

**VIOLINKONZERT
(SKALDISCHE RHAPSODIE)**

OPUS 50

VON

FELIX WOYRSCH

STUDIENPARTITUR

wissenschaftlich-kritische Ausgabe
herausgegeben von Walter F. Zielke



AlbisMusic

© 2019 by AlbisMusic, Walter F. Zielke, Burg/Brunsbüttel.
www.albismusic.com (powered by lulu.com)
Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved.
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISBN 978-0-244-48344-9

Diese Publikation ist bei der Deutschen Nationalbibliothek registriert.

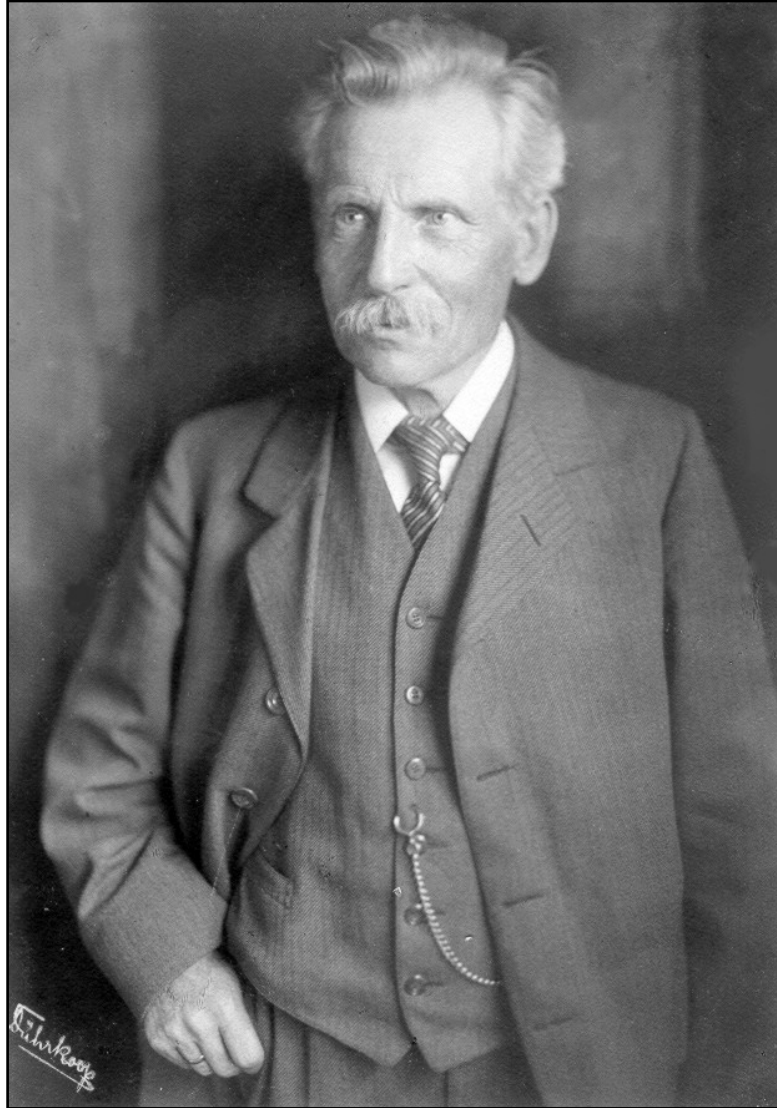
Besetzung:

2.2.2.2 - 4.2.3.1. - Pk Bk Hp - Vl solo - 12.10.8.6.4 (ext.)
Gesamtspielzeit: ca. 27', UA am 2.4.1903 in (Hamburg-)Altona

Orchesterstimmen, Solostimme, Solokadenz und (Dirigier)-Partitur als PDF erhältlich.
Klavierauszug der Erstausgabe (Chr. Vieweg, Berlin Groß-Lichterfelde, Pl. Nr. V527)
als Public Domain (IMSLP).

Diese wissenschaftlich-kritische Erstausgabe
ist nach § 70 des dt. Urheberrechts und nach der
europäischen Schutzdauerrichtlinie 93/98/EWG/Art. 5 von 1993 geschützt bis 2044.

Für öffentliche Aufführungen, Sendungen, Ton- und Bild/- Tonträgeraufnahmen, sind die
Nutzungsrechte vorher zu beantragen und zu erwerben bei:
VG-Musikedition, Friedrich-Ebert-Strasse 104, D-34119 Kassel
www.vg-musikedition.de



Felix Woysch
o.O., o. D.

INHALT

Vorwort

Der Komponist	S. I
Woyrsch in Norwegen	S. III
Skaldik	S. IV
Nordische Mythologie und Nordgermanische Religion in der Musik um 1900	S. IV
Schwerste Zeiten	S. V
Rezeptiongeschichte	S. VI
Werkbeschreibung von Arthur Smolian	S. VIII
Editionsgeschichte	S. XV
Kritischer Bericht und Aufführungsempfehlungen	S. XVI
Vortragsbezeichnungen deutsch / italienisch	S. XVII
Korrekturtabelle	S. XVIII
Zeitungsartikel, Publikationen und Schrifttum über Felix Woyrsch (chronologisch)	S. XXI
Notenteil	
1. Satz: Heldensage [Saga of Heroes], <i>Animato non troppo</i>	S. 1
2. Satz: Ballade (Totenklage) [Lamentation of the Dead], <i>Lento</i>	S. 56
3. Satz: Heimfahrt [Coming Home], <i>Agitato</i>	S. 71
Bildanhang I-III	S. 126
Bildnachweis, Credits	S. 129

VORWORT

• Der Komponist

Felix Woysch, der erste und einzige städtische Musikdirektor Altonas, jenem kulturellen und wirtschaftlichen Zentrum Schleswig-Holsteins bis 1937, das dann durch das Groß-Hamburg-Gesetz seiner Nachbarstadt zugeschlagen wurde. In diesem Zentrum der geistreichen und offenen Kultur war Woysch ab 1890 bis ins hohe Alter die führende Musikerpersönlichkeit vor Ort, sowohl als Dirigent von großen Chorvereinigungen und Orchestern, als auch als geachteter und hochverehrter Komponist. Seine Kompositionen, „denen frischer Schwung eigen ist“¹, heute einer bestimmten Schule zuordnen zu wollen, würde seinem vielfältigen Oeuvre nicht gerecht werden. Wir meinen in seiner Musik einerseits Brahms, Bruckner und Wagner zu vernehmen, erkennen dann wieder auch Grieg, Sibelius oder vokale Renaissance-Meister.

Woysch ist Woysch.

