein, doch in ihrem Zusammenspiel ergibt sich daraus eine individuelle Grundstimmung, mit der ein völlig neuartiger, postimpressionistisch vibrierender Klangteppich erzeugt wird. Dabei erklingen Passagen, die Reminiszenzen an eines der Marxschen Vorbilder, Alexander Skrjabin, heraufbeschwören (z.B. «Herbstsymphonie»). Entwickeln sich auch wiederholt Tutti-Höhepunkte, so stehen diesen filigran orchestrierte Passagen gegenüber, deren Instrumentation einen sehr durchsichtigen Klang ergibt. An einigen Stellen erinnert er stark an Debussys Kunst, wie beispielsweise in der «Frühlingsmusik» bei Ziffer 40 oder Ziffer 45. In den kammermusikalischen Abschnitten nimmt wiederholt das Klavier eine prägende Rolle ein, wie in der «Frühlingsmusik» nach Ziffer 46. Besonders erwähnenswert und deshalb interessant ist die Instrumentation in der «Herbstsymphonie» zwischen Ziffer 35 und Ziffer 40, wo alle Streicher bisweilen mehrfach geteilt sind, die Holzbläser ein Eigenleben führen ohne zu doppeln, dazu Klavier und Harfe gegenläufig ihre bewegten Stimmen und Triangel, Glockenspiel und Celesta ihre hellen Farbtupfer setzen. Instrumentierung in französischer Manier trifft man auch in der «Idylle» an, die eine kongeniale Hommage an Debussys «Prélude à l'après-midi d'un faune» ist.

### 10.16 | Wirkung

Neben seinen ‚inneren Werten‘, die eine Komposition haben muss, muss sie beim Publikum auch Wirkung erzielen. Von ihr sind Würde und Tiefe gefordert. Wenn die Wirkung durch den äußerlichen Effekt erzielt wird, lehnt Marx das Werk ab. So kritisiert er aus Anlass eines Konzertes der Wiener Philharmoniker: „Tschaikowskys Fünfte ist ein Effektstück ersten Ranges für Dirigenten und Orchester. Prachtvolle melodische Einfälle, wirksamster Aufbau, Klang, Dramatik des Symphonischen sind in reichem Ausmaß vorhanden. Aber eine Symphonie von Brahms oder Bruckner wäre dem effektvollen Tschaikowsky, dessen thematische Erfindungskraft mit Ehren besteht, aber doch jene letzte Weihe und Tiefe entbehrt, die unsere Wiener Meister verklärt, unbedingt vorzuziehen gewesen.“<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 70.

Da sich die Werke Hans Pfitzners nicht so positiv darstellen, wie Marx sie sieht, argumentiert er mit deren innewohnenden Werten: „... alles gelingt ihm irgendwie auf besondere Weise, persönlich, eigenartig, vielleicht sogar eigenwillig.“<sup>284</sup>

Im Zusammenhang mit der Besprechung von Pfitzners Oper «Das Herz» bagatellisiert Marx die nicht zu leugnenden Schwächen des Librettos, weil für ihn nur die Musik zählt; „jene reiche, ganz wunderbare Musik, die uns Pfitzner in diesem Werk geschenkt hat.“<sup>285</sup> Ferner charakterisiert Marx Pfitzner: „[...] er ist ein Großer im Reich der Musik, wenn er seine Lieder schreibt.“<sup>286</sup> Marx stellt Pfitzner auf ein hohes Podest, indem er ihn als einen großen Schöpfer der Musik sieht. Sein abschließender Satz in seiner Beschreibung lautet: „[...] die hohe Kunst erschließt sich eben nicht gleich beim erstenmal.“<sup>287</sup> „Pfitznerisch sein ist bereits ein Begriff geworden in der neuen Zeit; er bedeutet das Werk um seiner selbst willen, die Kunst als heiliges Erlebnis, der Charakter als Prinzip“.<sup>288</sup>

Ausdruck und Wirkung findet sich bei Marx in seiner «Herbstsymphonie». Das überwältigende Ausmaß an ungezügelter Leidenschaft, das sie auszeichnet, wurde von ihm nie wieder auch nur annähernd erreicht; die «Herbstsymphonie» bildet ohne Zweifel einen Höhepunkt, dem keine weitere Steigerung mehr folgte.

### 10.17 | Ablehnung und Anerkennung

Marx stand Jahrzehnte lang an exponierter Position und in vorderster Reihe, was die Musikausbildung betrifft. Er kannte also alle Strömungen und auch die avantgardistischen dieser Zeit. Dazu gehören die 1921 gegründeten Donaueschinger Musiktage. Die österreichischen Komponisten Alban Berg und Ernst Toch, die in den Anfangsjahren von Donaueschingen (1921 und

---

<sup>284</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 213.

<sup>285</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 217.

<sup>286</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 300.

<sup>287</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 217.

<sup>288</sup> Marx, Joseph: a.a.O., Seite 213.

1924) ihre Kompositionen zu Gehör bringen konnten, erfuhren keine wohlwollende Beurteilung ihres Schaffens durch Marx. Mit der Anwendung der Zwölftonmusik in Bezug auf die Oper «Wozzeck», mit den thematischen „Reihen“ und „Tropen“ meint Marx, dass Berg in dieser radikalen Weise mit der Vergangenheit abrechnen will. Tochs Schaffen, das Marx mit dem Hindemiths (1921 und 1922 in Donaueschingen) vergleicht, erfuhr auf Grund des „Graz-Bonus“ (er ist in Graz geboren) eine etwas mildere negative Kritik. Folgende Österreicher werden in diesem Zusammenhang durch Marx nicht einmal erwähnt: Ernst Krenek (1921, 1922 in Donaueschingen) und Anton Webern (1924 in Donaueschingen), der Grazer Otto Siegl, auch die „Entdecker und Entwickler der Zwölftonkompositionen“ Josef Matthias Hauer (1924 in Donaueschingen) und Arnold Schönberg (1924 in Donaueschingen).

Marx lehnt die letzten zeitgenössischen Strömung atonaler, polytonaler, naturalistischer, volkstümlich primitiver Musik ab. Die Missachtung der Dissonanzgesetze und das uferlose Produzieren von Einfällen ohne die Inspiration abzuwarten, misstönende Stimmführungen von Motiven, die durch die Tonarten geführt werden und sich zur Dissonanz steigern ohne wesentliche Kontraste zu erreichen, sind ihm ein Greuel. Den Einfluss Strawinskys (1925 in Donaueschingen) – extrem modern, peinlich dissonant und musikalisch unfruchtbar zu sein – macht er für misslungene Werke verantwortlich. Marx Forderungen nach edler Tradition statt der nach Fortschritt um jeden Preis, dem Glauben an das Publikum für das richtige Gespür, die innere süße Beiseeltheit des Musizierens von Wiener Musikern, sind das nicht alles Ansichten, die bereits längst veraltet sind? Orientierung an der Natur, am Volksgut, dem Volkslied: sind diese Werte nicht längst überholt? Was bedeutet Fortschritt? Nationale Stile, Schulen und Traditionen hatten bis Mitte des 20. Jahrhunderts ihre prägenden Merkmale im Rahmen der Kompositionen, der Kompositionstechnik, der Technik der instrumentalen Beherrschung und der Interpretation. Allerdings verblassen sie alle immer mehr durch die voranschreitende Globalisierung und die offenen Grenzen.

Abschließend ein Zitat aus dem Programmheft der Wiener Philharmoniker zum 7. Abonnementskonzert, dem Nicolai-Konzert, vom 14. und 15. März

2015, verfasst von Otto Biba.<sup>289</sup> Bei dem unter der Leitung von Zubin Mehta stehenden Konzert wurden als zweites Werk die «Alt-Wiener Serenaden» von Joseph Marx aufgeführt, die er 1941/42 zum 100-jährigen Jubiläum der Wiener Philharmoniker komponiert hatte: „Sein kompositorisches Schaffen und seine künstlerische Liberalität haben Marx zu einer anerkannten Instanz in musikalischen Belangen werden lassen, respektiert auch von jenen, die eine andere Stilrichtung vertraten als er. Mit seinem Liedschaffen war er als junger Komponist berühmt geworden, Kammermusik und Orchesterwerke haben diesen Ruhm gefestigt. Ein eigentliches Alterswerk gibt es von ihm nicht, weil er die weitgehende Kompositionspause in der NS-Zeit in den nachfolgenden Jahren nicht mehr recht überwinden konnte. Dieses weitgehende Aussetzen des Schaffens änderte aber nichts an der Anerkennung, die Marx nach 1945 wieder fand. Langsam wurde er in dieser Zeit zum großen alten Mann der österreichischen Musikszene, der pointiert seinen eigenen Standpunkt vertreten und sich kritisch zu äußern wußte, wenn es um seine Grundsätze ging. Das nahm man nicht nur zur Kenntnis, sondern man zitierte seine Äußerungen auch gerne, ja, man wartete geradezu darauf. Der Musikrezensent der Tageszeitung «Neues Österreich», Hermann Ullrich, zitiert 1952 Joseph Marx aus – wie es Ullrich schien – gegebenem Anlass so: ‚Verstandesmusik macht wenig Freude. Wo Einfall, Klang und Gefühl fehlen, kommt der Musiker eben zu kurz, auch wenn man ihm zuredet, sich als Neuromantiker zu versuchen, womit vermutlich eine Romantik ohne Herz gemeint ist.‘ Den Beinamen realistischer Romantiker schätzte er, aber ein herzloser Romantiker zu sein, das lehnt er ab. Heute erleben wir aber die Wiederpositionierung aller Werksgattungen von Joseph Marx im internationalen Musikrepertoire.“<sup>290</sup>

Doch erfreut es jedes Mal von Neuem, wenn wir Künstler kennen lernen, die nicht in diesen Schablonen arbeiten, sondern denen es gelingt, außerhalb derer tätig zu sein. Und wenn diese Werte eine derartige hohe Anerkennung finden, dann sind diese Kriterien, die Marx eingefordert hat, zeitlos gültig.

