

***cpo***

**Felix Woyrsch**  
**Symphony No. 3 · Drei Böcklin-Phantasien**

Oldenburgisches Staatsorchester  
Thomas Dorsch

**NDR1**  
Niedersachsen



Felix Woyrsch (unknown photograph, ca. 1910, © Woyrsch Gesellschaft)

## **Felix Woyrsch** (1860–1944)

### **Symphony No. 3 op. 70 in E flat major** **34'16**

- |   |                                           |       |
|---|-------------------------------------------|-------|
| 1 | Bewegt, doch nicht übereilt               | 10'55 |
| 2 | Mäßig schnell                             | 6'15  |
| 3 | Langsam                                   | 7'35  |
| 4 | Lebhaft und feurig, doch nicht zu schnell | 9'31  |

### **Drei Böcklin-Phantasien op. 53** **13'29**

- |   |                     |      |
|---|---------------------|------|
| 5 | Die Toteninsel      | 8'47 |
| 6 | Der Eremit          | 8'35 |
| 7 | Im Spiel der Wellen | 8'27 |

**T.T.: 60'11**

## **Oldenburgisches Staatsorchester** **Thomas Dorsch**

**Wir danken für die Unterstützung  
der Pfohl-Woyrsch-Gesellschaft e.V. Hamburg**



*Drei Böcklin-Fantasien*

*für großes Orchester*

*von*

*Selix Weyrsch*

*Op. 53*

- I. Die Toteninsel*
- II. Der Eremit*
- III. Im Spiel der Wellen.*

*Partitur*

*Manuscript.*

*Manuscript*

Die Musikredaktion von NDR 1 Niedersachsen befasst sich seit vielen Jahren mit den Musikschaffenden aus Niedersachsen und hat schon mit zahlreichen Ensembles und Solisten aus unterschiedlichsten Bereichen Aufnahmen gemacht, die als CD veröffentlicht wurden. Großer Wert wird dabei auch auf besondere Inhalte gelegt. Es werden junge Künstler oder Nachwuchsklangkörper ebenso berücksichtigt wie bereits etablierte Künstler und professionelle Orchester. NDR 1 Niedersachsen hilft den Musikschaffenden dabei, bekannt zu werden und leistet damit einen wichtigen Beitrag zur musikkulturellen Entwicklung des Landes Niedersachsen.

RUDOLF KRIEGER  
LEITER MUSIKLAND-REDAKTION  
NDR 1 Niedersachsen

**Felix Woyrsch**  
**Symphonie No. 3 op. 70**  
**Drei Böcklin-Phantasien op. 53**

Über ein halbes Jahrhundert nachdem Theodor W. Adorno seine „Philosophie der neuen Musik“ in die Welt setzte, der zufolge Schönberg den Fortschritt verkörperte und Strawinsky die Restauration, wirkt diese Antinomie polemisch überspannt und überlebt. Schon 1991 ging Hans Heinrich Eggebrecht in seinem voluminösen Band *Musik im Abendland – Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* dem Begriffspaar „Fortschreiten und Fortschritt“ auf den Grund. Fortschritt, heißt es dort, sei eine Fortbewegung auf ein Ziel hin, das als erstrebenswert gilt: einer subjektiven Zielsetzung entgegen.

„So wenig es im Verlauf der Musikgeschichte objektive (allgemein verbindliche) Entscheidungen gibt“, folgert Eggebrecht, „so wenig kann es einen Fortschritt geben.“ Jede zur Form gelangte Musik, schon die mittelalterliche, sei „ein Ding in sich selbst“. Wiewohl geschichtlich geprägt, existiere und gelte sie auch jenseits der Geschichte. „Von der Kunst her gesehen“, schließt der Autor seine „Reflexion XII“ (S. 649–657), „ist ein Werk des 13. Jahrhunderts gegenüber einem des 19. Jahrhunderts nicht besser, sondern einfach ‚anders‘. Vom Fortschreiten her geurteilt wird bei jedem Anderswerden der Musik, jeder Innovation, etwas hinzugewonnen, indem etwas verloren geht. Fragt man, ob das Verlorene einen ‚Verlust‘ bedeute, so hebt das Spiel der subjektiven Setzungen von neuem an.“

Erschien die Klangwelt Gustav Mahlers manchen Zeitgenossen epigonal, so gilt sie heute als ihrer Zeit weit voraus. Schon 1912 bezeichnete ihn Arnold Schönberg in seiner Prager Gedenkrede als „Ganz-Großen“, verwies auf seine „Formschönheiten“ und

nahm ihn gegen Vorwürfe in Schutz, seine Musik sei unoriginell, banal und sentimental. Mahlers Deutung als „Wunde“, von Adorno in seiner Wiener Gedenkrede von 1960 angestoßen, zeigt vollends die Wandelbarkeit künstlerischer Werturteile. Der Wahrheit am nächsten kommt wohl die Einschätzung, dass Kunstwerke meist fortschrittliche und restaurative Züge in sich vereinen: unterschiedlich gewichtet und schwankender Bewertung unterworfen.

Ein entspannteres Verhältnis zu Werken und Komponisten, die nicht in das Schema eines vermeintlichen musikalischen Fortschritts passen, scheint erst das späte 20. Jahrhundert gefunden zu haben. Vielleicht auch deshalb, weil ein Großteil der Hörschaft die unausgesetzten Schübe kompositorischer Neuerungen nicht mehr mitzuvollziehen bereit war. Was dazu führte, dass Werke der musikalischen Avantgarde ihre Repertoirefähigkeit einbüßen und ihre Rezeption auf ein Expertenpublikum und entsprechende Festivals beschränkt blieb. Das wiederum eröffnete die Möglichkeit, die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nach Werken und Komponisten abzuorchern, die dem Wertbegriff „Neue Musik“ nicht entsprochen hatten, die aber doch so viel Eigenart entwickelten, sich mit der Tradition auseinander zu setzen oder errungenes Neuland zu befestigen, dass es sich lohnen würde, ihnen vorurteilslos zu begegnen. So wurde ab den 1980er Jahren eine ganze Reihe von Werken wiederentdeckt, die verbunden sind mit Namen wie Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schmidt, Richard Wetz, Felix Weingartner, Wilhelm Berger oder auch Wilhelm Furtwängler. In diese Reihe gehört auch der norddeutsche-schlesische Komponist Felix Woysrch (1860–1944).

Der Komponist entstammte einem alten südböhmischen, ab etwa 1500 aber in Troppau (heute Opava)

ansässigen Adelsgeschlecht. Dennoch war dem Jungen eine begüterte, finanziell abgesicherte Kindheit sowie eine solide schulische und musikalische Ausbildung nicht vergönnt, da sein Vater bereits sechs Jahre nach seiner Geburt starb und offensichtlich eine Unterstützung von Seiten der Familie des Vaters ausblieb. So erfuhr auch das sich schon frühzeitig zeigende musikalische Talent Felix Woysrchs durch einen vermutlich dilettantisch erteilten und dazu häufig unterbrochenen Unterricht in Violin- und Klavierspiel eine völlig unzureichende Förderung. Nachdem die kleine Familie über Dresden nach Hamburg und schließlich nach Altona gezogen war – zu dieser Zeit eine eigenständige und die größte schleswig-holsteinische Stadt, heute ein Bezirk Hamburgs – wurde Woysrchs musikalisches Talent auf dem Jahrmarkt entdeckt, wo er mit einer Reihe anderer Künstler als „Kunstpfeifer“ auftrat. Der junge Hamburger Chordirigent und Musiklehrer Heinrich Chevallier (1848–1908) war von diesen Darbietungen so begeistert, dass er dem Kind kostenlosen Unterricht in Theorie und Klavierspiel anbot und ihn an Choraufführungen und Kirchenmusiken teilnehmen ließ.

Als Komponist war Woysrch jedoch im Wesentlichen Autodidakt, auch wenn er diese Bezeichnung in einem Brief an den Brahms-Freund Bernhard Scholz (1835–1916) ironisch in Frage stellt: „Und doch habe ich nicht schlechte Lehrmeister gehabt, Namen von gutem Klang: Kontrapunkt habe ich bei Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Haßler und Eccard studiert und gar oft zu Füßen des großen Sebastian [Bach] still gesessen; Komposition lehrten mich Beethoven, Mozart und Haydn; auch Schubert und Schumann, sowie den Meistern der neueren Zeit, Brahms und Wagner, habe ich viel zu danken; Instrumentieren habe ich bei Berlioz gelernt und auch sonst hier und da hingehört, wo was Rechtschaffenes zu lernen war, und doch habe ich

immer noch nicht meinen größten Lehrmeister genannt, obwohl ich ihm bis ans Lebensende dankbar und treu bleiben will: das liebe alte deutsche Volkslied! [...] Und nun frage ich: Bin ich ein Autodiakt zu nennen – habe ich nicht viele und tüchtige Lehrmeister gehabt?“

Schnell arbeitete sich Woysrch durch die Leitung verschiedener kleinerer Chöre in der Hierarchie des Altonaer Musiklebens empor, bis seine Karriere 1895 durch die Übernahme der Leitung des bedeutendsten und größten Chores Altonas, der noch heute bestehenden Altonaer Singakademie, einen ersten Höhepunkt erreichte. Gleichzeitig war er als Organist sowie als Leiter des Altonaer Kirchenchors tätig, mit dem er an verschiedenen Altonaer Kirchen wöchentlich sogenannte „Moletten“, also kleine Chorkonzerte bei freiem Eintritt, veranstaltete. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er etwa 45 Werke mit Opuszahlen veröffentlicht, darunter vor allem Genrestücke wie Lieder, Klavierstücke und kürzere Chorwerke a cappella, vorrangig für gemischten und Männerchor, aber auch für Frauenchor. Daneben waren drei Opern entstanden.