Schon zu Lebzeiten taten sich Musikkritiker und Kolumnisten nicht leicht, den bekannten und geschätzten Komponisten, Chorleiter, Organisten und Dirigenten Felix Woysch zu charakterisieren. Sein einziger Kompositionsschüler Ernst Gernot Klussmann skizzierte ihn 1930, teils schon metaphorisch, wie folgt: „Die Stellung von Woysch' Gesamtwerk in unserer Zeit liegt abseits vom Tagesstreit der Meinungen und Stile. Nordisch in seiner Herbheit, holzschnittartig, dürrerähnlich, in seiner Religiosität [und] in seinem Ethos brucknerverwandt wächst er stark und stetig in selbstgewählter Stille und Abgeschlossenheit. Und seine eigentliche Zeit wird dann gekommen sein, wenn der Wert des des Stillen den Unwert der Hast überwunden hat.“ Ein weiterer Zeitzeuge berichtet²:

Blick in die Werkstatt: Felix Woysch

Unter den zeitgenössischen Hamburger Komponisten ist keiner, dem das große Musikerlexikon von Hugo Riemann einen so langen Artikel zugibt hätte, wie dem in Altona ansässigen Felix Woysch. Dabei ist nicht viel mehr darin mitgeteilt als eine Angabe der wichtigsten Lebensdaten und eine Aufzählung der bis 1929 entstandenen Kompositionen. Als ich mich aufmachte, um den siebenundsiebzigjährigen Meister in seinem am „Philosophenweg“ gelegenen Haus zu besuchen, geschah es in der Hoffnung und Absicht, das Werkstättengeheimnis dieses Musikers ein wenig aufhellen zu können.

Obwohl wir uns zum ersten Male die Hand reichten, tat Woysch das mit einer so unmittelbaren, warmen Herzlichkeit, dass ich nach diesem mich halb überraschenden, halb beschämenden Empfang glaubte, mit vollen Segeln auf mein eigentliches Ziel zusteuern zu dürfen. In den folgenden Stunden habe ich dann merken müssen, dass Woysch zwar menschlich das ist, was man gemeinhin als „offene Natur“ zu bezeichnen pflegt, geradlinig, klar, spontan, mitteilbar (aber nicht geschwätzig) und bestimmt; das er aber andererseits eine grenzenlose Scheu hat, über sein Schaffen mehr zu sagen, als über die nüchternsten oder sachlichen Hinweise hinausgeht. Mit direkten Fragen war da überhaupt nichts zu wollen. Seine Ästhetik behält Woysch für sich; und er hat nicht die mindeste Neigung, sich über irgendwelche Probleme (wie zum Beispiel das Verhältnis von Wort und Ton, dass in seiner Musik ja eine ausschlaggebende Rolle spielt) oder über seine Arbeitsmethode, über seine Erfahrungen mit der „Inspiration“ und dergleichen auszulassen. In dieser Zurückhaltung unterscheidet sich Woysch von den meisten seiner Kollegen, welcher Generation sie auch angehören. Und eben darum schien es mir unerlässlich, diese Erfahrung hier mitzuteilen.

¹ Hugo Riemann: Musiklexikon, 8. Auflage, S. 1251, Berlin/Leipzig 1916

² Dr. Walter Hapke, in *Hamburger Nachrichten* v. 23.12.1937

Denn dieser undurchdringliche Panzer sitzt diesem Manne so „nach Maß“, dass es wohl verfehlt wäre anzunehmen, er würde nur bei besonderen Gelegenheiten wie z. B. bei meinem Besuch, übergezogen. Alles, was irgend nach Berechnung, vorgefasster Absicht, nach persönlicher Politik und Einstellung aussehen könnte, erscheint als außerhalb des Woyrsch'sen Charakters liegend. Man muss sich damit abfinden, dass er nicht über seine Musik spricht jedenfalls nicht so führend und erläuternd, daß man von seinen Reden her zum wesentlichen Kern seines Schaffens hindringen könnte.

Dieses Verschweigen der geheimsten Erfahrungen — denn selbstverständlich hat ein Musiker, der fünf oder sechs Jahrzehnte lang komponiert, sehr subtile Erfahrungen als Schaffender sammeln können — ist weder Stolz noch Bescheidenheit, — es deutet darauf hin, dass für Woyrsch dieser Teil seines Daseins sich mit einer ähnlich unbewußten Selbstverständlichkeit abspielt wie das Wachen und Schlafen oder sonstige unwillkürliche Vorgänge des Organismus, über die man auch nichts aussagen kann, solange man gesund ist. Und etwas Urgesundes geht zweifellos von dieser Persönlichkeit Felix Woyrsch aus. Und das findet man in seiner Musik wieder.

Er ist im Grunde Autodidakt, die Studienjahre beim Hamburger Chordirigenten B. Chevalier (nicht zu verwechseln mit dem früheren „Fremdenblatt“-Kritiker Chevalley) waren zwar förderlich, aber zutiefst hat Woyrsch am Komponieren das Komponieren gelernt. Das ist eine der wenigen „Konfessionen“ die ihm so nebenbei entschlüpfen, wie z.B. auch das Geständnis, dass er sich in seinen Sommerferien völlig fern von Musik halten kann. Er hat weder Bayreuth noch sonstige sommerliche Musikfeste je mitgemacht:, weil er zu dieser Zeit die Musik aus seinem Dasein ausschließt. Er wäre, wie er sagt, in der Lage, falls er morgen in die Ferien ginge, die Partitur seiner „Sechsten Sinfonie“, an der er gerade arbeitet, zuzuklappen, Wochen hindurch liegen zu lassen (ohne sich geistig damit zu beschäftigen) und nach der Rückkehr die Arbeit am entsprechenden Punkt wiederaufzunehmen. So absonderlich das ist, so zeugt es doch von einer imponierenden handwerklichen Sicherheit und einem völlig ausgeglichenen Vertrauen zur eigenen Kraft. Aber das sind auch die einzigen schaffens-psychologischen Andeutungen, die ich zu hören bekomme. Dafür erfahre ich zahllose Anekdoten über Begegnungen und Erlebnisse, die Woyrsch mit anderen Musikern hatte, etwa mit Johannes Brahms, den er durchaus nicht so zugeknöpft fand, wie die Legende so oft behauptet, des Weiteren mit Hans von Bülow, mit Richard Strauss usw. Doch all das wurde mir unter dem Siegel der Verschwiegenheit anvertraut (obwohl nach meinem Dafürhalten jeder Dritte gut und gern davon wissen dürfte). Und während ich diese Zeilen schreibe, meldet sich Woyrsch am Telefon mit der Ermahnung, unter allen Umständen die versprochener Diskretion zu achten.