---

<sup>289</sup> Biba, Otto: «Alt-Wiener Serenaden». In: Programmheft der Wiener Philharmoniker zum 7. Abonnementskonzert, 14. und 15. März 2015.

<sup>290</sup> Biba, Otto: a.a.O.

## 10.18 | Marxens Credo

Marx umschreibt das Credo seiner Komponiertätigkeit in einer Bewertung Frank Martins in einem Brief an Richard Flury: „[...] Der Martin [Frank Martin] ist schon längst bei den ‚Progressisten‘, ‚Avantgardisten‘ gelandet und fühlt sich scheinbar äußerst wohl in ihrem Kreise, wohler als wir bei seiner diesbezüglichen Musik. Soll und mag er bei einer Kunstbetätigung glücklich sein, die ein Minimum an Talent, Einfall und ein dürftiges Können zur ausreichenden ‚Meisterschaft‘ im Gebrauch der Tropen erfordert. Wir Beide bleiben der Linie von Palestrina bis Strauss und Reger treu, wenn sie auch Edel-Patina angesetzt hat [...].“<sup>291</sup>

Aus Anlass der Feier des 80. Geburtstages von Joseph Marx am 22. Mai 1962 im Großen Festsaal der Wiener Universität hielt Prof. Dr. Erich Schenk die Festrede. Dabei zitierte er das ästhetische Credo des Jubilars: „Im Kunstwerk finden wir das Glück, worum uns das Schicksal betrog, den Ausgleich ungelebter Stunden, deren reale Voraussetzungen in der Wirklichkeit fehlten. [...] Wir sollten Musik pflegen, um jener inneren Schönheit teilhaftig zu werden, die das Wesen des guten Menschen ausmacht.“<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Brief an Richard Flury aus Graz vom 25. Dezember 1956.

<sup>292</sup> Schenk, Erich: Festrede zur Feier des 80. Geburtstages von Joseph Marx. Seite 490.

## 11 | Werkverzeichnis

erstellt auf der Basis der Werkverzeichnisse von  
Johannes Hanstein, Berkant Haydin, Andreas Holzer  
und den Manuskripten aus der Österreichischen Nationalbibliothek

### 11.1 | Orchesterwerke

#### 11.1.1 | Veröffentlichte Orchesterwerke

**Alt-Wiener Serenaden** (1941-42)

**Eine festliche Fanfarenmusik** (1928)

für 22 Blechbläser, Pauken und kleine Trommel

**Eine Herbstsymphonie** (1920/21)

**Feste im Herbst / Herbstfeier** (1945/1946)

arrangiert aus dem 4. Satz von Eine Herbstsymphonie

**Naturtrilogie** (1922/25)

**Symphonische Nachtmusik** (1922) Mondnacht

**Idylle – Concertino** (1925)

Concertino über die pastorale Quart

**Eine Frühlingsmusik** (1925)

**Nordland-Rhapsodie** (1926-29)

**Partita in modo antico** für Streichorchester (1945)

**Sinfonia in modo classico** für Streichorchester (1944)

**Symphonische Rhapsodie** für großes Orchester (1929)

arrangiert aus dem 1. Satz der Nordland-Rhapsodie

#### 11.1.2 | Unveröffentlichte Orchesterwerke

**Fanfarenmusik**

zehnsseitiges Manuskript, wahrscheinlich Entwurf zur  
«Festlichen Fanfarenmusik» (1928)

**Fragment zu einem Werk für Streichorchester**

vierseitiges Manuskript

**Island-Suite** (1927/28)

Unvollendete Skizzen, 34-seitige Partitur

**Klavierkonzert** 13-seitiges Manuskript,

wahrscheinlich Entwurf zum Klavierkonzert Nr.1 (1919)

**Symphonie Nr. 1** (1901)<sup>293</sup>

**Symphonie Nr. 2** (1906)

**Symphonie in einem Satz, cis-Moll, op. 4**<sup>294</sup>

**Symphonische Tänze für großes Orchester**<sup>295</sup>

## 11.2 | **Solowerke mit Orchester**

**Klavierkonzert Nr. 1** (1916-19)

**Klavierkonzert Nr. 2 – Castelli Romani**

3 Stücke für Klavier und Orchester (1929-30)

Untertitel: 1. Villa Hadriana – 2. Tusculum – 3. Frascati

## 11.3 | **Kammermusik**

### 11.3.1 | **Veröffentliche Kammermusik**

**Ballade** für Violine, Viola, Cello und Klavier in a-Moll (1911)

**Klavierquartett** in Form einer Rhapsodie (1911)

**Menuett** für Cello und Klavier (= 3. Satz der Suite für Cello und Klavier, 1914)

**Pastorale** für Cello und Klavier (1914)

**Phantasie und Fuge** für Violine und Klavier (= 4. Satz der Violinsonate Nr. 1 in A-Dur)

**Quartetto chromatico** (1948, revidierte und verkürzte Fassung des Streichquartettes in A-Dur von 1936)

**Quartetto in modo antico** (1937/38)

**Quartetto in modo classico** (1940/41)

**Scherzo** für Klavierquartett (1911)

**Streichquartett** in A-Dur (1936)

---

<sup>293</sup> Marx' Brief, veröffentlicht am 15. Februar 1922 im «Illustrierten Wiener Extrablatt»: „[...] es war doch eine gelungene Geschichte, diese Erstaufführung meiner ersten (de facto), dritten Symphonie, denn die erste (mit 19) und die zweite (mit 24 Jahren) komponierte hab' ich verschwiegen.“

<sup>294</sup> 22-seitiges Particell in der ÖNB Mus.Hs.33545. Die Aussage der vorigen Fußnote impliziert, dass dieses Werk keine weitere Komposition ist. Berkant Haydin nimmt an, dass dieser Satz die Symphonie Nr.2 von 1906 ist.

<sup>295</sup> Es gibt eine Rundfunkaufnahme mit den Wiener Symphonikern unter Karl Etti. Das Notenmaterial ist verschollen.

**Suite** für Cello und Klavier in F-Dur (1914)

**Sonate** für Violine und Klavier in A-Dur (1913)

**Sonate** für Violine und Klavier in D-Dur «Frühlingssonate» (1945)

**Trio-Phantasie** für Violine, Cello, Klavier in G-Dur (1913/14)

### **11.3.2 | Unveröffentlichte Kammermusik**

**Adagio** für Violoncello

**Gran Duo op. 5** für zwei Violoncelli

**Streichquartett** dreiseitiges Manuskript

## **11.4 | Werke für Klavier**

### **11.4.1 | Werke für Klavier solo**

**Albumblatt** in F-Dur (Romanze / Moderne Klavierstudie)

**Canzone** in D-Dur (auch für Orgel)

**Die Flur der Engel**

**Drei Schmetterlingsgeschichten**

**Präambulum**

**Von der Waldglockenblume**

**Von alter Sehnsucht**

**Herbstlegende** in h-Moll

**Klavierstück** in c-Moll

**Klavierstück** in G-Dur (im Dreivierteltakt)

**Klavierstück** in G-Dur (im Zweivierteltakt)

**Nachtstück** (Carneval)

**Phantasiestück** Intermezzo in fis-Moll

**Praeludium** in d-Moll

**Sechs Stücke für Klavier solo** (1915/16)

**Albumblatt** in E-Dur (1916)

**Humoreske** in fis-Moll (1916)

**Arabeske** in Es-Dur (1916)

**Ballade** in d-Moll (1916)

**Präludium und Fuge** in es-Moll (1916)

**Rhapsodie** in h-Moll (1916)

**Walzer Caprice** in F-Dur

#### **11.4.2 | Unvollständige Skizzen für Klavier solo**

**Ballade in cis-Moll**  
**Intermezzo in fis-Moll**  
**Nachtstück in c-Moll**  
**Orientalisch in cis-Moll**  
**Romanze in F-Dur**  
**Skizze für ein Klavierstück**

#### **11.4.3 | Bearbeitungen für Klavier solo**

**Corona-Colletion Nr. 93** herausgegeben bei der UE

**Ein junger Dichter denkt an die Geliebte**  
**Japanisches Regenlied**  
**Wie einst**  
**Wanderers Nachtlid**  
**Abends**  
**Sendung**  
**Die Liebste spricht**

**Italienische Serenade** (Hugo Wolf) für zwei Hände  
**Präludium d-Moll für Orgel BWV 539/1** (J. S. Bach)<sup>296</sup>

### **11.5 | Werke für Orgel**

#### **11.5.1 | Werke für Orgel solo**

**Canzone** in D-Dur  
**Chaconne** in E-Dur  
**Choralvorspiel** „Alle Menschen müssen leiden“ in f-Moll  
**Choralvorspiel** „Es wird Abend werden“ in As-Dur  
**Memento** in h-Moll  
**Präludium** in c-Moll  
**Symphonischer Prolog** (1904)  
**Toccata** in C-Dur  
**Variationen** über ein Norwegisches Volkslied

---

<sup>296</sup> Der Katalogeintrag dieses Werkes bei der Musiksammlung der ÖNB lautet: Joseph Marx: Bearbeitung für Klavier von: Johann Sebastian Bach: Präludium d-Moll für Orgel, BWV 539/1 – Mus.Hs. 33.594 (2 Bl.); Bleistift – Mus.Hs. 33.595 (2 Bl.); Tinte.