Nach der Übernahme der künstlerischen Leitung der Altonaer Singakademie ist ein Wandel in der kompositorischen Entwicklung festzustellen: Der an Grieg, Schumann, Mendelssohn und auch Brahms gemahnende Genrecharakter seiner Werke tritt zurück und die epische Gattung des Oratoriums verdrängt das musikdramatische Schaffen.

Mit dem *Passions-Oratorium* op. 45 gelang Woysrch der kompositorische Durchbruch: Nach der Uraufführung in Frankfurt am Main mit dem Rühl'schen Gesangverein unter Leitung von Bernhard Scholz (1899) wurde das Werk in ganz Deutschland diskutiert und häufig aufgeführt und Woysrch galt von einem Tage zum nächsten als einer der bedeutendsten deutschen Komponisten seiner Zeit. Auch mit den folgenden

Werken oratorischer Prägung konnte er an diesen Erfolg anknüpfen.

Die außergewöhnliche Stellung, die Woysrch im Altonaer Musikleben einnahm – er hatte 1903 auch die Städtischen „Volks- und Symphoniekonzerte“ mit dem Orchester des „Vereins Hamburgischer Musikfreunde“ (heute: Philharmoniker Hamburg) begründet – führte dazu, dass die Stadt 1914, zur Feier ihres 250-jährigen Bestehens, Woysrch zu Ehren die Stelle eines „Städtischen Musikdirektors“ einrichtete, die Woysrch bis 1931 innehaben sollte. Der Musikschriftsteller und Komponist Ferdinand Pfohl (1862–1949) schreibt über diese Zeit: „Seine frische Kraft durchdringt das Musikleben Altonas, das, bisher von bescheidenerem Wellenschlag bewegt, aus der reichen Dirigententätigkeit seines städtischen Musikdirektors erfreulichsten Zuwachs empfängt, zu schöner Blüte sich öffnet. In der regsamen Stadt wird Woysrch der feste Mittelpunkt: er bedeutet ihr musikalisches Gewissen und in allen musikalischen Angelegenheiten eine oberste Instanz und Autorität.“

Während nach 1916 der oratorische Höhenzug im Schaffen Woysrchs ausschwang, setzte bereits um 1905 ein dritter Schaffensring ein, der den großen zyklischen Formen der Instrumentalmusik galt, also der Sinfonik und der Kammermusik. In der Zeit bis zu seinem Tode entstanden 6 Sinfonien, 5 Streichquartette, je ein Streichsextett, Klaviertrio und -quintett, also mithin 14 der Sonate verpflichtete Werke. Wenn man berücksichtigt, dass Woysrch in der Zeit vor 1905 nur ein einziges Werk veröffentlichte, welches der zyklischen Sonatenform verpflichtet war – nämlich sein Violinkonzert – wird ersichtlich, wie gravierend diese Zäsur in seinem Schaffen war.

Der Sinfoniker und Kammermusikkomponist entstand jedoch nicht gleichsam aus dem Nichts. Vielmehr erging es Woysrch wie Brahms: Er hatte wie sein Vorgänger

an der erdrückenden Last des gewaltigen sinfonischen Erbes zu tragen, das für ihn zusätzlich zu Beethoven noch die Gipfelwerke Bruckners und Brahms' umfasste; somit wurde es für ihn ungleich schwerer, mit einer eigenen sinfonischen Konzeption hervorzutreten, zumal er keinen Bruch mit der Tradition anstrebte, sondern einen für sich gangbaren Weg suchte, die sinfonische Tradition des 19. Jahrhunderts auf eine persönliche Art und Weise fortzuführen.

Bereits fast 25 Jahre vor der Uraufführung der 1. Sinfonie (1908) setzte die Auseinandersetzung mit der sinfonischen Form ein – darin der Entstehungsgeschichte der 1. Sinfonie Johannes Brahms' vergleichbar. Im Nachlass des Komponisten fand sich eine Sinfonie in b-Moll, die bereits 1884 in Hamburg mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Trotz wiederholter erfolgreicher Darbietungen dieser Sinfonie war Woysch mit dem Werk nicht zufrieden. Noch 1899, also 15 Jahre nach der Uraufführung, brachte er eine gründlich überarbeitete Fassung dieser Sinfonie in Hamburg im Rahmen eines Philharmonischen Konzerts zur Aufführung. Erst danach schien er sie endgültig verworfen zu haben, um sich einem neuen sinfonischen Konzept zuzuwenden.

Während Brahms sich der Sinfonik über die Kammermusik annäherte, scheint Woysch den Weg zur absoluten Sinfonik über die Programmsinfonik gefunden zu haben. So entstanden in den 24 Jahren zwischen der „nullten“ b-Moll-Sinfonie von 1884 und der ersten für gültig befundenen Sinfonie von 1908 mehrere Orchesterwerke programmatischen Inhalts wie der *Symphonische Prolog zu Dantes „Divina commedia“* op. 40 oder die *Ouvertüre zu Shakespeares Hamlet* op. 56. Obgleich die **Drei Böcklin-Phantasien** op. 53 zwei Jahre nach der 1. Sinfonie entstanden, gehören sie dennoch ihrem Charakter nach ebenfalls in die Reihe der den sinfonischen Stil vorbereitenden Werke,

denn Woysch schöpfte hier aus den koloristischen Möglichkeiten der Instrumentation und der farbgebenden Harmonik wie in kaum einem seiner anderen Werke. Dies sollte insbesondere der 2. Sinfonie zugutekommen, die einen Grad der Instrumentierungskunst erreichte, die sich mit der eines Richard Strauss messen kann.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema „Tod“ bildet eine Konstante im Werk Felix Woyschs. Auf dem Gipfel seines Schaffens tritt dieses Thema so dominierend hervor wie bei kaum einen anderen Komponisten. Unter den zehn Werken der Opera 50 bis 60 finden sich sechs Werke, die sich mit diesem Thema beschäftigen, darunter das Mysterium *Totentanz* op. 51, die *Ode an den Tod* op. 57 für Männerchor und Orchester, das Posauenquartett *Mors triumphans* op. 58 oder das Tongemälde *Die Toteninsel* aus den drei *Böcklin-Phantasien* op. 53.

Das um die Jahrhundertwende viel diskutierte Schaffen des Schweizer Malers, Zeichners, Grafikers und Bildhauers Arnold Böcklin (1827–1901), insbesondere sein Gemälde *Die Toteninsel*, inspirierte neben Felix Woysch auch diverse Maler, Dichter und andere Komponisten. Insgesamt entstanden etwa 20 verschiedene Kompositionen, die auf Bilder von Arnold Böcklin verweisen, wobei die *Toteninsel* das am häufigsten „vertonte“ Gemälde darstellt. Seine musikalische Rezeption setzte bereits 1890 ein, zehn Jahre nach der Entstehung der ersten Version des Gemäldes, mit der sinfonischen Dichtung *Die Toteninsel* des von Liszt geschätzten schlesischen Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). 1898 erschien dann die sinfonische Dichtung des schwedischen Wagnerianers Andreas Hallén (1846–1925), welche zugleich aber auch Bezug nimmt zu einem von der *Toteninsel* inspirierten Gedicht von Eugen von Enzberg (1858–1908). Zu den umfangreichsten Tongemälden



nach Arnold Böcklin gehört die von einer schwarz-weiß-Reproduktion des Gemäldes angeregte gleichnamige Komposition von Sergej Rachmaninow, welche seit ihrer Uraufführung 1909 in Moskau als bekannteste Vertonung der *Toteninsel* gilt. Ob Woyrsch von dem Erfolg dieses Werkes angeregt wurde, das populäre Bild selbst in Musik zu setzen, lässt sich zum gegenwärtigen Stand der Woyrsch-Forschung nicht klären, ist aber eher unwahrscheinlich, denn Woyrschs Werk erlangt erstmals bereits ein Jahr nach der Uraufführung des Tongemäldes von Rachmaninow. Eine Zeitspanne, die angesichts des langsamen Entstehungstempos kaum ausgereicht haben dürfte, eine solche Komposition zu vollenden und die Uraufführung anzubahnen.

Gelegenheit, Gemälde von Arnold Böcklin kennenzulernen, ergab sich für Felix Woyrsch bereits im Winter 1897/98, als zum 70. Geburtstag des Malers eine große Böcklin-Ausstellung in Hamburg gezeigt wurde. Angesichts der Tatsache, dass Böcklin um die Jahrhundertwende zum allgemeinen Bildungsgut geworden war und in keinem guten Bürgerhause Reproduktionen des Schweizer Malers fehlen durften, ist es aber ebenso möglich, dass Woyrsch erst Jahre später die Inspiration empfing, sich musikalisch diesen Gemälden zu nähern.

Die Böcklin-Phantasien waren offenbar nicht von vornherein als Zyklus konzipiert, denn Woyrsch komponierte zunächst ein als „symphonisches Stimmungsbild“ bezeichnetes Tongemälde *Die Toteninsel*. Wenig später jedoch entstanden zwei weitere musikalische Böcklin-Gemälde: *Der Eremit* und *Im Spiel der Wellen*. Er bündelte alle drei Stücke zu einer Suite, die er 1910 unter dem Titel *Drei Böcklin-Phantasien* herausgab und mit der Opuszahl 53 versah. Ihr Erfolg überraschte den Komponisten: allein in den Jahren 1910–13 erlebte sie über 20 Aufführungen in ganz Europa.