So bleibt mir nur noch übrig auf das Werk hinzuweisen und die geeigneten Stellen daran zu erinnern, dass der Musik von Woyrsch im Kunstleben unserer Stadt eine weit größerer Raum gebührte. Ich zähle die Summe kurz zusammen: fünf Sinfonien, die großen Oratorien: „Die Geburt Jesu“, „Passionsoratorium“, „Da Jesus auf Erden ging“, „Totentanz“, die symphonischen Dichtungen, das Violinkonzert, die Kammermusik (drei Streichquartette, Klaviertrio, Klavierquintett). Die Volksoper „Der Weiberkrieg“, die vielen Chöre, die 100 Lieder mit Klavier. Vieles davon ist in und außerhalb Deutschlands berühmt. Und wo bleibt Hamburg? Schließlich darf es dem Rundfunk nicht allein überlassen werden, diese Musik, deren Volkstümlichkeit außer Frage steht, ins Volk hineinzutragen. Soweit der Kolumnist Walter Hapke.³

³ Dr. Walter Hapke (1901-1968): Musiktheater-Regisseur, Kapellmeister, Dirigent, Pianist, Korrepetitor, Musikredakteur, Kritiker und Musikpädagoge. War tätig in Bückeburg, Hamburg, Hannover, Herford, Jena, Minden, München und Münster (Angaben nach BMLO)

1934 schreibt Ferdinand Pfohl über Woyrsch:⁴

„Dort, wo der Geist dieser sittlichsten Kunst durch rücksichtslosen Egoismus entstellt wird, wo Erwerbsgier, Habsucht, Eitelkeit den weitläufigen Pseudo-Künstler auf den lärmenden Markt des Geschäftes drängen, auch die Begabten zu Virtuosen auf dem Weltinstrument der Reklame vorbilden; dort wird man. Felix Woyrsch vergeblich suchen. Denn er ist in der Stille zu Hause, Keine Romane, keinerlei aufreizende Sensationen verknüpfen sich mit seinem Namen. Keine Fanatiker laufen vor und hinter ihm her mit Trommel und Weihrauchfaß. Niemals wurde sein Name Alarmsignal, wie seine Musik niemals Streitobjekt war. Und wenn dieser Name im Lauf der Jahrzehnte über den Rand der Öffentlichkeit emporstieg, dann geschah es immer im

Zusammenhang mit einem neuen Werk, mit einer wertvollen künstlerischen Leistung, mit einer Aufführung, die er leitete. Auch in dieser war er die Schwerblütige, äußerlich zurückhaltende nach Innen getaufte seelisch reiche Natur; sogar als Dirigent spiegelt er das Wesen des Niederdeutschen, eines scheinbar äußerlich unbeholfenen, aber kernigen und adeligen Menschenschlags wieder.“

Wenngleich Woyrsch selbst kein revolutionärer Neuerer war, so war seine Kenntnis der klassischen Orchesterliteratur, alleine durch seine jahrzehntelange Tätigkeit als Dirigent und aktiver Programmgestalter der *Altonaer Volkskonzerte* bedingt, profund. Woyrsch hat sich zu allgemeinen musikstilistischen- und ästhetischen Fragen nur selten geäußert. Lediglich diese Sätze⁵ zur „modernen“ Musik sind überliefert:

„Fragt man mich, wie ich mich zu der sogenannten „modernen“ Musik stelle, so kann ich darauf nur antworten, daß ich ihr durchaus sympathisch, wenn auch vorläufig noch abwartend gegenüberstehe. Zunächst berührt es mich sympathisch, daß die Bewegung von der Jugend ausgeht. Hören wir also, was sie uns zu sagen hat. Sie spähen aus nach neuen Ausdrucksmitteln und sammeln Bausteine zu einer Kathedrale die vielleicht erst nach Jahrzehnten ein großer Baumeister errichten wird. Wenn dabei auch viele mißglückte Versuche herauskommen und oft weit über das Ziel hinausgeschossen wird, so darf uns das nicht gleich irre machen, sofern nur ehrliche Überzeugung, wirkliches Können und der Wille, der wahren Kunst zu dienen, am Werke sind. Jede spekulative Absichtlichkeit als treibende Ursache wird dabei immer verstimmend wirken.“

• Woyrsch in Norwegen

Auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Karriere, nach den äußerst erfolgreichen Aufführungen seines Passionsatoriums im Winter/Frühjahr 1900, unternimmt Woyrsch alleine eine längere Sommerreise nach Odde in Norwegen, um seine Sehnsucht nach Naturgewalten einerseits und völliger Abgeschlossenheit andererseits zu stillen.⁶

⁴ Zeitschrift für Musik, 1934, S 1197-1198

⁵ Artikel aus: Die NORAG, 1930-40, Pfohl-Woyrsch-Archiv

⁶ Brief an seine Frau Mathilde, vom 28.7.1900, Woyrsch-Archiv, o. S.: „[...] Vom Fenster aus sehe ich in die Thalschlucht, in der die schäumende Elfe tönt, höre das Donnern des Wasserfalles und sehe auch Berge mit weißem Schnee. [...] Bis heute bot die Reise eine ununterbrochene Steigerung. Es ist unmöglich, das alles in sich aufzunehmen. Heute früh [...] aufwärts gestiegen auf die einsame Felsenwüste [...]. Du machst Dir keinen Begriff von der Großartigkeit dieser Felseneinsamkeit. Ungeheure Granitfelsen, überall ohne Vegetation, als Moor, totenstille Einsamkeit, nur das Rauschen der rastlosen Wasserfälle. Ich mußte sehen, daß schwarze Wolken von allen Seiten gewitterdrohend aufstiegen und ich hatte noch 10 Kilometer [...] bis zum nächsten Haus! Doch ging alles gut und gerade der Wolkenhintergrund paßte so sehr zu der grandiosen Umgebung. Beim Abstieg ward das Thal immer schöner, noch immer wild, [...] diese Natur klingt ungestüm.“

Bereits 1891 war das Städtchen im Süden des Sørfjordes bevorzugtes Reiseziel des deutschen Kaisers und des europäischen Hochadels. Während der Sommermonate weilte auch Edvard Grieg in seinem Lofthus am nördlichen Ende des Fjordes, nicht so im Sommer 1900. Hier besuchte ihn jedoch bereits im Sommer 1894 der spätere Woyrsch-Freund, Musikkritiker und Komponist Ferdinand Pfohl auf seiner Hochzeitsreise.⁷ Am Hardanger hatte Woyrsch Kontakt mit der omnipräsenten, norwegischen Volksmusik und deren Hauptinstrument, der *Hardanger-Fiedel*. Die pulsierenden, leeren Quinten im 3. Satz dieses Violinkonzertes lassen sofort die Anleihen an die bevorzugte Klangart der norwegischen Fiedel erkennen. Das vorherrschende lydische Tongeschlecht dieser norwegischen Volksmusik übernahm Woyrsch in seinem Violinkonzert jedoch nicht, dafür aber, vor allem im 3. Satz, eine kraftvolle Naturgewalten-Dramatik im Stile des Wagnerschen Walkürenritt.