### 11.5.3 | **Bearbeitungen für Orgel solo**

**Melodie** (Erinnerung), op. 11 Nr. 3 (Roderich von Mojsisovics)

## 11.6 | **Werke für Chor**

### 11.6.1 | **Vollendete Chorwerke**

**Abendweise** (Ernst Decsey), (1912)

für Männerchor, Orgel und Blechbläser

**Berghymne** (Alfred Fritsch), (ca. 1910)

für gemischten Chor und Orchester

bearbeitet von Stefan Esser und Berkant Haydin

**Ein Neujahrshymnus** (Otto Erich Hartleben), (1914)

für Männerchor und Orgel und

Fassung für gemischten Chor und Orchester

von Stefan Esser und Berkant Haydin

**Gesang des Lebens** (Otto Erich Hartleben), (1914)

für Männerchor und Orgel

**Herbstchor an Pan** (Rudolf Hans Bartsch), (1911/12)

für gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel

**Morgengesang** (Ernst Decsey), (1910) für Männerchor und Orchester

und Fassung für Männerchor, Orgel und Blechbläser

von A. Waßermann (1934)<sup>297</sup>

### 11.6.2 | **Unvollendete Chorwerke**

**Reiters Morgengesang** für gemischter Chor und Orchester

**Unbetiteltes Werk** für Bariton, Männerchor und Orgel

## 11.7 | **Lieder**

### 11.7.1 | **Lieder mit Orchesterbegleitung**

**Am Brunnen** (Paul Heyse), (1912)

**Barcarole** (Adolf Friedrich Graf von Schack), (1910)

---

<sup>297</sup> Im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek steht: „Es könnte sich um Alfred Wassermann handeln, ist aber nicht zu beweisen.“ Auch auf Nachfrage kann die UE, wo das Werk verlegt ist, keine genaueren Angaben machen: „Herr Wass(ß)ermann wird nicht mal in den Verträgen erwähnt.“

- Der bescheidene Schäfer** (Christian Felix Weisse), (1910)
- Die Begegnung** (Paul Heyse), (1912)
- Die Liebste spricht** (Paul Heyse), (1912)
- Erinnerung** (Joseph von Eichendorff), (1911)
- Hat dich die Liebe berührt** (Paul Heyse), (1908)
- Im Maien** (Julius von Rodenberg), 1908
- Japanisches Regenlied** (nach dem Japanischen), (1909)
- Jugend und Alter** (Walt Whitman), (1909)
- Maienblüten** (Ludwig Jacobowski), (1909)
- Marienlied** (Novalis), (1910)
- Piemontesisches Volkslied** (Max Geissler), (1911)
- Selige Nacht** (Otto Erich Hartleben), (1913/14)
- Sendung** (Paul Heyse), (1912)
- Sommerlied** (Emanuel Geibel), (1909)
- Ständchen** (Paul Heyse), (1912)
- Toscanischer Frühling** (Otto Erich Hartleben), 1908
- Und gestern hat er mir Rosen gebracht** (Thekla Lingen),  
(1908/1909)
- Verklärtes Jahr** – Liederzyklus (1930-32)
- Inhalt:** Ein Abschied (Konstantin Mikhailovich Fofanow)  
Dezember (Otto Kernstock)  
Lieder (Christian Morgenstern)  
In meiner Träume Heimat (Carl Hauptmann)  
Auf der Campagna (Joseph Marx)
- Venetianisches Wiegenlied** (Paul Heyse), (1912)
- Waldseligkeit** (Richard Dehmel), (1911)
- Wofür** (Paul Heyse), (1912)
- Zigeuner** (Max Geissler), (1911)

### 11.7.2 | **Lieder mit Kammermusikbegleitung**

**Am Brunnen** (Paul Heyse), (1912) für Stimme und Streichquartett

**Der bescheidene Schäfer** (Christian Felix Weisse), (1910)  
für Stimme und Streichquartett

**Die Begegnung** (Paul Heyse), (1912) für Stimme und Streichquartett

**Die Liebste spricht** (Paul Heyse), (1912)  
für Stimme und Streichquartett

**Piemontesisches Volkslied** (Max Geissler), (1911)  
für Stimme und Streichquartett

**Sendung** (Paul Heyse), (1912) für Stimme und Streichquartett

**Sommerlied** (Emanuel Geibel), (1909)  
für Stimme und Klavierquintett

**Ständchen** (Paul Heyse), (1912) für Stimme und Streichquartett

**Valse de Chopin** (Albert Giraud), (1909)  
für Stimme und Klavierquintett

**Venetianisches Wiegenlied** (Paul Heyse), (1912)  
für Stimme, Streichquartett und Harfe

**Vier Lieder** nach Anton Wildgans (1916)

**Pan trauert um Syrinx** für Flöte und Klavier

**Adagio** für Violoncello und Klavier

**Du bist der Garten** für Violine und Klavier

**Durch Einsamkeiten** für Viola und Klavier

**Waldseligkeit** (Richard Dehmel), (1911)  
für Stimme und Streichquartett

**Wofür** (Paul Heyse), (1912) für Stimme und Streichquartett

### 11.7.3 | **Lieder mit Klavierbegleitung**

#### 11.7.3.1 | **Vollständige Lieder**

1901

**Im Frühling** (Heinrich Vogeler)

**Traum durch die Dämmerung** (Alfred Fritsch)

1902

**Leuchtende Tage** (Ludwig Jacobowski)

1903

**Auftrag** (Ludwig Christoph Heinrich Hölty)

**Wie einst** (Ella Triebnigg)

- 1904  
**Con sordino** (Hermann Hesse)  
**Peregrina V** (Eduard Mörike)  
**Tuch der Tränen** (Paul Wertheimer)
- 1905  
**Lied** (Alfred de Musset)  
**Schließe mir die Augen beide** (Theodor Storm)  
**Schönheit** (Carl Busse)
- 1906  
**Septembermorgen** ((Eduard Mörike)  
**Wanderers Nachtlied** (Johann Wolfgang von Goethe)  
**Windräder** (Oskar Falke)
- 1907  
**Bitte** (Hermann Hesse)  
**Der Gast** (Theodor Fontane)  
**Der Gefangene** (Robert Graf)  
**Der Kuckuck ruft** (Franz Joseph von Königsbrunn-Schaup)  
**Liebe** (Paul Heyse)  
(ins ital. Liederbuch Teil I übernommen, 1912)  
**Lob des Frühlings** (Ludwig Uhland)
- 1908  
**Christbaum** (Ada Christen)  
**Der Denker** (Walter Calé)  
**Ein Fichtenbaum steht einsam** (Heinrich Heine)  
**Ein goldenes Kettlein** (Robert Graf)  
**Hat dich die Liebe berührt** (Paul Heyse)  
**Hochsommernacht** (Martin Greif)  
**Im Maien** (Julius von Rodenberg)  
**Serenata** (Robert Graf)  
**Toscanischer Frühling** (Otto Erich Hartleben)
- 1909  
**Barcarole** (Adolf Friedrich Graf von Schack)  
**Dein Blick** (Paul Mongré)  
**Der Ton** (Knut Hamsun)  
**Die Elfe** (Joseph von Eichendorff)  
**Die Violine** (Albert Giraud)

**Ein Drängen ist in meinem Herzen** (Stefan Zweig)

**Ein junger Dichter denkt an die Geliebte**

(nach dem Chinesischen)

**Erinnerung** (Joseph von Eichendorff)

**Frage und Antwort** (Friedrich Rückert)

**Gesang des Lebens** (Otto Erich Hartleben)

**Herbstzeitlose**

(Emil Rudolf Osman Prinz von Schönaich-Carolath)

**Hochsommernacht** (Martin Greif)

**Japanisches Regenlied** (nach dem Japanischen)

**Jugend und Alter** (Walt Whitman)

**Kolumbine** (Albert Giraud)

**Lenzfahrt** (Conrad Ferdinand Meyer)

**Maienblüten** (Ludwig Jacobowski)

**Marienlied** (Novalis)

**Neugriechisches Mädchenlied** (Emanuel Geibel)

**O süßer Tod** (August Graf von Platen)

**Pierrot Dandy** (Albert Giraud)

**Sommerlied** (Emanuel Geibel)

**Und gestern hat er mir Rosen gebracht** (Thekla Lingen)

**Valse de Chopin** (Albert Giraud)

**Warnung** (Herman Gorter)

1910

**An einen Herbstwald** (Wladimir Freiherr von Hartlieb)

**Dem Genius des Augenblicks** (Paul Mongré)

**Der bescheidene Schäfer** (Christian Felix Weisse)

**Der Rauch** (Rudolf Hans Bartsch)

**Gebet** (Gustav Falke)

**Lied eines Mädchens** (Wladimir Freiherr von Hartlieb)

**Nachtgebet** (E. H. Hess<sup>298</sup>)

**Regen** (Paul Verlaine)

**Sonnenland** (Anna Ritter)

**Traumgekrönt** (Rainer Maria Rilke)

---

<sup>298</sup> Der volle Vorname ist nicht bekannt.