Weshalb es durchaus möglich erscheint, dass Max Reger die Suite kannte, als er etwa zwei Jahre nach ihrer Uraufführung mit der Komposition seiner *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128 begann. Die Parallelen zwischen beiden Werken sind jedenfalls frappierend. Nicht nur, dass Reger dieselben Böcklin-Gemälde wie Woyrsch vertonte (wobei er als viertes noch das *Bacchanal* hinzufügte). Auch in den Stimmungswerten und in der Wahl der Kompositionsmittel gibt es ohren- und augenfallige Ähnlichkeiten: die musikalische Totenstarre und die Kreuzsymbolik im Notenbild der *Toteninsel*, das Violinsolo und der kirchentonale Anklang des geigenden Eremiten (bei Reger fehlen allerdings die flatterhaft trippelnden Fugensätze der neugierigen Engel), die Debussy abgelauschten, chromatisch parallelverschobenen Schaumspiele der glotzügigen Tritonen und neckisch korallenbekränzten Nereiden im 6/8- bzw. 3/4-Takt. (Auch der titelgleiche Mittelsatz von Debussys sinfonischem Triptychon *La Mer* steht im 3/4-Takt).

Zudem kommt den Böcklin-Vertonungen beider Komponisten eine gewisse „Vorübungsfunktion“ zu: im Hinblick auf sinfonische Ambitionen, die sich für Reger allerdings nicht erfüllen sollten. Belege, die darauf hindeuten, dass Woyrschs *Böcklin-Phantasien* Regers Tondichtungen ausgelöst haben könnten, fanden sich bisher nicht. Wahrscheinlich kam die Anregung von Seiten des schlesischen Reger-Schülers Fritz Lubrich (jun., 1888–1971), der wenig früher eine *Suite nach drei Bildern von Arnold Böcklin* für Orgel komponiert hatte.

Die öffentliche Wertschätzung seiner *Böcklin-Phantasien* sollte Woyrsch über Jahre hinaus erhalten bleiben. Sie wurden zu seinem erfolgreichsten Werk auf dem Gebiet der Orchestermusik. So findet der Rezensent

der Uraufführung, welche am 11.3.1910 in Altona unter der Stabführung des Komponisten stattfand, in den *Hamburger Nachrichten* über die *Toteninsel* äußerst anerkennende Worte: „Woyrsch hat ein feierliches, überwiegend in dunklen Tonfarben gehaltenes Stück geschaffen, das einen ganz eigenartigen, packenden und ergreifenden Eindruck ausübt. Das englische Horn stößt Klageöne aus, die Bratschen und Violoncelli wandeln in schleppendem Synkopenschritt, zart und leise rieseln unablässig die Figuren der Geigen wie das Murmeln des nie ruhenden, die Toteninsel umrauschenden Meeres, mit mystischem Glanze leuchten hin und wieder die Klänge schwacher Trompeten und Posaunen hinein. Eine großartige Steigerung führt durch herbe, schneidende Dissonanzen zur anfänglichen Ruhe zurück; sie gemahnt uns zugleich daran, dass die Musik einen solchen Kontrast unzugänglich braucht, während das Gemälde als etwas stets Gleiches vor uns steht.“ Auch der Finalsatz wird gelobt: „Prächtig in seiner Tonmalerei, ausdrucksvoll in der belebten, schwungvollen Rhythmik ist das Orchesterscherzo *Im Spiel der Wellen*. Da geht es manchmal wie ein Lachen und ein Kichern durch die Schar der Instrumente; Najaden tummeln sich, plumpe Tritonen suchen eine Schöne aus der übermütigen Schar zu erhaschen, und der schäumende Gischt der Wellen spritzt hoch auf. Das ist ein glänzendes, virtuos ausgearbeitetes Stück, eine Klangstudie mit allem Raffinement des modernen Orchesters und zugleich ein Bravourstück gewandter Satzkunst.“ (R. B. in: *Hamburger Nachrichten*, 12. 3.1910)

Knapp zwanzig Jahre später fällt das Urteil nicht weniger wohlwollend aus: „In der *Toteninsel* mit ihrem unheimlich gedeckten Gelispel und Geräune, ihrem straffen Anstieg, dem gespenstisch verlöschenden Schluß, und in dem *Spiel der Wellen* mit dem quirlend

aufschäumenden irisierenden Übermut hat Woyrsch Vollendetes geschaffen.“ (*Hamburger Anzeiger*, 11.2.1928).

Noch 1960, als die Werke Woyrschs längst von den Konzertpodien verschwunden waren und man beim Norddeutschen Rundfunk überlegte, welches Werk man zur Feier des 100. Geburtstags des Komponisten reanimieren sollte, fiel die Wahl auf eben jene *Böcklin-Phantasien*, die schließlich mit dem Dirigenten Walter Martin und dem 1964 aufgelösten Hamburger Rundfunkorchester eingespielt wurden.

Die **3. Sinfonie** erfuhr ihre Uraufführung am 10.2.1928 im dritten Festkonzert zur Feier des 25-jährigen Jubiläums der von Woyrsch begründeten städtischen Sinfoniekonzerte in Altona. Die Stadt ehrte ihren Meister, indem jedes der Festkonzerte ausschließlich mit Werken Felix Woyrschs bestritten und somit dem Publikum eine einzigartige Werkschau seines bis dahin veröffentlichten sinfonischen Oeuvres ermöglicht wurde. Woyrsch revanchierte sich, indem er die Uraufführung seiner 3. Sinfonie im letzten Festkonzert selbst dirigierte: ein überaus großer Erfolg, der weithin registriert wurde.

Über die Uraufführung berichten die *Altonaer Nachrichten* 1928: „Diese Symphonie, die sich in vier Sätze klassischer Herkunft gliedert und dem Adagio die dritte Stelle zuweist, gibt sich kund als ein Werk von ungewöhnlichen Persönlichkeitswerten, in dem inneres Erleben konzessionslos und kraftbewußt zum Licht drängt. Jeder der vier Sätze hat durchaus eigenes Profil, und doch sind sie in der ideellen Struktur organisch zur Einheit verbunden.“ (*Altonaer Nachrichten*, 11.2.1928)

Trotz des Abschiedscharakters, der Mahlers sinfonischem Spätwerk innewohnt, erhielt sich der Gattungstyp des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert. An seiner Fortschreibung beteiligten

sich neben dem Finnen Jean Sibelius und dem Dänen Carl Nielsen auch die Engländer Arnold Bax, Edward Elgar und Ralph Vaughan Williams, der Pole Karol Szymanowski, der Deutsche Hans Pfitzner und der Österreicher Franz Schmidt. Am beharrlichsten hielten russische Komponisten die Tradition aufrecht – von Alexander Glasunow über Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninow bis zu Nikolaj Mjaskowski.

Allerdings kündigte sich bei „fortschrittlicheren“ Komponisten ein Auflösungsprozess an, indem sie auf freiere Formen auswichen oder kleinere Formate bevorzugten (Max Reger, Leoš Janáček). Die hypertrophe Orchesterbesetzung der Spätromantik fand ihr Gegenbild in den Kammerinstrumenten von Arnold Schönberg, Franz Schreker oder Darius Milhaud. Mit der antiromantischen Haltung der jungen Komponistengeneration, die nach dem Ersten Weltkrieg nur mehr „Stücke“ oder schlicht „Musik“ für Orchester schrieb, schien das Schicksal der Symphonie besiegelt. Im Zeichen des Neoklassizismus, verstanden als „Dialog mit der Geschichte“, erfuhr sie indes eine Neubelebung vor allem in formaler Hinsicht (Monothematik) – eine Entwicklung, die sich mit Komponistennamen wie Prokofjew, Strawinsky, Alexander Zemlinsky, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Karl Amadeus Hartmann oder Ernst Krenek verbindet.

In Deutschland und Österreich, früher Heimstatt der Sinfonie, erlebte das Genre in den 1920er Jahren seine dünnste Phase. Als „fast einzig nennenswert“ erwähnt Stephen Walsh in „*The New Grove Dictionary*“ (Art. Symphony, 1989) Pfitzners Erste (1925), die Dritte des Spätromantikers Franz Schmidt (1928) sowie Anton Webers Kammerinstrumente für neun Instrumente op. 21 in Zwölfkloppentechnik (1928).

In diesem Zusammenhang erscheint es interessant zu fragen, wie denn das sinfonische Schaffen

Woyschs in das Gesamtgefüge der sinfonischen Entwicklung in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einzuordnen sei, zumal selbst profunde Nachschlagewerke wie die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ihn mal der Brahms-Gefolgschaft (alte Ausgabe, Art. Symphonie, 1965) und mal der Bruckner-Anhängerschaft (neue Ausgabe, Art. Symphonie, 1998) zuordnen. Zunächst einmal ist man jedenfalls versucht, ihn in die sinfonische Traditionslinie des 19. Jahrhunderts einzugliedern. Was insbesondere auch die 1. Sinfonie bestätigt, welche zwischen brahmsschen Kompositionstechniken und brucknerschem Ethos oszilliert (u. a. auch, indem sie die in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts verbreitete Dramaturgie „Per aspera ad astra“ [Durch das Rauhe zu den Sternen] aufgreift). Dieses Bild erhält jedoch bereits mit der 2. Sinfonie Brüche. Dominiert hier doch ein von „Programmen“ jeglicher Art freies, klassizistisches Konzept, das manche Parallele zu der speziellen Spielart neoklassischen Komponierens aufweist, die Max Reger in Auseinandersetzung mit tradierten Techniken entwickelte: kontrapunktische Durchdringung aller Stimmen, Weiterbildung der klassischen Motivarbeit zu permanenter Variation.

Erstaunlicherweise liegen zwischen der Uraufführung der 2. Sinfonie und der 3. Sinfonie 14 Jahre, eine bemerkenswerte zeitliche Distanz, die vielleicht durch die Hinwendung Woyschs zur Kammermusik erklärt werden kann. Denn in den Jahren zwischen den beiden sinfonischen Werken entstanden zwei Streichquartette, ein Klaviertrio und ein Klavierquintett. Es scheint also, als habe Woysch in dieser Zeit seinen sinfonischen Stil in der Kammermusik weiterentwickeln wollen.