• Skaldik

Beheimatet ist die *Skaldische Dichtung* seit dem 9. und 10. Jhr. in Norwegen und Island. Sie gehört zur Gattung der altnordischen Poesie, ebenso wie die *Edda* und die *Saga*. Der Begriff *Skald*, was „Dichter“ bedeutet, wird allgemein für jene verwendet, die an den Höfen skandinavischer Anführer und Könige diese kunstvollen Dichtungen erfanden. Die *Skaldik* bildet, neben der anonymen, eddischen Poesie, eine der beiden Hauptgruppen der altnordischen Poesie. Der Inhalt sind verherrlichend beschreibende Dichtungen, auch *Panegyrik* genannt, welche von den Heldentaten, meist Kampfhandlungen, des jeweiligen Schutzpatrons handeln. Mehr als dreihundert Skalden aus der Zeit zwischen 800 und 1200 n. Chr. sind bekannt. Etwa die Hälfte von ihnen sind in dem Verzeichnis *Skáldatal* des *Snorri Sturluson* aufgeführt, einem „Katalog der Dichter“. Skalden und auch Skaldinnen⁸ brachten ihre Verse ebenso musikalisch dar. Sie mußten Flöte (skald-pipa) und Harfe spielen können. Auf dem Chorgestühl der Stabkirche zu Heddal (erbaut um 1240) findet sich eine der ältesten, geschnitzten Darstellungen eines Skalden mit Harfe.

• Nordische Mythologie und Nordgermanische Religion in der Musik um 1900

Nicht nur Richard Wagner inspirierte die nordische Mythologie zu seinem großen Zyklus *Ring des Nibelungen* (UA 1876), gleichfalls auch zahlreiche, europäische Komponisten, die nicht zur *Neudeutschen Schule* zählten. Diese hielten sich an die historischen Vorlagen und veränderten oder vermischten diese nicht, im Gegensatz zu Wagner. So veranlasste die Skaldik, bzw. deren Nachdichtung, bereits 1860 den tschechischen Komponisten Bedřich Smetana zur Komposition seines symphonischen Poems *Håkon Jarl*. Das zugrunde liegende Poem *Ein Trauerspiel* (1809) ist eine Nachdichtung des dänischen Nationaldichters Adam Oehlenschläger. In den folgenden Jahren finden sich immer mehr „nordisch inspirierte“ Orchesterwerke auf den Programmen. Dazu zählen Werke von Carl Reinecke (2. Symphonie *Håkon Jarl*, UA 1874), Edvard Grieg (*Sigurd Jorsalfar*, *Olaf Tryggvasson*), Chr. Gottlieb Reißiger (*Olaf Tryggvasson*), Gustav Mahler (Nordische Symphonie), Johann Svendsen (*Sigurd Slembe*, UA 1871), Niels Wilhelm Gade (Ouvertüre *Nachklänge von Ossian*), Arnold Krug (Tondichtung *Sigurd*) und Ferdinand Pfohl (Klavierfantasie *Hagbart*) - um nur die wichtigsten zu erwähnen. Die nach Eigennamen benannten Werke waren in ihrer Geschichte auch Skalden. Anknüpfend an die Panegyrik wurde Woyrsch' Musikdrama *Wikingerfahrt* in Altona 1896 uraufgeführt. Das selbst verfasste, nicht sonderlich geglückte Libretto, überarbeitete der Komponist später nochmals. Dennoch hielt nur die *Ouvertüre Wikingerfahrt* seiner eigenen, strengen Kritik stand. Um 1901 komponierte Woyrsch nunmehr seine *Skaldische Rhapsodie*. Ein Opus, welches mit der früheren Ouvertüre, trotz der

⁷ F. Pfohl hatte E. Grieg bereits 1882 und 1890 in Leipzig persönlich kennengelernt.

⁸ Harry Eilenstein: „Skalden und Skaldinnen“, in der Reihe „Götter und Germanen“, Bd. 61, Norderstedt, 2011.

ähnlichen Thematik, ansonsten nichts gemein hat. Das allgemeine Interesse an „nordischen“ Themen ging einher mit dem großen Interesse an literarischen Werken von Ibsen, Bjørnson und Oehlschläger. In der Musik begann bereits mit dem Jahr 1888 die Tradition der „Nordischen Musikfeste“ in allen skandinavischen Hauptstädten.⁹ Nationale Komponistenschulen Skandinaviens standen mit ihren Hauptvertretern wie Bull, Gade, Grieg, Hartmann, Lindblad, Sibelius, Sinding und Svendsen immer in engem Kontakt zu den Musikzentren (Berlin, Hamburg, Leipzig, Paris, Wien). In Nordamerika hielt die nordische Musik- und Mythenwelt später Einzug: 1926 komponierte Howard Hanson, Sohn schwedischer Einwanderer, sein *Lament of Beowulf*, eine symphonische Dichtung für Chor und Orchester, basierend auf dem umfangreichen, dänischen Skalden-Epos.