1911

**Nocturne** (Otto Erich Hartleben)

**Piemontesisches Volkslied** (Max Geissler)

**Sancta Maria** (Alfred Mombert)

**Schlafend trägt man mich** (Alfred Mombert)

**Vergessen** (Arno Holz)

**Waldseligkeit** (Richard Dehmel)

**Wanderliedchen** (Max Geissler)

**Zigeuner** (Max Geissler)

1912

**Selige Nacht** (Otto Erich Hartleben)

**Italienisches Liederbuch, 17 Lieder** (Paul Heyse)

BAND I

Liebe (für hohe Frauenstimme)

Ständchen (für mittlere Stimme)

Der Dichter (für mittlere Männerstimme)

Am Brunnen (für mittlere Frauenstimme)

Die Liebste (für mittlere Frauenstimme)

Abends (für mittlere Männerstimme)

Die Lilie (für mittlere Frauenstimme)

Wofür (für mittlere Stimme)

Sendung (für mittlere Stimme)

BAND II

Es zürnt das Meer (für mittlere Frauenstimme)

Die Begegnung (für mittlere Frauenstimme)

Die tote Braut (für mittlere Frauenstimme)

Wie reizend bist Du (für mittlere Stimme)

Am Fenster (für mittlere Stimme)

Die Verlassene (für mittlere Frauenstimme)

Nimm dir ein schönes Weib (für mittlere Stimme)

Venetianisches Wiegenlied (für mittlere Stimme)

1914

**Herbst** (Joseph Marx)

1915

**Isolde** (Bruno Frank)

1916

**Adagio** (Anton Wildgans)

**Du bist der Garten** (Anton Wildgans)

**Durch Einsamkeiten** (Anton Wildgans)

**Pan trauert um Syrinx** (Anton Wildgans)

1930–1932

**Verklärtes Jahr** – Liederzyklus (1930-32)

Ein Abschied (Konstantin Mikhailovich Fofanow)  
Dezember (Otto Kernstock)  
Lieder (Christian Morgenstern)  
In meiner Träume Heimat (Carl Hauptmann)  
Auf der Campagna (Joseph Marx)

1935

**Gleich einer versunkenen Melodie** (Christian Morgenstern)

**Nachts** (Christian Morgenstern)

1944

**Spaziergang** (Alfred Mombert)

**Lieder und Gesänge, Teil I** 28 Lieder (veröffentlicht 1944)

Nr.1 Barcarole  
Nr.2 Christbaum  
Nr.3 Dein Blick  
Nr.4 Dem Genius des Augenblicks  
Nr.5 Der Denker  
Nr.6 Die Elfe  
Nr.7 Die Violine  
Nr.8 Ein junger Dichter denkt an die Geliebte  
Nr.9 Frage und Antwort  
Nr.10 Gebet  
Nr.11 Hat dich die Liebe berührt  
Nr.12 Hochsommernacht  
Nr.13 Japanisches Regenlied  
Nr.14 Lied  
Nr.15 Lob des Frühlings  
Nr.16 Maienblüten  
Nr.17 Marienlied  
Nr.18 Neugriechisches Mädchenlied  
Nr.19 O süßer Tod  
Nr.20 Pierrot Dandy  
Nr.21 Septembermorgen  
Nr.22 Sommerlied  
Nr.23 Sonnenland  
Nr.24 Und gestern hat er mir Rosen gebracht  
Nr.25 Valse de Chopin  
Nr.26 Warnung  
Nr.27 Wie einst  
Nr.28 Windräder

**Lieder und Gesänge, Teil II** 26 Lieder (veröffentlicht 1944)

Nr. 1 Bitte  
Nr. 2 Erinnerung  
Nr. 3 Der bescheidene Schäfer  
Nr. 4 Lied eines Mädchens

- Nr. 5 An einen Herbstwald
- Nr. 6 Der Rauch
- Nr. 7 Regen
- Nr. 8 Der Ton
- Nr. 9 Kolumbine
- Nr.10 Im Frühling
- Nr.11 Leuchtende Tage
- Nr.12 Tuch der Tränen
- Nr.13 Peregrina V
- Nr.14 Schönheit
- Nr.15 Wanderers Nachtlied
- Nr.16 Der Gast
- Nr.17 Ein Fichtenbaum steht einsam
- Nr.18 Toscanischer Frühling
- Nr.19 Im Maien
- Nr.20 Herbstzeitlose
- Nr.21 Jugend und Alter
- Nr.22 Lenzfahrt
- Nr.23 Gesang des Lebens
- Nr.24 Ein Drängen ist in meinem Herzen
- Nr.25 Traumgekrönt
- Nr.26 Nachtgebet

**Lieder und Gesänge, Teil III** 17 Lieder (veröffentlicht 1944)

- Nr.1 Nocturne
- Nr.2 Waldseligkeit
- Nr.3 Sankta Maria
- Nr.4 Schlafend trägt man mich
- Nr.5 Vergessen
- Nr.6 Wanderliedchen
- Nr.7 Piemontesisches Lied
- Nr.8 Zigeuner
- Nr.9 Selige Nacht
- Nr.10 Isolde
- Nr.11 Herbst
- Nr.12 Con sordino
- Nr.13 Ein goldenes Kettlein
- Nr.14 Der Gefangene
- Nr.15 Serenata
- Nr.16 Schließ mir beide Augen
- Nr.17 Der Kuckuck ruft

**Lieder, die als Manuskript vorliegen**

teilweise ohne Angaben des Textautors und teilweise undatiert

**Abend** (Martin Greif)

**Abendläuten** (Christian Morgenstern)

**Abendlied** (Gottfried Keller) (1904)

**Alte Burg** (Alfred Fritsch)

- Auf einem Kirchhof** (Alfred Fritsch)  
**Berghymne** (Alfred Fritsch)<sup>299</sup>  
**Der Mond op. 4 Nr. 7** (Heinrich Vogeler)  
**Der Ocean** (Müller<sup>300</sup>)  
**Die Gärten schließen** (Stefan George)<sup>301</sup>  
**Die Sängerin**<sup>302</sup>  
**Ein Brettellied im Volkston** (Anna Ritter)  
**Erscheinung**  
(Emil Rudolf Osman Prinz von Schönaich-Carolath)  
**Erstorbner Wald, kein Blättchen bebt**  
(Textdichter unbekannt)  
**Frühe Nacht** (Textdichter unbekannt)  
**Frühlingsliedchen** (Alfred Fritsch), (1902)  
**Gedenkst du noch** (Textdichter unbekannt)<sup>303</sup>  
**Geständnis** (Oskar Falke)  
**Gott** (Ludwig Jacobowski)  
**Grabschrift** (Theodor Fontane), (1904)  
**Heilige Fahrt op. 1** (August C. Mahr)  
**Herbstabend op. 1** (Carl Busse)  
**Im Frühling op. 4 Nr. 8** (Heinrich Vogeler)  
**Impression V** (Alfred Fritsch)<sup>304</sup>  
**In der Nacht** (Otto Ludwig Bierbaum)  
**Jasmin op. 3** (Gödel<sup>305</sup>)  
**Knabe und Bächlein** (Alfred Fritsch)  
**Lange Liebe op. 4 Nr. 5** (Alfred Fritsch), (1902)  
**Largo op. 1** (Alfred Fritsch)

---

<sup>299</sup> Das Lied «Berghymne» ist identisch mit «Berghymne» in der Fassung für gemischten Chor und Orchester.

<sup>300</sup> Der Vorname ist nicht bekannt.

<sup>301</sup> Im Manuskript ohne Titel. Es handelt sich um das Gedicht «Die Gärten schließen» mit dem Textanfang: «Frühe Nacht verwirrt die ebenen Bahnen».

<sup>302</sup> Das in mehreren Verzeichnissen geführte Lied scheint nicht zu existieren. Ein diesbezügliches Manuskript ist in der ÖNB nicht auffindbar; auch ist keine ÖNB-Nummer bekannt.

<sup>303</sup> Lied im Manuskript ohne Titel. Textanfang: «Gedenkst du noch»

<sup>304</sup> Die Zusatzangabe wird verschiedentlich gelesen: Impression V oder Impression I.

<sup>305</sup> Der Vorname ist nicht bekannt.

**Leise weht durch die Natur** (Textdichter unbekannt)<sup>306</sup>  
**Lorbeer und Rose** (Alfred Fritsch)  
**Mädchens Maiklage** (Alfred Fritsch)  
**Märchen** (Textdichter unbekannt)  
**Melancholie op. 1** (Wilhelm Arent)  
**Morgengruß op. 4 Nr. 6** (Heinrich Vogeler)  
**Nach Hause** (Ludwig Jacobowski)  
**Nimmersatte Sehnsucht** (Alfred Fritsch)  
**Noch blühen Rosen** (Ludwig Karl Vanselow), (1905)  
**Phantasie op. 2** (Robert Graf), (1902)<sup>307</sup>  
**Requiem** (Conrad Ferdinand Meyer), (1904)  
**Sang des Schiffermädels** (Otto Ludwig Bierbaum)  
**Sehnsucht op. 4 Nr. 3** (Ludwig Jacobowski)  
**Spätsommerliedchen** (Alfred Fritsch)  
**Spielmannslied**  
(Emil Rudolf Osman Prinz von Schönaich-Carolath)  
**Stirb!** (John Henry Mackay), (1905)  
**Traum durch die Dämmerung** (Alfred Fritsch)  
**Traum einer Toten** (Alfred Fritsch)  
**Traumbild** (Adalbert Stiglic)  
**Über den Bergen** (Carl Busse)<sup>308</sup>  
**Über Tag und Nacht** (Otto Roquette)  
**Vale Carissima** (Karl Stieler)  
**Vita somnium breve** (Robert Graf)  
**Warte noch** (Julius von Rodenberg), (1902)  
**Wie einst** (Alfred Fritsch)  
**Wiegenlied** (Oskar Falke)  
**Winter** (Walter Calé)

---

<sup>306</sup> Lied im Manuskript ohne Titel. Textanfang: «Leise weht durch die Natur».

<sup>307</sup> Das in manchen Verzeichnissen geführte Lied «Der alte Holunderbaum» (Richard Graf) existiert nicht. Es ist der Textanfang von «Phantasie».

<sup>308</sup> Lied im Manuskript ohne Titel. Es handelt sich um das Gedicht: «Über den Bergen» mit dem gleich lautenden Textanfang.