Stilistisch geht Woysch mit seiner 3. Sinfonie den mit der 2. Sinfonie eingeschlagenen Weg weiter. Hierüber schreibt sein Schüler, der Sinfoniker und spätere

Kompositionsprofessor Ernst Gernot Klusmann, 1930: „Ein neuer Stil beginnt mit der 2. Symphonie. Er hebt sich von den früheren Werken ab durch eine Rückkehr zur einfacheren Harmonie, bevorzugt umso mehr eine lineare Führung der einzelnen Stimmen und findet seine vorläufige Vollendung in dem 3. Streichquartett, dem Klavierquintett und der 3. Symphonie [...] Als stärkstes Zeichen dieses neuen Stils [...] mag der Schluß des Adagios der 3. Symphonie gelten, der mit seinem Schlußakkord – E-Dur in den Oberstimmen, C in den Bässen – folgerichtig das zur Synthese bringt, was die Adagiosätze der 1. und 2. Symphonie noch in der Antithese bringen (1. Symphonie Adagioschluß A-Dur/C-Dur, 2. Symphonie Adagioschluß E-Dur/C-Dur).“

Letztlich aber verlässt Woyrsch auch jetzt, mitten in den 1920er Jahren, da Zwölftontechnik, Futurismus, Expressionismus und Neoklassizismus die Schlagzeilen bestimmen, den Boden der klassisch-romantischen Tradition nicht. Dies mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass er nach dem Zweiten Weltkrieg, in einer Zeit der musikalischen Fortschrittsgläubigkeit, rasch und gründlich vergessen wurde. Heute hören wir Woyrsch jedoch mit anderen Ohren: Nicht als romantischen Tondichter, der (wie Schumann) „geheime Seelenzustände“ offenbart oder (wie Liszt) eine „Erneuerung der Musik durch innigste Verbindung mit der Dichtung“ erstrebt – aber eben auch nicht als Neutöner, der mit den Hörgewohnheiten seines Publikums bricht.

Mag die Sinfonie stilistisch an die 2. Sinfonie und die zeitlich zwischen der 1. und 2. Sinfonie liegenden Kammermusikwerke anknüpfen – in ihrer Ästhetik verweist sie deutlich auf die Erste, indem sie das seit Beethoven häufig angewandte Prinzip „Per aspera ad astra“ aufgreift, das schon die 1. Sinfonie bestimmte. Allerdings geschieht dies in der 3. Sinfonie

in modifizierter Form, indem Woyrsch sowohl den kämpferischen Charakter der Musik wie auch deren resignative Momente steigert und die Lösung der Konflikte, die „Befreiung zum Licht“, welche im Finalsatz zum Ausdruck kommt, längst nicht mehr so überzeugend erscheinen lässt wie noch in der 1. Sinfonie. In ihrer harschen, schroffen, durchchromatisierten, oft dissonanten Tonsprache könnte die mitten in den „Goldenen Zwanziger Jahren“ entstandene Sinfonie als die „Apokalyptische“ in Woyrschs Schaffen angesprochen werden. Bereits die Wahl der Tonart deutet darauf hin: es-Moll. Die Wiener Klassiker sparten sie in der Sinfonik gänzlich aus. Ihren Charakter verband Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* 1784/85 mit: „Empfindungen der Bangigkeit; des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düsteren Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, ahmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.“

Der erste Satz ist von Kampf geprägt, endet aber nach einem dynamischen Höhepunkt sehr leise, elegisch. Die Kritik zur Uraufführung findet hierfür folgende Worte: „Das erste Allegro eröffnet der signalartige Ruf einer Ferntrumpete. Ein fragendes, aus rollenden Streicherfiguren gebildetes Thema antwortet, das von der Flöte aufgenommen wird. Die Tonart es-Moll wird indessen bald verlassen und muß lichterem Tongebilden Platz machen. Ein energisches Aufrucken der Streicher bringt Leben in die Massen. Ein mühevoller Anstieg in wichtigsten Fortissimo-Schritten, in den sich melancholische, niederziehende Regungen hemmend mischen, wird durch eine innige Gesangsepisode der Bläser zum Streicher-Tremolo unterbrochen. Chromatisch sich senkende Bewegungslinien der Violinen bewirken

eine gewisse Beruhigung, ein marschartiges, friedsameres Cello-Thema ertönt und führt allmählich zu gewaltigem, alle Widerstände brechenden Aufwärtsdrängen. In leis verträumten Tönen, wie die tränende Klage des Zurückbleibenden, verklingt der Satz.“ (*Altonaer Nachrichten*, 11.2.1928)

In Abänderung des klassischen Sinfonienschemas – doch ähnlich Beethovens Neunter, Schumanns Zweiter und Dritter, Bruckners Achter und Neunter oder Mahlers Vierter und Sechster – tauscht Woyrsch die Binnensatz-Charaktere gegeneinander aus. Auf den bewegten, aber ruhig ausklingenden Kopfsatz in es-Moll (Introduktion mit Trompetensolo, Exposition mit straffem Haupt- und lyrischem Seitenthema, Durchführung, veränderte Reprise) folgt ein mäßig schneller Scherzo-Satz in f-Moll im 3/4-Takt mit zwei Trio-Teilen in b-Moll (Trio 1 langsam, Trio 2 leicht bewegt, fugiert) nebst Coda. An dritter Stelle steht der langsame Satz im 6/4-Takt. Formaler Aufritt: A-B-A' + Coda. Grundtonart: C-Dur, doch mit bitonalem Schluss C-Dur/E-Dur. „lebhaft und feurig“, in leicht rhapsodischem Tonfall setzt das Finale ein (Alta-breve-Takt, Grundtonart Es-Dur). Der Satz gliedert sich in Exposition, Hauptthemenengruppe, Seitenthema mit obligatem Kontrapunkt, Epilog, Durchführung, veränderte Reprise, Coda (3/2-Takt, breit).

Zu den beiden Binnensätzen bemerkt die erwähnte Uraufführungskritik: „Trotzig und robust in munterem Dreivierteltakt eilt das f-Moll-Scherzo daher, dessen lyrisches Mittelstück (ein Flöten solo zu Harfen- und Streicherklang, danach ein Zwiegespräch zwischen Violine und Cello) zu den schönsten Abschnitten der Sinfonie gehört. Der Satz schließt mit einer beweglichen, kecken Coda. Dem intimen und ganz im Erlebnishaften wurzelnden Adagio gibt das wundervolle Trio für Posaune, Horn und Tuba den Charakter höchster Weibheit und Erhabenheit.“

Emotional deutet keiner der beiden Mittelsätze auf ein „Happy End“ hin, so dass es dem Finalsatz vorenthalten bleibt, eine Lösung des im 1. Satz herausgestellten Konflikts zu bringen. Zunächst einmal aber bietet der Finalsatz kämpferische Blechsignale, die sich mit resignativen Elementen abwechseln, hin- und wieder aber auch schon einmal eine Ahnung von Siegesgewissheit erkennen lassen, bevor das Orchester wieder zu neuem Kampf rüstet. Bis zum Ende aber scheint dieser unentschieden zu sein: Es fehlt ein hymnischer Ausbruch, der verkündet, dass alles wieder gut werde. So fügt Woyrsch noch kurz vor Ende des Satzes das scheidende Motiv der Trompeten und Hörner aus dem ersten Satz ein.

Und noch auf der drittletzten Partiturseite scheint ein Sieg zweifelhaft. Doch dann passiert etwas. Woyrsch lässt die drohenden Blechbläser mit betonten Vierteln einfach weiterlaufen. Das tiefe Blech sinkt ab, doch das hohe Blech (Trompeten) steigt nach oben und mit einem Mal erscheint eine strahlende Es-Dur-Kadenz im Fortissimo, die nun keine Zweifel mehr aufkommen lässt: Das Licht ist erreicht.

Doch diese auf wenige Takte beschränkte Sieghaftigkeit hinterlässt ihre Zweifel. Sie wird nicht ausgekostet, wirkt wie aufgesetzt, ja erzwungen. Dies stellte bereits ein Rezensent der Uraufführung fest, der konstatierte, dass der Sinfonie „trotz des imposanten Schlusses nicht die überwältigende Sieghaftigkeit innewohnt, die aus der quälenden Unruhe der thematischen Kämpfe ins Höhenlicht des Adlerfluges emporführt.“ (*Hamburger Anzeiger*, 11.2.1928)

Kein Komponist der vorletzten Jahrhundertwende hegte ein so tiefes Misstrauen gegen die Gattung der Sinfonie wie Claude Debussy, der seine drei sinfonischen Skizzen *La Mer* nachgerade als Anti-Sinfonie begriff. Frei von Schulregeln schuf er einen „offenen“ Thementyp,

der weniger spaltbares als vielmehr bindings- und metamorphosefähiges Material hergab, motivischer Feinarbeit und assoziativer Fortspinnung Raum gebend. Wo sich Debussy an hergebrachte Gestaltabläufe hielt wie im Schluss-Rondo *Dialogue du vent et de la mer*, geschah dies – ebenso wie die Verzahnung von Kopfsatz und Finale – mit untrüglichem Gespür für formale Balance und Geschmeidigkeit.