• Schwerste Zeiten

Mit dem *Altonaer Blutsonntag* im Juli 1932 begannen schon vor der NS-Machtergreifung politisch schwerste Zeiten. Am 11. Januar 1933 reagierten die evangelischen Pastoren der Stadt mit dem *Altonaer Bekenntnis*. Die neue politische Führung mit ihrer „Fachgruppe für Musik im ‚Kampfbund für deutsche Kultur‘ (KfdK), Ortsgruppe Groß-Hamburg“ machte es sich zur Aufgabe, ab 1933 das Altonaer Kulturleben von Grund auf umzugestalten. Alle offiziellen Musikposten in Altona wurden dadurch neu besetzt. Aus der Zeitung erfuhr Woysch abschliessend: „Herr Prof. Woysch, der langjährige, verdiente Dirigent der Singakademie hat im Einverständnis mit dem Vorstandsbeschluss die Leitung niedergelegt.“¹⁰

Woysch' um 1900 mit literarischem Bedacht gewählten „nordischen“ Titel wie „Skaldische...“, „Heldensage“ und „Heimfahrt“ (Wikingerfahrt), wurden mit der NS-Machtergreifung für den unpolitischen und vorsichtigen Komponisten Woysch nun zu einem ideologischen Problem, weil zudem zwischen den Jahren 1920 und 1943 der Leipziger Verlag Schmidt & Spring die auflagenstarken *Skalden-Bücher* veröffentlichte. Laut Eigendarstellung und Untertitel, eine „*Sammlung von Erzählungen und Berichten aus Vergangenheit und Gegenwart*“. Herausgeber dieser umfangreichen Schriftenreihe war der NS-Autor, bekennende Antisemit und Freimaurer Kurt Fervers¹¹. Die fantasiereichen Geschichten wie „*Zaungast der Weltgeschichte*“, „*Kreuzerkrieg und Buschkampf*“, „*Expedition S*“, „*Mein Trip durch Afrika*“, „*Der deutsche Herzog*“ etc. hatten mit den historischen, alt-nordischen Dichtungen nichts zu tun; Vielmehr handelte es sich hier um lupenreine, „völkische“ Propaganda-Literatur, deren einzige Intention es war, Eroberungszüge der Geschichte heroisierend zu bagatellisieren, und damit auf Zukünftiges einzustimmen.

Heute ist vor allem in England, Island, Kanada und Norwegen die historische *scaldic poetry*¹² Basiswissen eines jeden Literatur Studierenden.

⁹ Martin Loeser/ Walter Werback (Hrsg.) „Musikfeste im Ostseeraum im späten 19- und frühen 20. Jhr...“ (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft), Berlin, 2013.

¹⁰ Willi Hammer (1906-1977): „Zur Gründung des Städtischen Chores.“ in: *Altonaer Nachrichten*, Jg. 81 (7.8.1933), Nr. 184

¹¹ Kurt Fervers: Meistgelesener NS-Propaganda-Autor, Verfasser der pseudowissenschaftlichen Bücher „Vernichtungskrieg“, „Berliner Salons - Die Geschichte einer großen Verschwörung“, „Der Aufstieg unserer Welt“ u. A.

¹² <https://skaldic.abdn.ac.uk>



Willy Hess



Anna Hegner



Gustav Havemann

• Rezeptionsgeschichte

Die Uraufführung seines Violinkonzertes fand am **2. April 1903** im grossen Saal des Kaiserhof, dem Konzertsaal der Stadt Altona, statt¹³. Der Kölner Violinvirtuose Willy Hess war der Solist dieser ersten Aufführung. In den folgenden Jahren kam das Violinkonzert mehrfach in Altona, Hamburg und Berlin zur Aufführung, immer unter dem „genialen“¹⁴ Dirigat des Komponisten. Sein dirigentisches Handwerkszeug erhielt Woysch von keinem Geringeren als beim „Stardirigenten“ der damaligen Zeit Hans von Bülow (1830-1894). Woysch hospitierte oft bei dessen Proben und v. Bülow dirigierte auch Werke von Woysch. Diese Beziehung zeugt von größtem gegenseitigen Respekt, wie der Korrespondenz¹⁵ zu entnehmen ist. An weiteren Aufführungen konnten bisher nachgewiesen werden:

- **20. Januar 1906**, Singakademie zu Berlin (Berliner Philharmoniker)
Solistin: Anna Hegner¹⁶, Dirigent: F. Woysch
- **26. Oktober 1906**, Kaisersaal Altona (im Rahmen der Altonaer Volkskonzerte)
Solistin: Anna Hegner, Dirigent: F. Woysch
- **30. Januar 1911**, Konzertsaal des Hamburger Conventgarten (im Rahmen eines Konzertes mit Paolo Neglia¹⁷) Solist: Gustav Havemann, Dirigent: F. Woysch

¹³ Programm: Mozart, Jupitersymphonie; Sibelius, *Der Schwan von Tuonela*; Wagner, Meistersingervorspiel; Dvořák, Slawische Rhapsodie; Woysch, Skaldische Rhapsodie.

¹⁴ [...] Das zahlreich erschienene Publikum war überwältigt von dem grandiosen Werke, und feierte Soli, Chor und vor allem den genialen Dirigenten Herrn Prof. Felix Woysch auf das Lebhafteste. [...] *Altonaer Nachrichten* vom 4. 12.1903

¹⁵ Brief von Felix Woysch an Hans von Bülow, Altona, 3.11.1887, Nachlass Woysch, Sign.: A 69.

¹⁶ Anna Hegner (1881-1963): Schweizer Violinistin, Komponistin u. Pädagogin. Violinlehrerin von Paul Hindemith.

¹⁷ Francesco Paolo Neglia (1874-1932): Italienischer Komponist, Dirigent, Violinist und Musikpädagoge. Mit seiner deutschen Ehefrau, Marie Dibbern, zog das Ehepaar 1901 nach Hamburg. Hier eröffnete Prof. Neglia im Oktober 1901 ein privates Musikkonservatorium. Das "Neglia-Conservatorium" hatte im Stiftweg 50 und im Hofweg 20 seine Räumlichkeiten und bot eine "vollständige künstlerische Ausbildung in allen praktischen und theoretischen Zweigen der Tonkunst für Berufsmusiker und Dilettanten". Bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges, die mit der Aufgabe und Schließung dieser Lehranstalt einherging, erhielten hier jährlich 500 Schüler eine musikalische Ausbildung.

- **23. Februar 1911**, Musikhalle Hamburg, (Konzert des Vereins der Hamburger Musikfreunde), Solist: Gustav Havemann¹⁸, Dirigent: F. Woysch
- **10. November 1926**, Musikhalle Hamburg, (Konzert des Vereins der Hbg. Musikfreunde), Solistin: Charlotte Hesse-Kretzschmar,¹⁹ Dirigent: F. Woysch (in Vertretung für Eugen Papst)
- **28. Januar 1928**, Kaisersaal Altona (im Rahmen des II. Festkonzertes Altona zum 25-jährigen Bestehen der Konzerte²⁰), Solist: Gustav Havemann, Dirigent: F. Woysch

In Altona und Hamburg nahm das Publikum das Violinkonzert begeistert auf. Der langjährige Hamburger Opern- und Theaterkritiker Wilhelm Zinne, ein komponierender, „mürrischer“ Dorfschullehrer und zugleich glühender ‚Brucknerianer‘, attestierte dem Violinkonzert immerhin²¹:

„[...] Ein symphonisches Pathos, ein vornehmer Zug musikalischen Denkens und Gestaltens durchzieht das Ganze [...]“. Ein anderer Kritiker²² berichtet ebenso kurz wie knapp:

„Das verhältnismäßig wenig bekannte Werk ist ein Violinkonzert, in dem sich glücklich die konzertante solistische Form mit einem poetischen, jedoch nicht programmatischen, sondern aus rein stimmungsmäßig durchgeführten Inhalt verbindet. „Heldensage“, „Totenklage“ (Ballade) und „Heimfahrt“ (Wikingerfahrt) vertreten die drei Sätze einer freier behandelten Konzertform, die schöne und klangvolle, von edlem romantischen Empfinden durchwirkte Musik enthält.“

Die Presse in Berlin äußerte sich 20 Jahre zuvor hingegen, für damalige Verhältnisse gesehen, geradezu euphorisch. Zur Berliner Erstaufführung heißt es:²³ „[...] seit Felix Mendelssohns unvergeßlichem Violinkonzert und dem Brahms' schen mit Joachim, erklang in diesen Hallen kaum eine eigenständigere, neuere Tonschöpfung für Violine mit Orchesterbegleitung, als diese von mythischen Sagen handelnde "Skaldische Rhapsodie" in drei Sätzen. Mit virtuosem Taktstock führte Prof. Woysch unsere Philharmoniker und die junge Solistin aus Basel durch diese Novität, welche warme Aufnahme fand. Dieses Solokonzert, wird bald auf allen Programmen der bedeutenden Konzerthäuser zu finden sein. Fräulein Hegner konnte auch mit Joachims Zweitem Violinkonzert „in ungarischer Weise“ einen soliden Eindruck hinterlassen. [...]“.

¹⁸ Gustav Havemann (1882-1960): Meisterschüler von Joseph Joachim, seit 1905 Konzertmeister in Hamburg und Darmstadt, bedeutender Violinist und Kammermusiker und Komponist. Nachlass an der Sächsischen LBB: Sign. Manusc. Dresdensis App. 2475 B 1-745.

¹⁹ Meisterschülerin („aus dem Rheinland“) von Gustav Havemann in Hamburg. Der spätere „Zaubergeriger“ Helmut Zacharias (1920-2002) war ebenfalls Berliner Meisterschüler von Havemann.

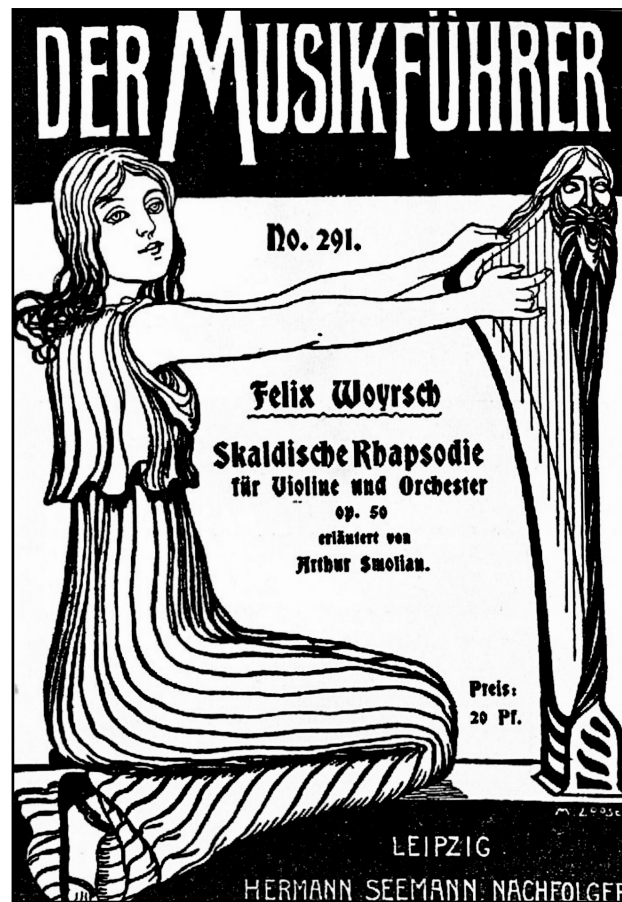
²⁰ Es fanden zum 25-jährigen Bestehen der *Altonaer-Symphonie-Volkskonzerte* insgesamt drei Konzerte, ausschließlich mit symphonischen Werken von Woysch statt: 12.1.1928 (Mit anschließender Verleihung der Silbernen Plakette der Stadt Altona durch Bürgermeister Max Brauer), 28.1.1928, 10.2.1928. Im November 1928 beging dann die *Altonaer Singakademie* unter der Leitung von F. W. mit zahlreichen Festkonzerten und Veranstaltungen ihr 75-jähriges Bestehen.

²¹ Wilhelm Zinne: Feuilleton „Oper und Konzert“ in *Hamburger Neue Zeitung* vom 11.11.1926. W. Zinne vollendete 1887 seine 1. Symphonie in c-moll (op. 5), die jedoch nie zur Aufführung kam. Als Freund Gustav Mahlers, brachte er diesem das Fahren auf dem Hochrad bei.

²² Max Broesike-Schön: Hamburger Veranstaltungen. Die Skaldische Rhapsodie von Woysch, in: *Hamburger Fremdenblatt* (12.11.1937), Nachlaß Woysch, Sign.: D 18.

²³ A.[rthur] S.[molian]: Konzerte. Anna Hegner in der Singakademie, in: *Berliner Tageblatt*, 22.1.1906 (ZLB, Sign. B1/203)

Der Verfasser der Berliner Besprechung, Arthur Smolian²⁴, schrieb auch die folgende, umfassende Werkbeschreibung²⁵.