### 11.7.3.2 | Skizzen

#### Drei Liedskizzen:

**Der Dornstrauch** (Stefan Zweig)<sup>309</sup>

**Wäsche im Wind**

**Dramatische Skizze: Nun laßt uns beten**

### 11.7.4 | Lieder mit Orgelbegleitung

**Marienlied** für Stimme und Orgel

#### 11.7.4.1 | Lied mit Orgelbegleitung, das als Manuskript vorliegt

**Verklärung** (Robert Graf), (1907)<sup>310</sup>

### 11.7.5 | Liedbearbeitungen mit Orchester

**Heimweh** (Hugo Wolf)

**Hochbeglückt in deiner Liebe** (Hugo Wolf)

**Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen** (Hugo Wolf)

**Tretet ein, hoher Krieger** (Hugo Wolf)

**Verborgeneheit** (Hugo Wolf)

### 11.7.6 | Liedbearbeitungen mit Orgel

**Ich hatte viel Bekümmernis** (J. S. Bach)  
für Sopran und Orgel

---

<sup>309</sup> In der ÖNB, die den Nachlass von Joseph Marx verwaltet, gibt es unter der ÖNB-Nr. 33.428 nur die Seite 1. Auf Nachfrage wurde bestätigt, dass es nur diese Seite gibt, die rechts unten mit ‚1‘ bezeichnet ist und der ein weiteres vollständig unbeschriftetes Notenblatt folgt. Diese Seite 1 ist nicht typisch für eine Skizze, im Gegenteil, sie ist sauber geschrieben, folglich kann es sich um eine Abschrift handeln. Insgesamt sind es 8 Takte: 3 Takte Klaviereinleitung und 5 Takte Gesang mit Klavier. Auf Grund der aktuellen Lage kann dieses Lied nur unter „Skizzen / unvollständige Werke“ eingeordnet werden.

<sup>310</sup> Marx verlangt nicht explizit die Orgelbegleitung. Da er die Begleitung auf drei Zeilen aufteilt, die erste und zweite Zeile mit einer Klammer verbindet und „zusammen“ davor schreibt, ergibt sich die Zuordnung der ersten beiden Zeilen den Manualen und die dritte Zeile, als Bass notiert, der Pedalausführung.

## 12 | Literatur

Biba, Otto: Programmheft der Wiener Philharmoniker zum 7. Abonnementkonzert, dem Nicolai-Konzert vom 14. und 15. März 2015. Zur Aufführung der «Alt-Wiener Serenaden».

Bistron, Julius: Joseph Marx: Bildnis des Menschen und Künstlers. Wiener Literarische Anstalt, Wien 1923.

Candillari, Daniela: Joseph Marx. Romantische Ästhetik, Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2007.

Danzer, Gudrun: Aufbruch in die Moderne? Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz. Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum. Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung vom 7. November 2014 bis 22. Februar 2015. Kuratorin: Gudrun Danzer. Hsg. Gudrun Danzer, Peter Pakesc.

von Dettelbach, Hans und Joseph Marx: Das Joanneum, Band III, Graz 1940.

Endler, Franz: Das k.u.k. Wien. Verlag Ueberreuther, 1977.

Esser, Stefan und Haydin, Berkant: Einführungstext im Booklet zur CD-Aufnahme bei cpo 777 320-2.

Fahr-Becker, Gabriele: Wiener Werkstätte. Verlag Taschen GmbH. 2008.

Fischer, Ernst: Brief vom 11.05.1962 an Joseph Marx zum 80. Geburtstag.

Fleury, Michel: Diapason. Ausgabe Juli/August 2003. Aus dem Französischen übersetzt von Martin Rucker und Berkant Haydin.

Frodl, Gerbert: Die Malerei. Künstlerhaus – Secession – Hagenbund. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil. 1880-1916. Glanz und Elend. Beiträge, Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Schloss Grafenegg. 1987. Ausstellungsleiter: Univ.-Prof. Dr. Harry Kühnel. Verleger: Amt der NÖ. Landesregierung, Abt. III/2 – Kulturabteilung.

Frodl, Gerbert: Kunst in Wien um 1900 – Die andere Seite. In: Katalog zur Ausstellung in Schloss Halbturn 1987. Verleger: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/1.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch.

Haydin, Berkant: Vorwort zur Marx-Studienpartitur von «Idylle». Verlag Musikproduktion Höflich. München, 2005.

Haydin, Berkant: Booklet zur Aufnahme der «Naturtrilogie». Erschienen 2002 bei ASV unter der Leitung von Steven Sloane.

Hellsberg, Clemens: Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker. Schweizer Verlagshaus, Zürich. Kremayr & Scheriau, Wien. Musikverlag Schott, Mainz. 1992.

Holzer, Andreas: Das Alte im Neuen bei Joseph Marx. „Staré“ V „Novum“ Symposium 1995, Bratislava, 8.-10. November.

Holzer, Andreas: „Nicht alles, was tönt, ist auch – Musik.“ Joseph Marx. Hüter der Tradition. Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Graz 1999.

Holzer, Andreas: Marx, Joseph. In: MGG-Personenteil 11, 2004.

Jancik, Hans: Artikel Marx, Joseph. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 8. 1960.

Kornauth, Egon: Brief vom 16.12.1956 an Joseph Marx. ÖNB, HAN, 833/26-4.

Krones, Hartmut: Die Zweite Republik. XIII. Kompositionsgeschichte. In: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs, Band 3. Wien–Köln–Weimar, 1995.

Kröpfl, Monika: „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte. In: Studie zur Musikwissenschaft, Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band 55, 2009.

Kröpfl, Monika: Preise und ihre Vergabepolitik im Österreich der Nachkriegszeit am Beispiel von Hans Gál und Egon Wellesz. In: Katalog zur Ausstellung „Hans Gál und Egon Wellesz – continental britons“ des jüdischen Museums Wien, Wien 2004.

Leemann: Harmonielehre 1869. Zitiert nach: Urs Probst. Intervallqualitäten und Tonartencharakteristik. Seite 243. Ursprünglich erschienen in: Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge '93. Verlag Peter Neubäcker & freies musikzentrum. München 1994.

Leibnitz, Thomas: Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth. Verlag Hans Schneider. Tutzing 1986.

Liess, Andreas: Joseph Marx. Leben und Werk. Steirische Verlagsanstalt Graz, 1943.

Loti, Pierre: «Islandfischer» in der Übersetzung aus dem französischen von E. Bagge. Druck und Verlag P. Reclam.

Mahler, Alma und Mahler, Gustav: Erinnerungen und Briefe. Frankfurt 1980.

Maraushek, Gerhard: Magistratisches Totenprotokoll 1964/IX, Zahl 21.

Marx, Joseph: Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik. Herausgeber Oswald Ortner, Wien. Verlag Gerlach & Wiedling 1945.

Marx, Joseph: Briefwechsel mit Erich Zeisl ab 24. Juli 1946.

Marx, Joseph: Selbstdarstellung. Manuskript. ÖNB, Sig. S. M. 33614/58.

Marx, Joseph: Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung tausendjähriger Tonkunst. Austria–Edition. Wien 1964.

Marx, Joseph: Schreiben an den Bundespräsidenten. Wien, im Mai 1954.

Marx, Joseph: Brief vom 24. Jänner 1946 an Clemens Krauss.

Marx, Joseph: Brief vom 25. Dezember 1956 an Richard Flury.

Medtner, Nikolaj: Brief vom 14.11.1949 an Joseph Marx.

Müller von Asow, Erich Hermann: Laudatio zum 60. Geburtstag von Joseph Marx.

Müller von Asow, Erich Hermann: Aufsatz zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten Joseph Marx. Erschienen in der Zeitschrift für Musik. 109. Jahrgang, Heft 5 vom Mai 1942. Gustav Bosse (Hgb.), Regensburg.

Müller von Asow, Erich Hermann: Aufsatz zum 60. Geburtstag des ostmärkischen Komponisten, Joseph Marx, Manuskript vom Mai 1942, F65 Müller-Asow 11,65.

N.N.: Texte zur «Herbstsymphonie» Mus.Hs.33538.Mus.

Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945.

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. dtv/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1992.

Rollett, Edwin: Graz 1910. Entnommen dem Artikel: Joseph Marx – Sein Werk im Spiegel der «Wiener Zeitung». 1956.

Ruland, Heiner: Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Verlag «Die Pforte». Basel 1981.

Schenk, Erich: Artikel zum 60. Geburtstag von Joseph Marx. In: Völkischer Beobachter.

Schenk, Erich: Festrede zur Feier des 80. Geburtstages von Joseph Marx. In: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 112.

Schenk, Erich: Joseph Marx Nachruf. In: Studien zur Musikwissenschaft, Band 27. Graz – Wien – Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966.

Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. In: Ivan Vojtech (Hgb.). Ausgabe 1976. S. Fischer Verlag. Zitiert aus dem Kapitel: Analyse der Kammersymphonie.

Schollum, Robert: Kodály – Marx – Szymanowski. Drei Komponisten im Jugendstibereich. Wien 1989.

Simmen, Jeannot: Traumbilder der Moderne, in Experiment Seele. In: Katalog: Wunderblock – Eine Geschichte der modernen Seele. Ausstellung der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum der Stadt Wien, 1989. Leitung: Jean Clair, Cathrin Pichler, Wolfgang Pircher, Löcker Verlag, Wien.

Škerjanc, Lucijan Marija: Brief vom 11. März 1941 von Lucijan Marija Škerjanc aus Ljubljana an Joseph Marx. ÖNB – Handschriftensammlung H 71/69 (autogr. L. M. Škerjanc) –861/9-9.

Wagner, Guy: Korngold – Musik ist Musik. Matthes & Seitz, Berlin, 2008.

Wellesz, Egon: Joseph Marx's Herbstsymphonie. Aus: Musical News and Herald, März 1922, H.4, Seite 278. F13. Wellesz.2332.Mus.

Werba, Erik: Joseph Marx. In: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 1. Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien. Österreichischer Bundesverlag Wien, 1964.

Wildgans, Anton: Gedichtband „Ich beichte und bekenne“, aus dem Nachlass, herausgegeben von Lilly Wildgans, 1933.

## 12.1 | Zeitschriften und Zeitungen

Garben, Cord: Vier Fäuste für ein Hojotoho. In: FONOFORUM. Zeitschrift. Mai 2013.

Graf, Max: Rezension. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 6. Februar 1922.

Heller, Hans Ewald: Joseph Marx, ein österreichischer Musikant. In: Österreichischen Zeitschrift für Musik, XVII. Jahrgang, Heft 10 vom November/Dezember 1935, Vorwärts-Verlag.