Wenn nicht alles trügt, nimmt Woysch in seiner Dritten die Spur eines sinfonischen Beziehungsreichtums auf, den Debussy der Musik am Beginn des Katastrophenjahrhunderts eröffnete. Auch das Prinzip, „einen Gedanken aufzustellen, um ihn sogleich und permanent durchzuführen“, das sich Arnold Schönberg nach dem Ersten Weltkrieg zu eigen machte, begegnet dem hörenden Auge in Woyschs Partitur. Wobei sich dieser – nicht anders als Schönberg und seine Schüler – als Ausdruckskünstler zu erkennen gibt, der sich formal an tradierte Vorgaben hält. Die *Contradictio in adjecto*, die der schrifstellernde Alban Berg-Schüler Willi Reich dem Haupt der Zweiten Wiener Schule 1968 anheftete, passt insofern auch auf den böhmischen Komponisten in Allona: Felix Woysch – ein konservativer Revolutionär.

*(Lutz Lesle, Andreas Dreibrodt, 2014)*

*Andreas Dreibrodt und Thomas Dorsch, 2012*

## **Oldenburgisches Staatsorchester**

Das Oldenburgische Staatsorchester wurde 1832 als ständige Hofkapelle durch Großherzog Paul Friedrich August gegründet und ist heute eines der renommiertesten Orchester Nordwestdeutschlands. Unter ihrem Kapellmeister Albert Dietrich konnte sie Mitte des 19. Jahrhunderts berühmte Komponisten und Musiker nach Oldenburg locken, so zum Beispiel Johannes Brahms und Clara Schumann. In den 1920-Jahren räumte das »Oldenburgische Landesorchester« unter Landesmusikdirektor Johannes Schüler der Moderne einen wichtigen Platz im Spielplan ein. Neben der Vermittlung der zeitgenössischen Musik in der »Vereinigung für junge Kunst« und der »Oldenburgischen Musikgemeinschaft« war insbesondere die bahnbrechende Aufführung des *Wozzeck* von Alban Berg 1929 ein wichtiger Meilenstein in der Geschichte des Klangkörpers.

Auch heute führt das Staatsorchester diese Traditionslinie fort und bietet seinen Zuhörern in Konzerten wie in den Musiktheaterproduktionen des Oldenburgischen Staatstheaters eine musikalisch große Bandbreite vom Barock bis zur Aufführung Neuer Musik. Die über 70 Musikerinnen und Musiker sind im Staatstheater in Opern-, Operetten und Musicalaufführungen zu erleben und gestaltet einen Zyklus von acht Sinfoniekonzerten pro Spielzeit. Hinzu kommen verschiedene Sonderkonzerte, eine Kammermusikreihe sowie ein starkes Engagement in der musik- und konzertpädagogischen Arbeit des Oldenburgischen Staatstheaters. Unter der Leitung seines musikalischen Oberleiters Thomas Dorsch arbeitete das Oldenburgische Staatsorchester 2009 bis 2012 unter anderem mit Andreas Spering, Bernd Glemser, Branford Marsalis, John Axelrod, Peter Ruzicka

und Xavier de Maistre zusammen und brachte Werke von Oliver Schneller, Anton Plate, Gordon Kampe, Luca Lombardi, Ulrich Kreppin und Alfred Koerppen zur Uraufführung.

## Thomas Dorsch

Der 1968 in Hannover geborene Dirigent und Komponist Thomas Dorsch ist nach Stationen in Hildesheim (1. Kapellmeister und Chordirektor), Wuppertal (Chordirektor), Mainz (1. Kapellmeister) und Oldenburg (musikalischer Oberleiter) seit Beginn der Spielzeit 2013/2014 Generalmusikdirektor des Theaters Lüneburg.

Er absolvierte Meisterkurse u.a. bei Jorma Panula, Neeme Järvi und Esa-Pekka Salonen, als Chordirigent hospitierte er u.a. bei Nobert Balatsch in Bayreuth.

Er nahm an internationalen Wettbewerben teil, so 1998 in Cadaques / Spanien, bei der „International Sibelius Conducting Competition“ in Helsinki (2000) und bei dem „Pärnu David Oistrakh conducting competition“ in Estland (2000). Er war Stipendiat des „Forums Junger Deutscher Komponisten“, bekam 1994 das Förderstipendium des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur und wurde 2000 Stipendiat der Stiftung der FAZ.

Neben der praktisch, ausübenden Tätigkeit als Musiker entstanden in den letzten Jahren Kompositionen in den unterschiedlichsten Gattungen, u.a. für die Kammerkonzerte der Oper Hannover und das Junge Philharmonische Orchester Niedersachsen. Als Arrangeur ist er z.B. für das Kammermusikpodium und das Staatstheater Braunschweig tätig gewesen. Ein besonderer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt im Bereich des Kindertheaters, verschiedene CD Produktionen für den Jumbo – Hörbuchverlag Hamburg mit eigenen Stücken

und Arrangements dokumentieren diese Arbeit.

Am Oldenburgischen Staatstheater wurde in der Saison 2009 / 2010 „Peterchens Mondfahrt“ für Sprecher und Orchester uraufgeführt und produziert – Theater in Heidelberg, Ulm, Hildesheim, Kiel, und Flensburg haben das Stück aufgeführt.

Herr Dorsch hat in seiner Amtszeit in Oldenburg Neuproduktionen wie TOSCA (Puccini), HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck), DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart), KATJA KABANOVA (Janacek) oder DIE WALKÜRE (Wagner) einstudiert und im Repertoire u.a. DER ROSENKAVALIER (Strauss), WOZZECK (Berg) und PARSIFAL (Wagner) dirigiert.

Der Norddeutsche Rundfunk hat in Sinfoniekonzerten die Uraufführungen von Anton Plate und Alfred Koerppen aufgenommen (Ausstrahlung im BR). Zusammen mit Bernd Glemser hat er das fünfte Klavierkonzert von Beethoven aufgeführt und aufgenommen.

Thomas Dorsch hat in den letzten Jahren Vorstellungen an den Theatern in Heidelberg, Schwerin, Flensburg, Pforzheim und am Nordharzer Städtebundtheater geleitet. Konzerte und Produktionen fanden mit dem Rundfunkorchester Bratislava, der NDR Radiophilharmonie Hannover, der Philharmonie Budweis, dem Göttinger Sinfonie Orchester, dem Kammerorchester Wernigerode und dem Orchester Musica Viva Bremen statt.



Felix Woysch (© Woysch Gesellschaft)



For many years now the Musikredaktion of NDR 1 Niedersachsen has concerned itself with musicians from Lower Saxony and produced recordings released in CD form with numerous ensembles and soloists from many different fields. In this work great importance is also attached to special content. Young artists and recently founded ensembles as well as established performers and professional orchestras are eligible for consideration. NDR 1 Niedersachsen helps musicians to gain renown, thus making a significant contribution to the development of music culture in the German Land of Lower Saxony.

RUDOLF KRIEGER  
DIRECTOR: MUSIKLAND-REDAKTION  
NDR 1 Niedersachsen

### **Felix Woynsch** **Three Böcklin Fantasies and Symphony No. 3**

More than half a century after Theodor W. Adorno brought his *Philosophie der neuen Musik* into the world, with its claim that Schönberg embodied progress and Stravinsky restoration, this antinomy seems to be polemically exaggerated and outmoded. As early as 1991 Hans Heinrich Eggebrecht conducted an exhaustive investigation of the terminological pair *Fortschreiten* und *Fortschritt* (progression and progress) in his *Musik im Abendland – Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Progress, as we read in this voluminous study, is forward motion toward a goal deemed to be worth attaining, toward a subjectively set goal.

»Just as little as there are objective (universally binding) decisions during the course of music history,« Eggebrecht concludes, »so too just as little can there be any progress.« Each form of music that has come about, even medieval music, was »a thing in itself.« Although it was shaped historically, it also exists and is valid beyond history. The author finished his »Reflexion XII« (pp. 649–57) with the following observation: »Viewed from the perspective of art, a work of the thirteenth century is not better than a work of the nineteenth century but simply 'different.' Judged by the principle of progression, something additional is gained with every different development in music, with every innovation, inasmuch as something is lost. If one asks whether what is lost signifies 'a loss,' then the game involving the subjective setting of goals begins anew.«

Gustav Mahler's sound world may have appeared to be epigonic to quite a few of his contemporaries, but today it is regarded as having been far ahead of its times. Already in 1912, in his Prague memorial speech, Arnold Schönberg described Mahler as a »very great«

composer, referred to his »formal beauties,« and defended him against charges that his music was unoriginal, banal, and sentimental. The interpretation of Mahler as a »wound,« set in motion by Adorno in his Vienna memorial speech in 1960, thoroughly demonstrates the mutability of artistic value judgments. The view that works of art mostly combine progressive and restorative traits, variously weighed and subject to changing evaluation, quite likely comes the closest to the truth.

A more relaxed relationship with works and composers not fitting into the scheme of what is supposed to be musical progress is something that seems to have first taken shape during the late twentieth century – perhaps also because a large segment of the listening public was no longer willing to keep up with the incessant spate of compositional innovations. As a consequence, works of the musical avant-garde forfeited their repertoire viability, and their reception remained limited to a public of experts and the festivals catering to such a public. This development in turn offered us an opportunity to listen to the music of the nineteenth and twentieth centuries in quest of works and composers that or who met the following criteria: in their times they had not earned the value term »New Music,« but they had developed enough personal quality to enable them to engage in dialogue with the tradition or to conquer and gain firm control of new territory, thus making an impartial encounter with them a rewarding experience. Beginning in the 1980s a whole series of works associated with the names of composers such as Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schmidt, Richard Wetz, Felix Weingartner, Wilhelm Berger, and Wilhelm Furtwängler were rediscovered. The Northern German-Silesian composer Felix Woyrsch (1860–1944) also belongs to this group.