Heller, Hans Ewald: Rezension Symphonische Nachtmusik. In: Wiener Zeitung, 21. Oktober 1930.

Hellmer, Hans: Rezension. In: Wiener Zeitung, 3. Juli 1946.

Liebstockl, Hans: Rezension. In: Wiener Extrablatt, 16. Februar 1922.

Lüttmann, Hans: Wo der Klapotetz schackert. In: Westfälische Nachrichten, Panorama-Beilage, 11. August 2012.

Marx, Joseph: Artikel über die «Düsseldorfer Reichsmusiktage» (22. bis 29. Mai 1938). In Neues Wiener Journal, 5.6.1938.

Marx, Joseph: Der österreichische Musikdialekt. Erschienen in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien. 1. Jahrgang, November 1946.

Marx, Joseph: Grundlagen des Musikerlebnisses. In: Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde, 1. Jahrgang, Folge 1, 1946.

Marx, Joseph: Ich bin gegen den Krieg. Ein pazifistisches Vortragsstück. ÖNB Mus.Hs.33614.49 Mus.

Marx, Joseph: Komponistennachwuchs und Förderung. Erschienen in: Wiener Figaro, Mitteilungsblatt der Wiener Mozartgemeinde, Heft III/IV, Wien 1947.

Müller, Georg G.: Zur Aufführung der Nordland-Rhapsodie mit dem Städtischen Orchester unter Oswald Kabasta. In: Grazer Tagblatt, 19. Februar 1930.

Richter, Arnd: For himself. In: FONOFORUM. Zeitschrift. September 2014.

Rollett, Edwin: Graz 1910. In: Wiener Zeitung.

Scherber, Ferdinand: Rezension der Erstaufführung von Idylle. In: Wiener Zeitung, 18. März 1926.

Scherber, Ferdinand: Rezension Symphonische Nachtmusik unter Clemens Krauss. In: Wiener Zeitung, 18. Mai 1926.

Scherber, Ferdinand: Besprechung der Aufführung der Frühlingsmusik durch das Tonkünstlerorchester. In: Wiener Zeitung, 12. Dezember 1926.

Scherber, Ferdinand: Besprechung der Aufführung der Nordland-Rhapsodie. In: Wiener Zeitung, 10. Dezember 1929.

Scherber, Ferdinand: Besprechung der Aufführung der Nordland-Rhapsodie. In: Wiener Zeitung, 21. Februar 1933.

Walzel, L. M.: Rezension der Idylle. In: Neue Tageszeitung Wien.

Wildgans, Friedrich: Zur Erstaufführung der Feste im Herbst mit den Wiener Symphonikern unter Hans Swarowsky in den Wiener Konzerthausssälen. In: Österreichisches Tagebuch, 5. Oktober 1946.

### 12.1.1 | Artikel, die unter Kürzel erschienen sind

D. H.<sup>311</sup>: Besprechung der ersten Aufführung der Nordland-Rhapsodie in Graz. In: Grazer Arbeiterwille, 19. Februar 1930.

---

<sup>311</sup> Das Kürzel steht wahrscheinlich für Hans von Dettelbach, der vielfach für Grazer Blätter schrieb.

e.: Erstes Festkonzert der Wiener Philharmoniker. Uraufführung: Marx, Feste im Herbst. In: Das Steirerblatt, 27. Juni 1946.

H. D.<sup>312</sup>: Zum 50. Geburtstag von Joseph Marx. In: Tagblatt (42. Jahrgang Nr.165), 10. April 1932.

H. WZ.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie mit dem Städtischen Orchester unter Karl Rankl. In: Grazer Tagblatt, 12. Dezember 1933.

J. B.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie unter Clemens Krauss. In: Neues Wiener Journal, 20. Februar 1933.

M. S.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie unter Clemens Krauss. In: Wiener Reichspost, 21. Februar 1933.

N. L.: Aufführung der Nordland-Rhapsodie mit dem Städtischen Orchester unter Karl Rankl. In: Grazer Tagblatt, 12. Dezember 1933.

N.N.: Romantische Natursymphonie von Joseph Marx. In: RADIO-WIEN, Zeitschrift, 1934, Heft 21.

N.N.: Romantische Naturtrilogie von Joseph Marx. In: RADIO-WIEN, Zeitschrift, 1935, Heft 15 Seite 3.

N.N.: Konzertbesprechung. In: Wiener Extrablatt, 5. Februar 1922.

N.N.: Rezension. In: Wiener Morgenzeitung, 17. Februar 1922.

H.Wa.: Joseph-Marx-Konzert mit dem Städtischen Orchester unter Karl Tutein. In: Grazer Volksblatt, 12. April 1932.

## 12.2. | web-Referenzen

Haydin, Berkant: Homepage zu Joseph Marx: Joseph Marx und das Dritte Reich, Stand 25.12.2008.

Haydin, Berkant: Homepage zu Joseph Marx.

Haydin, Berkant: joseph-marx.org. Bildergalerie. Portraitfoto und Unterschrift von Seite 2 dieser Arbeit.

---

<sup>312</sup> Wahrscheinlich Hans von Dettelbach.

## 13 | Personenregister

- Albéniz, Isaac 25  
 Adler, Guido 43, 44  
 Albrechtsberger, Johann Georg 30  
 Altenberg, Peter 20, 21  
 Attenstaedt 20  
 Amiet, Cuno 15  
 Apostel, Hans Erich 54  
 Arent, Wilhelm 363  
 Atatürk, Mustafa Kemal Pascha gen. 14, 34, 41
- Bach, Johann Sebastian 32,317 337, 338, 353, 364  
 Bagge, E. 268,366  
 Bahr, Hermann 20, 21  
 Balakirew, Milij Alexejewitsch 317, 341  
 Bartsch, Rudolf Hans 354, 358  
 Bartók, Béla 34, 319  
 Bauer, Adolf 32  
 Beethoven, Ludwig van 29, 61, 145, 146, 160, 161, 166, 172, 227, 316, 317, 321, 322, 323, 325,  
 330, 342  
 Benussi, Vittorio 32, 316  
 Berg, Alban 20, 21, 25, 58, 346, 347  
 Beruth, Fritz 311  
 Bethge, Hans 261  
 Biba, Otto 47, 62, 348, 365  
 Bierbaum, Otto Ludwig 362, 363  
 Bismarck, Otto von 21  
 Bistron, Julius 10, 11, 61, 365  
 Bittner, Emilie 58  
 Bittner, Julius 45, 321, 322, 323  
 Bleyl, Fritz 15  
 Böcklin, Arnold 18, 19, 338  
 Böckstiegel, Peter August 15  
 Böhm, Karl 30, 31, 268, 270, 340  
 Borodin, Alexander 330, 331, 341  
 Bosse, Gustav 51, 210, 253, 315, 367  
 Botstein, Leon 64, 84  
 Brahms, Johannes 25, 28, 30, 61, 316, 321, 345  
 Brandstetter, Oscar 208  
 Braque, Georges 15, 25  
 Broch, Hermann 20  
 Bruckner, Anton 25, 28, 30, 42, 61, 214, 267, 341, 345  
 Brucks, Georg 20  
 Busoni, Feruccio 30  
 Busse, Carl Hermann 22, 65, 357, 362, 363  
 Bussler, Ludwig 32  
 Buwa, Johann 30, 32, 316
- Calé, Walter 357, 363  
 Caletti-Bruni, Pier Francesco 29  
 Candillari, Daniela 10, 12, 35, 65, 151, 234, 333, 365  
 Canetti, Elias 20  
 Casals, Pablo 58  
 Casella, Alfredo 25, 58, 327  
 Cavalli, Francesco 29  
 Cerha, Friedrich 330  
 Cézanne, Paul 15  
 Chausson, Ernest 25  
 Chopin, Frédéric 29, 31, 185, 316, 317, 331, 334, 356, 358, 360  
 Christen, Ada 357  
 Clair, Jean 14, 368  
 Clementi, Muzio 29

Cocteau, Jean 25  
 Conrad, Béla 20  
 Corelli, Arcangelo 219  
 Corinth, Lovis 15  
 Czerny, Carl 29

Danzer, Gudrun 18, 365  
 David, Johann Nepomuk 35  
 Debussy, Claude 4, 5, 22, 25, 26, 31, 58, 154, 183, 204, 205 217, 226, 232, 304, 305, 306, 311,  
 312, 317, 318, 325, 328, 337, 339, 341, 342, 343, 344, 345  
 Decsey, Ernst 354  
 Degas, Edgar 15  
 Degner, Erich Wolfgang 30, 32  
 Dehmel, Richard 186, 355, 356, 359  
 de' Liguori, Alfonso Maria 305  
 Delius, Frederic 317, 343  
 Dettelbach, Hans von 209, 233, 365, 369, 370  
 Dollfuß, Engelbert 40, 41  
 Dorf Müller, Joachim 8, 9  
 Dorian, Frederick 57  
 Dressler, Susanne 8, 380  
 Duchamp, Marcel 15  
 Duhan, Hans 58  
 Dukas, Paul 25, 317  
 Duparc, Henri 25  
 Dvořák, Antonín 5, 305

Eckhardt-Grammaté, Sophie Carmen 58  
 Egger-Lienz, Albin 16  
 Egk, Werner 43  
 Eichendorff, Joseph von 184, 185, 186, 355, 357, 358  
 Eндler, Franz 365  
 Eschelbach, Hans 22  
 Esser, Stefan 9, 56, 158, 159, 354, 365  
 Etti, Karl 63, 157, 270, 271, 351