Woyrsch was from an old noble family tracing its origins to Southern Bohemia but residing in Troppau (today's Opava) from about 1500. Since his father died six years after his birth and support from the paternal side of the family evidently failed to materialize, however, the young Woyrsch did not enjoy a financially secure childhood in a well-to-do family setting or the privilege of solid schooling and musical training. The future composer displayed musical talent at an early age, but the instruction he received in violin and piano playing, presumably amateurishly imparted and frequently interrupted, did not at all suffice to further his proper development. After the little family had moved to Hamburg by way of Dresden and then had finally settled in Altona (today a Hamburg district but at the time an independent city and the largest population center in Schleswig-Holstein), Woyrsch's musical talent was discovered at a fair at which he appeared as an »art piper« along with a number of other performers. The young Hamburg choirmaster and music teacher Heinrich Chevallier (1848–1908) was so enthusiastic about these presentations that he offered free instruction in theory and piano playing to the boy and let him participate in choral performances and church musical presentations.

As a composer, however, Woyrsch was essentially an autodidact, even though he ironically disputed this label in a letter to Bernhard Scholz (1835–1916), who was on friendly terms with Brahms: »And yet I have not had bad teachers, names of good repute: I studied counterpoint with Palestrina, Gabrieli, Loti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Haßler, and Eccard and even often sat quietly at the feet of the great Sebastian [Johann Sebastian Bach]; Beethoven, Mozart, and Haydn taught me composition; I also owe a large debt of gratitude to Schubert and Schumann and to the masters of more recent times, Brahms and Wagner; I learned instrumentation from

Berlioz and have also listened around here and there to find out where something solid was to be learned; and yet I have not yet named my greatest teacher, even though I shall remain grateful and loyal to him until the end of my life: the dear old German folk song! [...] And now I ask: Am I to be termed an autodidact – have I not had many teachers and proficient ones at that?»

Woyrsch quickly worked his way up through the hierarchy in Altona's music world. He conducted various smaller choirs until his career reached its first peak point in 1895, when he became the director of Altona's largest and most important choir, the Altonaer Singakademie still in operation today. Concurrently, he served as an organist and as the director of the Altona Church Choir, with which he presented »Motets,« that is, little choral concerts with free admission, at various Altona churches on a weekly basis. Through to this time he had published about forty-five works with opus numbers, principally including genre pieces such as songs, piano pieces, and shorter *a cappella* choral works, mostly for mixed choir and male choir but also for female choir. Moreover, he had composed three operas.

After Woyrsch had assumed the post of artistic director of the Altonaer Singakademie, a change in his development as a composer can be detected. The genre character of his works, reminiscent of Grieg, Schumann, Mendelssohn, and Brahms too, receded into the background, and the epic genre of the oratorio supplanted his creative work in the field of the music drama.

Woyrsch celebrated his compositional breakthrough with the *Passion Oratorio* op. 45. After Bernhard Scholz had conducted the premiere of this oratorio with the Rühl Choral Society in Frankfurt am Main in 1899, the work was discussed throughout Germany and frequently performed. Overnight Woyrsch ranked as one of the leading composers of his times, and his subsequent works

of oratorio stamp enabled him to build on this success.

The extraordinary position occupied by Woyrsch in Altona's music world – in 1903 he had founded the local People's and Symphony Concerts with the orchestra of the Society of Hamburg's Music Friends (today's Hamburg Philharmonic) – motivated the same city to establish the post of City Music Director in his honor in 1914 on the occasion of the 250th anniversary of its founding. He would continue to hold this post until 1931. The music writer and composer Ferdinand Pfuhl (1862–1949) wrote of these times: »His fresh vigor pervades Altona's music life, which, previously washed by a more modest wave, obtains a most felicitous increase from the rich conducting activity of its city music director, and opens to a beautiful flourishing. Woyrsch has become the central hub in the bustling city: he signifies its musical conscience and a highest instance and authority in all musical matters.«

While the oratorio upswing in Woyrsch's compositional work went into decline after 1916, already around 1905 he developed a third creative ring representing the great cyclical forms of instrumental music, that is, of symphonic and chamber music. During the period until his death he composed six symphonies, five string quartets, and one string sextet, piano trio, and piano quintet each, that is, fourteen works obliged to the sonata. When one considers the fact that Woyrsch had published only a single work obliged to the cyclical sonata form prior to 1905, to be specific, his Violin Concerto, it becomes apparent just how significant this turning point was in his career.

However, Woyrsch the symphonist and chamber music composer did not emerge, as it were, *ex nihilo*. Rather, Woyrsch experienced what Brahms had gone through before him. Like his predecessor, he had to bear the oppressive weight of the colossal symphonic

legacy, which for him, in addition to Beethoven, included the symphonic summits represented by Bruckner and Brahms. As a result, it was much more difficult for him to come forward with his own idea of the symphony, especially since he did not aspire to break with the tradition but sought for himself a negotiable path continuing the symphonic tradition of the nineteenth century in his own personal manner.

Woyrsch began his occupation with the symphonic form already almost twenty-five years prior to the premiere of his Symphony No. 1 in 1908 – in this respect, a process comparable to the compositional history of the Symphony No. 1 of Johannes Brahms. A Symphony in B flat minor, premiered in Hamburg with great success already in 1884, was found among the composer's unpublished papers. Although the symphony was performed with success on repeated occasions, Woyrsch was not content with this work. As late as 1899, fifteen years after its premiere, he presented a thoroughly revised version of the same symphony during a Philharmonic Concert. It was only thereafter that he seems to have rejected it for good in order to turn to a new symphonic concept.

While Brahms approached symphonic music by way of chamber music, Woyrsch seems to have found his path to absolute symphonic music by way of programmatic symphonic music. During the twenty-four years between the »zeroth« B flat minor symphony of 1884 and the first symphony of 1908, his first such work recognized as valid, he composed a number of orchestral works of programmatic content such as the *Symphonic Prologue to Dante's »Divina Commedia«* op. 40 and the *Overture to Shakespeare's »Hamlet«* op. 56. Although the **Three Böcklin Fantasies op. 53** were composed two years after the first symphony, in their character they likewise belong to the series of works preparing for the

symphonic style, for here Woyrsch drew on the coloristic possibilities of instrumentation and coloring harmonies as in hardly any other of his works. This would be of particular benefit to the second symphony, a work attaining a degree of instrumentation artistry in every way a match for that of a Richard Strauss.

Woyrsch's artistic occupation with the theme of death forms a constant in his oeuvre. At the height of his creative powers this theme comes forward with greater dominance than in hardly any other composer. Among the ten works of his opp. 50 to 60 there are six that deal with this theme, including the mystery *Totentanz* op. 51 (Dance of Death), *Ode an den Tod* op. 57 (Ode to Death) for male choir and orchestra, the trombone quartet *Mors triumphans* op. 58, and the tone painting *Die Toteninsel* (The Island/Isle of the Dead) from the *Three Böcklin Fantasies* op. 53.

The oeuvre of the Swiss painter, drawer, graphic artist, and sculptor Arnold Böcklin (1827–1901) was much discussed around the turn of the century. His painting entitled *Die Toteninsel* (The Island/Isle of the Dead) in particular inspired not only Felix Woyrsch but also various painters, poets, and other composers. A total of some twenty various compositions referring to paintings by Arnold Böcklin were produced, with *Die Toteninsel* being the painting most frequently set to music. Its musical reception began already in 1890, ten years after he had produced the first version of the painting, with the symphonic poem *Die Toteninsel* by Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915), a Silesian composer valued by Liszt. The symphonic poem by the Swedish Wagnerian Andreas Hallén (1846–1925) subsequently appeared in 1898 but simultaneously made reference to a poem by Eugen von Enzberg (1858–1908) inspired by *Die Toteninsel*. The most extensive tone paintings based on Arnold Böcklin include a composition by Sergei

Rachmaninov; it was inspired by a black-and-white reproduction of the painting and has been regarded as the most famous setting of *Die Toteninsel* ever since its premiere in Moscow in 1909. The current state of Woyrsch research does not enable us to say for certain whether the success of this work inspired him to set the popular painting to music on his own, but it seems improbable, for Woyrsch's work was first heard already a year after the premiere of Rachmaninov's tone painting. Given the slow compositional pace involved, this time span can hardly have been sufficient for him to complete such a composition and to pave the way for its premiere.

Felix Woyrsch had the opportunity to become acquainted with Arnold Böcklin's painting already during the winter of 1897/98 when a grand Böcklin exhibition was presented in Hamburg on the occasion of the painter's seventieth birthday. In view of the fact that Böcklin had gained his place in general cultural literacy around the turn of the century and reproductions of works by the Swiss painter formed part of the standard inventory in any good middle-class household, it is also possible, however, that Woyrsch was inspired only years later to approach these paintings musically.

The *Böcklin Fantasies* apparently were not designed as a cycle from the very beginning, for Woyrsch initially composed the tone painting *Die Toteninsel* as a »symphonic atmospheric picture.« A little later, however, he composed two other musical Böcklin paintings: *Der Eremit* (The Hermit) and *Im Spiel der Wellen* (Playing in the Waves). He gathered all three pieces together to form a suite, which he published in 1910 with the title *Three Böcklin Fantasies* and labeled as his op. 53. Its success surprised the composer: during 1910–13 alone it experienced more than twenty performances throughout Europe.

This is why it appears to be thoroughly possible that Max Reger knew the suite when he began composing his *Four Tone Paintings after Arnold Böcklin* op. 128 about two years after its premiere. In any case, the parallels between the two works are striking. It is not only that Reger set the same Böcklin paintings as Woyrsch did (adding the *Bacchanal* as the fourth). Similarities in atmospheric values and in the choice of compositional means also immediately capture the attention of our ears and eyes: the musical rigidity of the dead and the cross symbolism in the score picture of *Die Toteninsel*, the violin solo and the church-mode ring of the violin-playing hermit (in Reger, however, the jittery tripping of fugue entries with curious angels is lacking), and the water-world covorting borrowed from listening to Debussy and displaying chromatic parallel shifts, carried on in 6/8 or 3/4 time by goggle-eyed tritons and nereids teasingly crowned with corals. (The identically entitled middle movement from Debussy's symphonic triptych *La Mer* is also in 3/4 time.)

Moreover, the Böcklin settings by the two composers are also assigned a certain »preparatory exercise function« in view of the symphonic ambitions shared by them, which for Reger, however, would not be brought to fruition. Documents indicating that Woyrsch's *Three Böcklin Fantasies* might have given rise to Reger's tone painting have not yet been found. The inspiration probably came from Reger's Silesian pupil Fritz Lubrich (Jr., 1888–1971), who a little earlier had composed a *Suite after Three Paintings by Arnold Böcklin* for organ.

Woyrsch continued to enjoy public esteem for his *Böcklin Fantasies* over the years. It became his most successful work in the field of orchestral music. The reviewer of the premiere conducted by the composer in Altona on 11 March 1910 found extremely appreciative words for *Die Toteninsel* in the *Hamburger Nachrichten*:

»Woyrsch has created a solemn piece maintained primarily in dark tone colors and making a very unique, gripping, and enthralling impression. The English horn utters tones of lament, the violas and violoncellos stroll at a sluggish syncopated pace, the figures of the violins incessantly rill gently and quietly like the murmuring of the perpetually restless ocean surging around the island of the dead, and the sounds of frail trumpets and trombones now and again shine into it all with a mystical glow. A magnificent intensification leads back to the initial peace by way of harsh, strident dissonances; at the same time, it reminds us that music absolutely requires such a contrast, while the painting stands before us as something that is always the same.« The last movement also reaped praise: »The orchestral scherzo *Im Spiel der Wellen* is magnificent in its tone painting and expressive in its animated, highly spirited rhythm. Here something like laughter and giggling sometimes is heard moving through the company of the instruments; naiads frolic, wanton tritons attempt to grab a beauty from the rollicking band, and the foamy froth of the waves sprays high up. This is a brilliant, virtuosically elaborated piece, a study in musical sound with all the refinement of the modern orchestra and at the same time a bravura piece of skillful compositional artistry« (R. B. in the *Hamburger Nachrichten*, 12 March 1910).

Almost twenty years later a judgment was pronounced that was just as favorable: »In *Die Toteninsel*, with its eerily subdued murmuring and whispering, its rigid ascent, and its conclusion hauntingly fading away and in *Im Spiel der Wellen* with its iridescent exuberance whirling into frothy action, Woyrsch has created perfection« (*Hamburger Anzeiger*, 11 February 1928).

Even in 1960, when Woyrsch's works had long vanished from the concert stages and the Northern German Radio was contemplating which work by him should be

reanimated for the celebration of the hundredth anniversary of the composer's birth, the decision was made precisely in favor of the *Böcklin Fantasies*, which the conductor Walter Martin and the Hamburg Radio Orchestra disbanded in 1964 eventually recorded.

Woyrsch's **Symphony No. 3** celebrated its premiere on 10 February 1928 during the third festival concert held on the occasion of the twenty-fifth anniversary of the city symphony concerts founded by him in Altona. The city honored its master by having each of the festival concerts devoted exclusively to works by him, thus offering the public a unique look at his oeuvre with his previously published symphonic works in the spotlight. Woyrsch returned the compliment by conducting the premiere of his third symphony during the final festival concert – an extremely great success that was registered far and wide.

The *Altonaer Nachrichten* reported of the premiere in 1928: »This symphony divided into four movements of classical origin and assigning the third position to the adagio proclaims itself as a work of unusual personality values in which inner experience forces its way outside, without concessions and confidently conscious of its power. Each of the four movements very much has a profile of its own, and yet in their ideal structure they are joined together organically to form a unity« (*Altonaer Nachrichten*, 11 February 1928).

Despite the farewell character inherent in Mahler's late symphonic oeuvre, this genre type of the nineteenth century held its own far into the twentieth century. Along with the Finn Jean Sibelius and the Dane Carl Nielsen, English composers such as Arnold Bax, Edward Elgar, and Ralph Vaughan Williams, the Pole Karol Szymanowski, the German Hans Pfitzner, and the Austrian Franz Schmidt participated in its creative continuation. Russian composers, from Alexander Glazunov through

Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninov to Nikolai Myaskovsky, were the most persistent in upholding the tradition.

Nevertheless, a process of dissolution announced itself among the »more progressive« composers inasmuch as they resorted to freer forms or preferred smaller formats (Max Reger, Leoš Janáček). The hypertrophic orchestral ensembles of the late romantic era encountered their opposites in the chamber symphonies of Arnold Schönberg, Franz Schreker, and Darius Milhaud. Given the antiromantic stance of the young generation of composers, whose members continued to write mere »pieces« or »music« for orchestra after World War I, the fate of the symphony seemed to be sealed. However, under the aegis of neoclassicism, understood as »dialogue with history,« the symphony experienced a new revival above all in formal respects (monothematic structuring) – a development associated with the names of composers such as Prokofiev, Stravinsky, Alexander Zemlinsky, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Karl Amadeus Hartmann, and Ernst Krenek.

In Germany and Austria, formerly the home territory of the symphony, the genre experienced its thinnest phase during the 1920s. In *The New Grove Dictionary* (»Symphony« article, 1989) Stephen Walsh mentions Pfitzner's first symphony (1925), the late romanticist Franz Schmidt's third symphony (1928), and Anton Webern's Chamber Symphony for Nine Instruments op. 21 (1928) in twelve-tone technique as almost the only such works worth noting.

In this connection, it appears to be interesting to ask how it is that Woyrsch's symphonic oeuvre is to be integrated into the overarching structure of symphonic development during the first three decades of the twentieth century, especially since even profound reference works such as the encyclopedia *Die Musik in Geschichte*

*und Gegenwart* have assigned him places first in the Brahms succession (old edition, »Symphonie« article, 1965) and later among Bruckner's supporters (new edition, »Symphonie« article, 1998). In any case, one initially feels tempted to place him in the symphonic line of tradition of the nineteenth century. His first symphony, which oscillates between Brahmsian compositional techniques and Brucknerian ethos (among other things, because it draws on the *Per aspera ad astra* [Through hardships to the stars] dramaturgy widespread in the symphonic music of the nineteenth century), also in particular confirms this classification. However, this picture shows cracks already in his second symphony. This is so because here a classicistic concept free of any sort of »program« dominates and exhibits some parallels to the special playing style of neoclassical composition developed by Max Reger in his occupation with transmitted techniques: counterpoint pervading all the voices as well as formation of classical motivic work continuing on to permanent variation.

Astonishingly, fourteen years lay between the premiere of the second symphony and the third symphony, a remarkable temporal distance that perhaps can be explained by Woyrsch's turn to chamber music. For during the years between the two symphonic works he produced two string quartets, a piano trio, and a piano quintet. It thus seems as if during this time Woyrsch had wanted to continue to develop his symphonic style in chamber music.

Stylistically, Woyrsch's third symphony continues along the path on which he set out in his second symphony. The former Woyrsch pupil, symphonist, and later composition professor Ernst Gernot Klussmann wrote of this in 1930: »A new style begins with the second symphony. It is distinguished from the earlier works by a return to simpler harmony, all the more prefers a linear

leading of the individual voices, and at present has reached its perfection in the third string quartet, piano quintet, and third symphony [...]. The conclusion of the adagio of the third symphony may be regarded as the strongest sign of this new style [...]; with its concluding chord – E major in the upper voices, C in the basses – it logically shapes into a synthesis what the adagio movements of the first and second symphonies still had presented in an antithesis (Symphony No. 1: adagio conclusion, A flat major/C major; Symphony No. 2: adagio conclusion, E major/C major).«

In the end, however, even then, in the middle of the 1920s, when twelve-tone technique, futurism, expressionism, and neoclassicism were making the headlines, Woyrsch did not abandon the foundation of the classical-romantic tradition. This may have been one of the reasons why he was quickly and thoroughly forgotten after World War II, during a period of belief in musical progress. Today, however, we hear Woyrsch with other ears: not as a romantic tone poet who (like Schumann) reveals »secret states of the soul« or who (like Liszt) aspires to bring about a »renewal of music through a most intimate connection with literature« – and precisely not as an innovator who breaks with the listening habits of his public.

In its style the third symphony may continue from the second symphony and the chamber compositions coming between the first and second symphonies, but in its aesthetic stance it clearly points to the first symphony inasmuch as it draws on the *Per aspera ad astra* principle frequently employed ever since Beethoven, a principle that had already stamped the first symphony. Nevertheless, in the third symphony this occurs in a modified form inasmuch as Woyrsch intensifies both the belligerent character of the music and its elements of resignation, while the resolution of the conflicts, the »liberation to

the light« coming to expression in the last movement, by far no longer appears to be as convincing as it still did in the first symphony. In its harsh, brusque, thoroughly chromaticized, often dissonant tonal idiom this symphony composed in the midst of the Golden Twenties might have been designated as the »Apocalyptic Symphony« in the context of Woyrsch's oeuvre. Even his choice of key – E flat minor – points to this fact. The Viennese classicists completely bracketed out this key in their symphonic music. In his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* Daniel Schubart associated the character of this key with the following traits: »Feelings of anxiety; the deepest oppression of the soul; brooding despair; the blackest melancholy; the gloomy constitution of the soul. Every fear, every apprehension of the trembling heart, breathes from this terrible E flat minor. If ghosts could speak, they more or less would speak out of this tone.«

The first movement is marked by battle, but after a dynamic high point it ends very quietly, elegiacally. The review of the premiere found the following words for it: »The signal-like call of a distant trumpet opens the first allegro. A questioning theme consisting of rolling string figures answers and is taken up by the flute. However, the E flat minor key is soon left behind and has to make room for brighter tonal constellations. An energetic advance of the strings injects life into the masses. An arduous ascent in the most vehement fortissimo steps, in which melancholy, oppressive feelings mix inhibitingly, is broken up by a heartfelt song episode of the winds to tremolo in the strings. Chromatically descending lines of motion in the violins produce a certain calming; a peaceful cello theme like a march is heard and gradually leads to a mighty upward propulsion shattering all forms of resistance. The movement fades away in quietly dreamy tones, like a survivor's tearful lament« (*Altonaer Nachrichten*, 11 February 1928).