Fahr-Becker, Gabriele 365  
 Falke, Gustav 22, 23, 358  
 Falke, Oskar 20, 32, 357, 362, 363  
 Falla, Manuel de 25  
 Fauré, Gabriel 25  
 Field, John 185  
 Fischer, Ernst 57, 365  
 Fischer Samuel 225, 368  
 Fleischmann, Hugo 44, 57  
 Fleury, Michel 230, 365  
 Flotzinger, Rudolf 47, 366  
 Flury, Richard 56, 333, 349, 367  
 Fock, Dirk 65  
 Fofanow, Konstantin Mikhailovich 355, 360  
 Fontane, Theodor 357, 362  
 Frank, Bruno 359  
 Franz Joseph, Kaiser von Österreich 17, 372  
 Freisitzer, Roland 8  
 Friedell, Egon 20  
 Fritsch, Alfred 354, 356, 361, 366  
 Frodl, Gerbert 17, 365  
 Fuchs, Robert 31, 321  
 Fux, Johann Joseph 55

Gál, Hans 48, 54, 327, 328, 315, 353  
 Garben, Cord 320, 368  
 Garbrecht, F. W. 208  
 Gauby, Joseph 31

Gauguin, Paul 15  
 Geibel, Emanuel 355, 356, 358  
 Geissler, Max 355, 356, 359  
 George, Stefan 362  
 Gerstl, Richard 16  
 Ghezzi, Claudia 8  
 Ghezzi, Emma Maria 8  
 Giraud, Albert 356, 357, 358  
 Glasunow, Alexander 317  
 Godowsky, Leopold 317  
 Goebbels, Joseph 43  
 Gödel 362  
 Göhre, Werner 35  
 Goethe, Johann Wolfgang von 27, 329, 357  
 Gogh, Vincent van 15, 16  
 Gorter, Herman 358  
 Graf, Franz 18, 21  
 Graf, Max 153, 368  
 Graf, Richard 363  
 Graf, Robert 20, 21, 357, 363, 364  
 Greif, Martin 357, 358, 361  
 Grieg, Edvard 304, 305  
 Grimm, Jacob 71, 74, 365  
 Grimm, Wilhelm 71, 74, 365  
 Gris, Juan 15  
 Gruber, Gernot 47, 366  
 Gulda, Friedrich 330  
 Gurlitt, Wilhelm 17

Händel, Georg Friedrich 219  
 Hamsun, Knut 357  
 Hansa, Anna 33, 37, 38, 65  
 Hansa, Friedrich 33  
 Hanslick, Eduard 57  
 Hanstein, Johannes 12, 350  
 Harrandt, Andrea 9  
 Harpf, Alois 30, 316  
 Hartleben, Otto Erich 354, 355, 357, 358, 359  
 Hartlieb, Wladimir Freiherr von 65, 358  
 Hauer, Josef Matthias 25, 347  
 Hauptmann, Carl 355, 360  
 Hausegger, Friedrich von 17, 26, 27  
 Hausegger, Siegmund von 27, 30, 55, 329  
 Haydn, Berkant 9, 12, 39, 42, 55, 57, 61, 65, 158, 159, 229, 230, 267, 350, 351, 354, 365, 370  
 Haydn, Joseph 31, 62, 338, 340.341  
 Heckel, Erich 15  
 Heine, Heinrich 357  
 Heller, Hans Ewald 184, 217, 368  
 Heller, Lynne 49  
 Hellmer, Hans 183, 368  
 Hellsberg, Clemens 324, 340, 366  
 Herzl, Theodor 20  
 Herzmanovsky-Orlando, Fritz von 21  
 Hess, E. H. 358  
 Hesse, Hermann 357  
 Heuberger, Richard 30  
 Heyse, Paul 215, 354, 355, 356, 357, 359  
 Hindemith, Paul 34, 319, 322, 324, 347  
 Hitler, Adolf 40, 41, 44, 55, 56  
 Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 356  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 185  
 Hoffmann, Josef 17  
 Hofmann, Elfriede 18  
 Hofmann, Friedrich 26, 27

- Hofmannsthal, Hugo von 20  
 Holenia, Hanns 45  
 Holz, Arno 359  
 Holzer, Andreas 10, 11, 20, 22, 28, 45, 48, 49, 50, 320, 334, 336, 350, 366  
 Horváth, Ödön von 21  
 Humperdinck, Engelbert 13
- Ibert, Jacques 25
- Jacobowski, Ludwig 355, 356, 358, 362, 363  
 Janáček, Leoš 25, 325  
 Jancik, Hans 99, 320, 321, 366  
 Jarnach, Philipp 36  
 Jarz, Conrad 114  
 Jawlensky, Alexej von 15  
 Jeritza, Maria 57
- Kabasta, Oswald 312, 333, 369  
 Kaiser, Katja 8  
 Kandinsky, Wassily 15, 16  
 Kanitz, Ernst 57  
 Keller, Gottfried 361  
 Kernstock, Otto 355, 360  
 Khnopff, Fernand 19  
 Kienzl, Wilhelm 26, 27, 30, 45, 58, 321  
 Kirchner, Ernst Ludwig 15  
 Klee, Paul 16  
 Klimt, Ernst 16  
 Klimt, Gustav 16, 19, 20  
 Klinger, Max 19  
 Kobald, Karl 45  
 Kodály, Zoltán 20, 29, 58, 368  
 Koechlin, Charles 25  
 Königsbrunn-Schaup, Franz Joseph von 357  
 Kokoschka, Oskar 16, 20  
 Kolig, Anton 16  
 Kornauth, Egon 11, 25, 39, 43, 44, 48, 54, 366  
 Korngold, Erich Wolfgang 4, 25, 42, 57, 58, 162, 206, 207, 230, 339, 368  
 Kralik, Grete 58  
 Kralik, Heinrich 58  
 Kraus, Karl 20, 21  
 Krauss, Clemens 34, 155, 157, 184, 218, 229, 233, 311, 314, 324, 332, 367, 369, 370  
 Krehahn, Carl 30, 316  
 Krenek, Ernst 25, 54, 347  
 Krips, Josef 156, 157, 182  
 Kronos, Hartmut 47, 48, 366  
 Kronos, Otto 20  
 Kröpfl, Monika 41, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 328, 366  
 Kuh, Anton 20  
 Kühnel, Harry 365
- Lasso, Orlando di 338  
 Lauff, Joseph 22  
 Le Corbusier 15  
 Leemann, 234, 366  
 Léger, Fernand 15  
 Lehár, Franz 20, 58  
 Leibnitz, Thomas 11, 12, 39, 44, 366  
 Lenau, Nikolaus 257  
 Liebermann, Max 15, 18, 22  
 Liebstockl, Hans 64, 154, 155, 368  
 Liess, Andreas 10, 11, 30, 32, 33, 35, 62, 65, 87, 93, 114, 117, 147, 151, 152, 217, 230, 233, 267,  
 294, 298, 304, 317, 318, 337, 366  
 Lingen, Thekla 355, 358

- Liszt, Franz 25, 27, 31, 317, 329, 332, 341, 343  
 Ljadow, Anatoli 317, 331  
 Ljapunow, Sergej 317  
 Lobe, Johann Christian 32  
 Löwe, Ferdinand 34  
 Loos, Adolf 17, 20, 21  
 Loti, Pierre 61, 268, 270, 304, 310, 315, 366  
 Lüttmann, Hans 31, 368
- Mackay, John Henry 363  
 Mahler, Alma 186, 366  
 Mahler, Gustav 5, 16, 25, 67, 68, 69, 186, 230, 261, 262, 326, 366  
 Mahr, August C. 362  
 Mandl, Hans 328  
 Marauschek, Gerhard 59, 366  
 Marc, Franz 15  
 Marcus, Siegfried 20  
 Marckhl, Erich 48, 49  
 Martin, Frank 349  
 Marx, Irene 29  
 Marx, Jakob 28  
 Marx, Josef (Vater) 26,28  
 Marx, Joseph 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 74, 79, 113, 114, 140, 144, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 196, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 216, 217, 218, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 243, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 294, 304, 307, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 355, 359, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370  
 Marx, Karl 55, 56  
 Marx, Maria Anna, geborene Walla 28  
 Marx, Sebastian 28  
 Matisse, Henri 15  
 Matsch, Franz Josef Edler von 16  
 Matschie, Paul 22  
 Medtner, Nicolai 58, 317, 367  
 Mehringer, Rudolf 32  
 Mehta, Zubin 348  
 Meinong, Alexius von 32, 316  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 185  
 Menzel, Adolph 22  
 Mersch, Nina 9  
 Massner, Joseph  
 Meyer, Conrad Ferdinand 358, 363  
 Meyer-Krahmer, Ulrike 8  
 Modersohn, Otto 22  
 Mörike, Eduard 65, 357  
 Mojsisovics, Roderich von 45, 354  
 Moll, Carl 16  
 Mombert, Alfred 359, 360  
 Mompou, Federico 25  
 Mondrian, Piet 15  
 Monet, Claude 15, 25  
 Mongré, Paul 357, 358  
 Monteverdi, Claudio 29  
 Moreau, Gustave 15  
 Morgenstern, Christian 355, 360, 361  
 Moscheles, Ignaz 29  
 Moser, Koloman 16, 17  
 Moszkowski, Moritz 317  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 35, 317, 327, 338, 342  
 Müller 362

Müller von Asow, Erich Hermann 51, 210, 229, 252, 253, 241, 315, 331, 367  
Müller, Georg G. 312, 333, 335, 369  
Munch, Edvard 16  
Musil, Robert 20  
Musset, Alfred de 357  
Mussolini, Benito 40  
Mussorgski, Modest 329, 331, 332, 341

Nolde, Emil 15  
Novalis 355, 358

Olbrich, Joseph Maria 17  
Orff, Carl 55  
Ortner, Oswald 37, 321, 325, 326, 327, 328, 367  
Overbeck, Fritz 22