Woyrsch reverses the character order of the middle movements, modifying the classical symphonic scheme but in a manner similar to Beethoven's ninth symphony, Schumann's second and third symphonies, Bruckner's eighth and ninth symphonies, and Mahler's fourth and sixth symphonies. The animated but quietly concluding first movement in E flat minor (introduction with a trumpet solo, exposition with a strict first theme and a lyrical second theme, development section, modified recapitulation) is followed by a moderately swift F minor scherzo movement in 3/4 time and with two trio parts in B flat minor (Trio 1, slow; Trio 2, somewhat animated, fugged) together with a coda. The slow movement in 6/4 time occurs in the third position with the formal outline A-B-A' + coda, C major as its main key, and a bitonal C major/E major conclusion. The finale (alla breve time, E flat major key) begins »With animation and fire« in a somewhat rhapsodic tone. The movement is structured with an exposition, a primary thematic group, a secondary theme with contrapuntal input, an epilogue, a development section, a modified recapitulation, and a coda (3/2 time, broadly).

The review of the premiere remarked of the two middle movements: »The F minor scherzo scurries defiantly and robustly on its way in an energetic 3/4 time; its lyrical middle piece (a flute solo to harp and string sounds followed by a dialogue between the violin and cello) numbers among the symphony's most beautiful passages. The movement concludes with a nimble, bold coda. The wonderful trio for trumpet, horn, and tuba lends the intimate adagio rooted entirely in the experiential character of the highest solemnity and sublimity.«

Emotionally, neither of the two middle movements points to a »happy ending,« so that it remains for the last movement to offer a resolution to end the conflict featured in the first movement. For starters, however, the

finale presents belligerent brass signals alternating with resigned elements but now and again already manifesting an inkling of confident trust in victory, before the orchestra again prepares for new combat. Until the end, however, this combat seems to be undecided: a hymnic outburst announcing that everything will be all right again is lacking. Just prior to the end of the movement Woyrsch inserts the strident motif of the trumpets and horns from the first movement.

And even on the third-to-last page of the score a victory seems to be doubtful. But then something happens. Woyrsch has the menacing brass instruments with stressed quarter notes simply run on. The low brass instruments sink down, but the high brass instruments (the trumpets) rise upward, and then all of sudden a radiant E flat major cadence appears in a fortissimo now leaving no doubt: the light has been reached.

But this triumphant victory limited to a few measures leaves behind lingering questions. It is not enjoyed to the full and seems to be unnatural, even forced. A reviewer of the premiere already concluded the same when he stated that the symphony, »despite its imposing conclusion, does not have in it the overwhelming triumphant victory that leads up from the tormenting restlessness of the thematic battles into the high light of the eagle's flight« (*Hamburger Anzeiger*, 11 February 1928).

No composer of the turn of the century felt so deeply mistrustful toward the genre of the symphony as did Claude Debussy, who, after all, regarded the three symphonic sketches of his *La Mer* as an antisymphony. Free of schoolbook rules, he created an »open« theme type producing not so much material for breaking down as material meant to be connected and submitted to metamorphosis, providing room for detailed motivic work and associative continuation. Where Debussy adhered to traditional formal courses, as in the concluding rondo

*Dialogue du vent et de la mer*, this occurred – as well as the interlocking of the first movement and the finale – with a flawless feeling for formal balance and suppleness.

Unless everything is the opposite of what it appears to be, in his third symphony Woyrsch followed the path of a relational richness opened by Debussy for music at the beginning of the catastrophic twentieth century. Even the principle »of setting forth an idea in order to develop it immediately and permanently« that Arnold Schönberg made his own after World War I comes to the notice of the listening eye in Woyrsch's score. Woyrsch – not differently than Schönberg and his pupils – manifests himself as an expressive artist who adhered formally to traditional givens. The contradictory adjective and noun pair applied by Willi Reich, an Alban Berg pupil who worked as a writer, to the head of the second Viennese school in 1968 is in this respect also fitting for the Bohemian composer in Altona: Felix Woyrsch – a conservative revolutionary.

*(Lutz Lesle, Andreas Dreibrodt, 2014)*

*Andreas Dreibrodt und Thomas Dorsch, 2012*

*Translated by Susan Marie Praeder*

## **Oldenburg State Orchestra**

The Oldenburg State Orchestra was founded by Grand-Duke Paul Friedrich August in 1832 as a permanent court orchestra. Today it is one of the most renowned orchestras in northwestern Germany. In the mid-nineteenth century, under the direction of its conductor Albert Dietrich, it succeeded in attracting many famous composers and performers to Oldenburg, including Johannes Brahms and Clara Schumann. In the 1920s, when it was headed by state music director Johannes Schüler, its repertoire gave ample room to modern music. Besides presenting contemporary works in its Young Arts Association and the Oldenburg Music Society, it achieved a major milestone in its history with a trailblazing performance of Alban Berg's *Wozzeck* in 1929.

Today the Oldenburg State Orchestra continues in this same tradition. Its concerts and its appearances in productions at the Oldenburg State Theater offer listeners a broad spectrum of music ranging from the Baroque to the present day. Its more than seventy members can be heard in opera, operetta, and musical productions at the State Theater and in a series of eight symphony concerts each season. They also present various special concerts and a chamber music series and are actively involved in the educational work of the Oldenburg State Theater. From 2009 to 2012, under the direction of its principal conductor Thomas Dorsch, the orchestra worked with musicians of the stature of Andreas Sperring, Bernd Glemser, Branford Marsalis, John Axelrod, Peter Ruzicka, und Xavier de Maistre and presented the world premières of works by Oliver Schneller, Anton Plate, Gordon Kampe, Luca Lombardi, Ulrich Krepplein, and Alfred Koerppen.

## Thomas Dorsch

Since the season 2013/2014 Thomas Dorsch is the general music director at the theater Lüneburg.

Born in Hanover, the conductor and composer Thomas Dorsch held positions in Hildesheim, Wuppertal, and Mainz before being appointed to the Oldenburg State Theater. He conducts a broad opera repertoire that includes, among other works, Janáček's *Katya Kabanová*, Strauss's *Rosenkavalier*, Berg's *Wozzeck*, and Wagner's *Parsifal* and *Die Walküre*.

His concert activities have recently led him not only to conduct premières of works by Luca Lombardi, Oliver Schneller, Anton Plate, Alfred Koerppen, Anno Schreier and others, but many masterpieces of classical modernism, such as Varèse's *Amérique* and Strauss's *Heldenleben* and *Alpine Symphony*. He has worked with soloists of the stature of Bernd Glemser, Ingrid Fujiko Hemming, and Franz Grundheber and is a welcome visiting conductor in Germany and abroad. As part of the Toyota Classics project, he made a successful tour of Southeast Asia with the Northeast German Philharmonic Orchestra; further tours have taken him to Korea and Japan.

**cpo & Oldenburgisches Staatsorchester**

**Already available**

**Albert Dietrich** (1829–1908)

**Symphony op. 20**

**Violin Concerto op. 30**

**Introduction & Romance op. 27  
for Horn & Orchestra**

Elisabeth Kufferath, Violin

Marie Luise Neunecker, Horn

Oldenburgisches Staatsorchester

Alexander Rumpf

CD, Live, DDD, 2007

**cpo** 777 314–2

**Felix Woyrsch** (1860–1944)

**Symphony No. 2 op. 60**

**Hamlet Overture op. 56**

Oldenburgisches Staatsorchester

Thomas Dorsch

CD, DDD, 2011

**cpo** 777 744–2

## **Festkonzerte der Stadt Altona**

im großen Saale des Kaiserhof, abends 8 Uhr

zur Feier des 25jährigen Bestehens  
der städtischen Volks- und Symphonie-Konzerte

unter Leitung von Prof. Felix Woysch  
mit dem Hamburger Philharmonischen Orchester.

### **Tonwerke von Felix Woysch**

**I. Donnerstag, den 12. Januar 1928 (2. Symphonie-Konzert).**  
Solist: Prof. Gustav Havemann (Berlin)

1. Symphonie (C-moll). Skaldische Rhapsodie für Violine  
und Orchester. 2. Symphonie (C-dur)

**II. Donnerstag, den 26. Januar 1928 (1. Konzert der Altonaer  
Singakademie).**

Da Jesus auf Erden ging, Mysterium für Soli, Chor, Kna-  
benchor und Orchester.

**III. Freitag, den 10. Februar 1928 (3. Symphonie-Konzert)**  
unter Mitwirkung der Altonaer Singakademie und des Altonaer  
Lehrer-Gesangvereins.

Drei Böcklin-Phantasien für Orchester. Ode an den Tod,  
für Männerchor und Orchester (Erstaufführung).

Sapphische Ode an Aphrodite, für Sopransolo, Frauenchor,  
und Orchester.

„Da lachte Schön-Sigrid,“ Ballade für Chor und Orchester  
(Erstaufführung).

3. Symphonie (Es-moll) (Uraufführung).



Thomas Dorsch (© Photo: Henriette Pogoda)



Oldenburgisches Staatsorchester (© Andreas Etter)



Thomas Dorsch (© Photo: Henriette Pogoda)

**cpo** 777 923-2