Pakešc, Peter 18, 365  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 338, 349  
Pechstein, Max 15  
Perutz, Leo 20  
Pettenkofen, August von 16  
Pfitzner, Hans 43, 346  
Picasso, Pablo 15, 25  
Pichler, Cathrin 14, 368  
Pinter, Margot 270  
Pircher, Wolfgang 14, 368  
Pissarro, Camille 15  
Platen, August Graf von 358  
Polgar, Alfred 20  
Presuhn, Ludwig 20  
Prieberg, Fred K. 55, 56, 367  
Probst, Urs 234, 366  
Prokofjew, Sergej 5, 309  
Puccini, Giacomo 5, 25, 58, 262, 304, 311  
Putz, Volkmar 9

Quantz, Johann Joachim 228, 367

Rachmaninoff, Sergej 4, 58, 205  
Racek, Fritz 28  
Rankl, Karl 313, 370  
Rastl, Peter 9  
Ravel, Maurice 4, 25, 58, 144, 183, 204, 205, 317, 325, 339, 344  
Reger, Max 13, 22, 31, 32, 43, 186, 313, 317, 318, 324, 337, 338, 341, 349  
Reitler, Sonja 58  
Renoir, Pierre-Auguste 15  
Respighi, Ottorino 25, 58, 325, 331, 339  
Reznicek, Emil Nikolaus von 11, 30, 39, 44, 366  
Richter, Arnd 331, 369  
Richter, Ernst Friedrich 32  
Riemann, Hugo 32, 304, 316  
Rilke, Rainer Maria 358  
Rimskij-Korsakow, Nicolai 311, 315, 331, 332  
Ritter, Anna 22, 358, 362  
Rodenberg, Julius von 22, 355, 357, 363  
Rohlf, Christian 15  
Rollett, Edwin 26, 367, 369  
Romako, Anton 16  
Roquette, Otto 363  
Rosegger, Peter 17  
Roth, Joseph 20  
Roussel, Albert 25  
Rucker, Martin 230, 365  
Rückert, Friedrich 358

Rubin, Marcel 58  
 Ruland, Heiner 23, 367  
  
 Salmhofer, Franz 45  
 Salten, Felix 20  
 Satie, Eric 25  
 Schack, Adolf Friedrich Graf von 354, 357  
 Schad-Rossa, Paul 17, 18, 19, 20, 365  
 Schalk, Franz 30  
 Schenk, Erich 11, 51, 333, 334, 349, 367  
 Scherber, Ferdinand 185, 230, 267, 311, 369  
 Schiele, Egon 16, 20  
 Schiller, Friedrich 71  
 Schillings, Max von 13  
 Schirach, Baldur von 42  
 Schiske, Karl 54  
 Schmidt, Franz 11, 25, 34, 39, 43, 44, 58, 323, 333, 366  
 Schmidt-Rottluff, Karl 15  
 Schmitt, Florent 25  
 Schneider, Hans 11, 39, 44, 366  
 Schnitzler, Arthur 20  
 Schönaich-Carolath, Emil Rudolf Osman Prinz von 65, 358, 362, 363  
 Schönberg, Arnold 5, 13, 16, 25, 43, 68, 186, 225, 347, 368  
 Schönberg, Mathilde 16  
 Schollum, Robert 20, 368  
 Schreker, Franz 4, 25, 42, 58, 134, 135, 154, 230, 339, 344  
 Schrötter, Ritter von Kristelli, Alfred 20  
 Schubert, Franz 29, 30, 31, 35, 62, 316, 321, 327, 338, 340  
 Schuch, Ernst von 30  
 Schumann, Robert 29, 30, 31, 185, 270, 316, 317, 323, 338  
 Schuschnigg, Kurt 40, 41, 52  
 Schwertsik, Kurt 330  
 Segantini, Giovanni 19  
 Seurat, Georges 15  
 Sibelius, Jean 304  
 Siegl, Otto 54, 347  
 Signac, Paul 15  
 Simmen, Jeannot 14, 368  
 Sjögren, Emil 304  
 Škerjanc, Lucijan Marija 35, 368  
 Skrjabin, Alexander 25, 31, 36, 58, 67, 68, 69, 183, 230, 248, 317, 318, 320, 328, 332, 334,  
 337, 339, 341, 345  
 Slevogt, Max 15  
 Sloane, Steven 267, 365  
 Sorabji, Kaikhosru Shapurji 58  
 Spitzer, Hugo 32  
 Springer, Max 45  
 Staakmann, Ludwig 33  
 Starhemberg, Ernst Rüdiger 40  
 Stefan, Paul 10  
 Stieler, Karl 363  
 Stifter, Adalbert 28  
 Stiglic, Adalbert 363  
 Stiglich, Adalbert 28  
 Stiglich, Irene 29  
 Stollwerck, Franz 22  
 Stollwerck, Ludwig 22  
 Stolz, Robert 30, 31  
 Storm, Theodor 357  
 Straus, Oscar 20  
 Strauss, Richard 4, 5, 25, 28, 30, 43, 58, 67, 68, 69, 147, 154, 208, 209, 227, 257, 258, 259,  
 260, 261, 318, 323, 325, 329, 330, 339, 341, 349  
 Strauß, Eduard 28  
 Strauß, Johann 28

Strauß, Josef 28  
Strawinsky, Igor 4, 5, 25, 29, 144, 145, 306, 307, 319, 325, 331, 332, 347  
Streicher, Theodor 45  
Strohuber, Leokadia 29  
Strunckh, Delphin 318  
Strzygowski, Josef 18, 19, 20, 32  
Suppanchich, Konrad von 20  
Suttner, Berta von 21  
Swarowsky, Hans 183, 328, 369, 380  
Swierczewski, Michel 64, 85, 155  
Szymanowski, Karol 20, 25, 58, 368

Tanejew, Sergej 58, 317  
Thiersch, Friedrich von 32  
Thoma, Hans 19  
Toch, Ernst 36, 322, 346, 347  
Torberg, Friedrich 20  
Toulouse-Lautrec, Henri 15  
Trakl, Georg 20  
Triebnigg, Ella 356  
Trotzki, Leo 20  
Tscherepnin, Alexander 332  
Tutein, Karl 267, 370

Uhland, Ludwig 357  
Ullrich, Hermann 348

Vanselow, Ludwig Karl 363  
Verdi, Giuseppe 185  
Verlaine, Paul 358  
Vogeler, Heinrich 22, 236, 356, 362, 363  
Vojtech, Ivan 225, 368

Wagner, Guy 57, 58, 368  
Wagner, Otto Koloman 17, 21  
Wagner, Richard 4, 5, 25, 26, 27, 30, 31, 50, 140, 141, 144, 185, 218, 227, 253, 254, 255, 256,  
257, 270, 317, 320, 321, 328, 341, 343  
Wagner, Robert 333  
Walla, Maria Anna 28  
Walzel, L. M. 232, 369  
Waßermann, A. 354  
Webern, Anton von 13, 25, 347  
Weingartner, Felix 30, 38, 62, 65, 324  
Weisse, Christian Felix 355, 356, 358  
Wellesz, Egon 25, 48, 54, 62, 69, 74 328, 366, 368  
Werba, Erik 10, 11, 12, 20, 153, 265, 340, 368  
Werfel, Franz 21  
Wertheimer, Paul 357  
Whiteman, Walt 355, 358  
Wildgans, Anton 21, 33, 38, 183, 356, 359, 368  
Wildgans, Friedrich 183, 369  
Wildgans, Lilly 38, 368  
Wildner, Johannes 156  
Wolf, Hugo 8, 27, 30, 215, 237, 317, 327, 341, 344, 353, 364

Zeisl, Erich 57, 367  
Zemlinsky, Alexander von 25, 230  
Ziehrer, Michael 340  
Zipper, Herbert 57  
Zweig, Stefan 21, 358, 364

## **Eidesstattliche Erklärung**

*Ich versichere an Eides statt, dass ich die vorstehende Arbeit eigenständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und mich anderer als der in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel nicht bedient habe. Alle Stellen, die sinngemäß oder wörtlich aus Veröffentlichungen übernommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.*

Name, Vorname: Marihart, Werner

Matrikelnummer: 378 327

*Münster, im April 2016*

## Curriculum vitae des Autors

Als Sohn von Johann Marihart (1898-1986) und seiner Ehefrau Hilde Marihart, geb. Blakora (1915-2011) wurde ich, Werner Hans Marihart, am 15.01.1941 in Wien/Österreich geboren und besitze die österreichische Staatsbürgerschaft. Von 1947 bis 1951 besuchte ich die Grundschule in der Corneliusgasse im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Weiterführend ging ich von 1951 bis 1955 an das humanistische Gymnasium in der Amerlinggasse, ehe ich an das Realgymnasium und die Realschule in der Marchettigasse, beide Schulen ebenfalls im sechsten Wiener Gemeindebezirk, wechselte. 1959 legte ich dort die Maturaprüfung ab. Zum folgenden Wintersemester 1959/1960 nahm ich das Studium an der Hochschule für Welthandel, Wien, auf, das ich 1966 mit der Erlangung des akademischen Grades Diplomkaufmann abschloss. Ab 1948 erhielt ich Klavierunterricht am Horak-Konservatorium, Wien. 1959 begann ich mit dem Klavierstudium bei Prof. Susanne Dressler, und legte 1963 die Staatsprüfung im Fach Klavier ab. Davor wurde ich erster Preisträger beim Gisela-Gurtner-Klavierwettbewerb, Wien. Daran schlossen sich zwei weitere Studien an: das der Instrumental- und Vokalbegleitung, wobei ich 1965 die künstlerische Reife erlangte, und das Kapellmeisterstudium an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Wien, bei Prof. Hans Swarowsky. 1967 legte ich dort die Diplomprüfung für die Kapellmeisterausbildung ab. Während meiner Berufsjahre war ich als Kapellmeister an Theatern in Österreich und Deutschland, als Dirigent von Orchestern und Chören in Österreich, Deutschland, Griechenland, Italien und den Niederlanden, als Pianist, als Musikschulleiter und als Dozent an verschiedenen Universitäten, Hochschulen, Konservatorien und der Landesmusikakademie Heek, in Deutschland tätig.