• Werkbeschreibung von Arthur Smolian

[...] ²⁶ Für eine rechte Würdigung des hier in Rede stehenden Op. 50 von Woysch wird es dienlich sein, der vom Komponisten aufgestellten Reihe künstlerischer Vorahnen und Lehrherren noch Felix Mendelssohn-Bartholdy und Max Bruch einzufügen; kommt doch gerade aus den Tonlanden dieser beiden Meister der Weg her, den Woysch mit seiner "Skaldischen Rhapsodie" eingeschlagen hat und der schließlich — mit dem zweiten Thema (siehe Notenbeispiel 16) des letzten Satzes — allerdings auch am Gibichungen Hofe Richard Wagners vorüberführt. Felix Woysch' Op. 50 ist nicht eigentlich, wie der Haupttitel vermuten lassen könnte, Programmmusik, sondern, dem Untertitel entsprechend, eine nach absolut-musikalischen Normen themenlogisch und formenfest gefügte dreisätzig Konzertkomposition nach Art der meisten Violinkonzerte; immerhin aber hat Woysch mit der Bezeichnung "Skaldische Rhapsodie" und mit den Überschriften der einzelnen Sätze: "Heldensage" — "Totenklage" und "Heimfahrt" weit mehr als beispielsweise Joachim und Lalo mit ihren lediglich ethnologischen Benennungen „Konzert in ungarischer Weise“ und "Symphonie espagnole" neben dem

²⁴ Arthur Smolian (1856-1911): Musikreferent, Lehrer für Gesang, Theaterkapellmeister, Vereinsdirigent, Leiter des Leipziger Männer-Gesang-Verein, Musikreferent der Karlsruher Zeitung, Mitarbeiter am Brockhaus Konversationslexikon, wirkte in Basel, Bayreuth, Berlin, Dortmund, Karlsruhe, Leipzig, München, Stettin, Wiesbaden (Angaben nach BMLO)

²⁵ aus der Reihe „Der Musikführer“, Nr. 291, Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1906

²⁶ Ein kurzer Lebenslauf über F. W. und eine ungefähre Aufzählung seiner Kompositionen wurden hier weggelassen.

rein-musikalischen Interesse der Hörenden auch eine ganz bestimmte Einstellung der mittätigen Phantasie wachrufen und herbeiführen wollen.

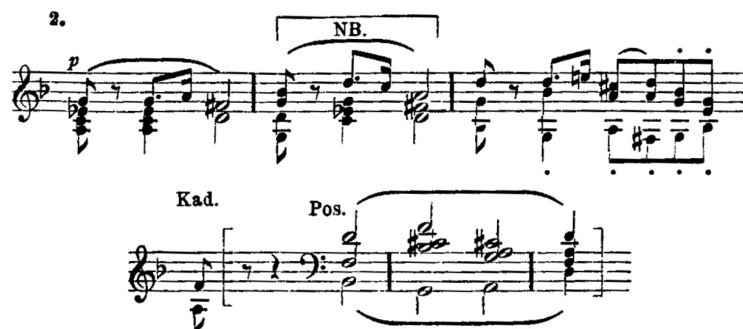
In frühmittelalterlicher Zeit (ca. 800-1200), da die auf der skandinavischen Halbinsel ansässigen und auch nach Island vorgedrungenen nordländischen Germanen ein kampf- und fahrtenmutiges Heldenleben führten und die nordischen Seekönige in stolzen Wikingerzügen das Meer durchquerten um beutebeladen zur langen Winterrast und deren wilden Trinkgelagen heimzukehren, lag es den dichtenden Sängern, den Skalden ob, mit Heldenliedern, in denen sowohl die Taten der Vorfahren als auch jüngst erfochtene Schwertsiege gepriesen wurden, die lange Dauer der Fahrten zu kürzen, Tatenlust und Ruhmverlangen wach zu erhalten und den Festen am häuslichen Herde Glanz und Weihe zu geben. Alles idealere Verlangen der harten, weitgefürchteten Nordlandhelden suchte und fand seine Befriedigung in der ruhmbegehrigen Freude an der Dichtkunst, und allenthalben, bei reisiger Heerfahrt, wenn die schwerfälligen Wikingerschiffe langsam über das im fahlen Scheine der Mitternachtsonne erschimmernde Meer dahinglitten, beim Scheiden von kühnen Kampfgenossen, die auf blutgetränkter Walstatt ruhmreichen Heldentod gesunden, und beim Gelage in den rauchgeschwärzten Hallen der Königshöfe, lauschten die Nordmänner begeistert auf das Sagen und Singen der Skalden, die denn auch bei Hoch und Nieder in ehrenvollstem Ansehen standen und von siegreichen Königen und Helden reich mit Gold und Gütern gelohnt wurden.*

Der rauhe, düstere Charakter der Nordlande, die herbe Recken-Hastigkeit der hörenden Helden und die fast ausschließlich schwertblutigen Sangesvorwürfe brachten es mit sich, daß in den kunstgemäß improvisierten Liedern der skaldischen Rhapsoden finstere, trotzig-kühne und heldenhaft ungestüme Klänge und Rhythmen vorwalteten, und also hat Felix Woyrsch sein in ähnlicher Grundstimmung konzipiertes Violinkonzert in D-moll mit gutem Rechte eine „skaldische Rhapsodie“ heißen können. Zum Hervorrufen einer rechten Unterstimmung für das Anhören des Werkes dürften vorstehende Angaben genügt haben, und es möge somit nun eine thematische Analyse der kernigen Komposition folgen.

1. Satz Heldensage. *Belebt, doch nicht zu schnell*



Also beginnt das Orchester mit dem Vordersätze des Hauptthemas, dessen von einer Achtelbewegung der Bässe begleiteter Nachsatz:



* Bei Nordlandsfahrten der jüngsten Zeit ist die ehemalige Skalden-Aufgabe des Ruhmverkündigens den Vertretern der Presse, den Marinemalern, und den Photographen der „Woche“ zugefallen.

sich zu acht Takten erweitert und schließlich die für das ganze Tonstück sehr bedeutsam werdende Vorhaltskadenz (Beispiel 2, Schluß) bringt. Nach einigen weiteren Orchestertakten, in denen ein hier: als Unterstimme des Beispiels 3 (mit den später sich darüber erhebenden Tonfiguren der Sologeige)



wiedergegebenes Überleitungsmotiv verarbeitet wird, setzt die Solovioline mit aufsteigenden D-moll-Läufen ein um nach prüfendem Berühren erst des zwei- und dann des dreigestrichenen a in lebhaft figurierter Weise das Hauptthema (Beispiel 1 und 2) und dessen Anhang (Beispiel 3) anzustimmen und dann auch in dem gleich anschließenden längeren Übergangssatz die Vorherrschaft zu behalten. Dieser Übergangssatz, in den aus bereits erwähnten Themen die charakteristische Vorhaltskadenz (aus Beispiel 2) und eine vergrößerte Variante der mit NB bezeichneten Takte des Hauptthemas (Beispiel 1 und 2) mit hinüberklingen, hebt durchaus rhapsodisch mit dem — sich alsbald auf höherer Tonstufe (g) wiederholenden leidenschaftlichen Violinrezitative:



an, kommt dann zu neuen Klangspielen mit der in die Vorhaltskadenz (Beispiel 2) mündenden neuen Figur:



die erst in den Holzbläsern aufsteigt um in Triolen der Solovioline niederzusinken, weiterhin aber vom Soloinstrumente über ausdrucksvollen Reminiszenzen des Orchesters (NB aus Beispiel 1 und 2) in



mehrstimmigem Spiele durchgeführt wird, und leitet schließlich mit langem von h über c, d, dis, nach e aussteigendem Triller zu dem von Harfenakkorden begleiteten Gesangsthema des Satzes hin:

Diese bis zum Umfange von 18 Takten ausgeweitete Geigenmelodie, die zugleich gebieterisches Fordern und sehnsüchtiges Verlangen ausdrückt und also von Helden-Minne zu singen scheint, wird sofort vom Orchester wiederholt, und es folgt dann ein kurzer Durchführungsteil, dem ein Widerspiel zwischen den ersten zwei Takten des Hauptthemas (Beispiel 1) und dem hier durch drei auftaktige Hornachtel eingeleiteten Anfänge des Gesangsthemas (Beispiel 6) zugrunde liegt, in dessen weiterem Verlaufe aber auch Ansätze der Triolenfigur (Beispiel 5) aus dem Orchester aufklingen.

Nachdem von C-Moll aus in mächtig anschwellendem Orchestertutti mit engführenden Anfangseinsätzen des Gesangsthemas Ges-Dur — und mit Wiederaufnahme der Triolenfigur dessen parallele Molltonart erreicht ist, stimmt die Solovioline in vollen Akkordgriffen — erst in Es-moll, dann in E-moll — die fünf ersten Schläge des Hauptthemas (Beispiel 1) an, um dann mit modulierenden Sechzehntelfiguren in die Haupttonart des Satzes — und damit in die Reprise zurückzuleiten.

Dem, wie zu Beginn des Satzes vom Orchester allein vorgetragenen Hauptthema folgen nunmehr allerdings nicht die kurze Überleitung und die figurierte Wiederholung der ganzen ersten Gruppe durch die Solovioline, sondern es reiht sich unmittelbar der Übergangssatz (Beispiel 4 und 5; letzteres nun in G-Moll beginnend) und das Gesangsthema (Beispiel 6; nun in D-Moll) an, wobei lebhaftere Figurationen des konzertierenden Instrumentes über den Anfangsschlägen des Hauptthemas (Beispiel 1), über Verkleinerungen der Vorhaltskadenz (Beispiel 2, Schluß) und über der Figur aus Beispiel 3 die imposante Coda bilden.

2. Satz Ballade (Totenklage). *Langsam*

Nach acht Takten Orchestervorspiel, in denen das harmonische Gefüge des Nachfolgenden vorweg-genommen ist, hebt der ernst schreitende Hauptgedanke dieses Satzes also an:

7. Solo-Violine auf der G-Saite. — — — — —

um nach zwanzigtaktigem Zwischensatze mit der wehklagenden Figur:

8. Violine.

wiederholt zu werden.

Diesem freigestalteten dreiteiligen Liedsatze reiht sich ein ungemein klangschöner Trioteil in

Es-Dur an:

eine ergreifend-schlichte Tonschilderung liebe- und verehrungsstreuen Gedenkens an die Gefallenen, die in ihrem weiteren Verlaufe, wo über den ganz in der Tiefe des Orchesters fortwährenden Erinnerungen die Solovioline sich wie mit wehmütigen Scheiderufen vernehmen lässt:

geradezu wie ein vorchristlich-heldisches *Ruhe sanft* anmutet.

Aber auch hier ist ein leidenschaftlicherer, rezitativischer Zwischensatz eingefügt, der bei konzertierender Behandlung des viel mit Doppelgriffen bedachten Soloinstrumentes vornehmlich aus den in Beispiel 9 mit NB. I und NB. II bezeichneten Motiven hervorgeht und in dem engführende Eintritte des Motives NB. I in den Streichinstrumenten des Orchesters.

mit der Aufnahme des Motives durch die Solovioline (auf a^2) wirksam übertrumpft werden.

Eine kurze Reprise des Es-Dur Trioteiles führt alsdann zur Wiederaufnahme des balladenartigen Hauptgedankens (Beispiel 7), dessen Melodie die Solovioline unter Auflösung des zweiten Taktviertels in Harpeggien vorträgt, worauf schließlich das stimmungreiche Tonstück mit einer G-Dur Transposition der im Beispiele 10 angeführten ausdrucksinnigen Takte verklingt.

zu intonieren. Ihm tritt alsbald in Solovioline und Orchester das mannhaft-freudige zweite Thema gegenüber:



das bei seiner sofortigen weit ausladenden Verarbeitung auch folgende dem Eröffnungsrufe des



Finalsatzes angepaßte Umbildung gewahren läßt:

In dem hierauf beginnenden längeren Durchführungsteile paraphrasiert zunächst die Solovioline mit Begleitung des Orchesters in sehr bewegter Weise:



die aus der Einleitung herrührenden Tongedanken (12a und 12b), worauf dann im Orchester allein die ganze Einleitungsgruppe unter schärferer Herausarbeitung des Hauptthemas (Beispiel 15) und in mannigfaltigen kühneren Harmonieverrückungen vorüberzieht und zu einer konzertierenden Kadenz der Solovioline führt, die ganz aus den im Beispiel 14b und a angegebenen abstürzenden Figuren und aufsteigenden Akkordgriffen und aus Reminiscenzen an den ersten Takt des Zwischensatzthemas (Beispiel 13) gebildet ist. Unter dauernder Vorherrschaft der Solovioline wird dann der Hauptteil — das Hauptthema (Beispiel 15) nun in D- Moll, das zweite Thema (Beispiel 16) in D-Dur — wiederholt und nach wenigen, aus dem ersten Takte des Beispieles 16 gewonnenen markig überleitenden Orchestertakten ertönt unter flimmernden Figurationen der Solovioline in hymnischer Pracht das zweite Thema (Beispiel 16b) als festlich-glanzvolle Koda des für den Solisten und für das Orchester gleich wirksam ersonnenen schwunghaften Konzertes. Da mag der phantasiebegabte Hörer wohl ähnliches empfinden und erschauen, wie es Franz Evers in dem Gedichte „Am Nordkap“ so schön schilderte:

*Es tönt so tief, als sei der Kampf vorbei.
 Als sei die Erde wieder jung und frei.
 Zu deinen Füßen fühlst du Felsenkraft;
 Vor dir das Meer, das alle Formen schafft.
 Und über dir der Himmel, glutentfacht.
 Die Sonne ruht rot in der Mitternacht.
 Ein Adler steigt aus der entstammten Ruh
 Und hebt sich unermess'nen Welten zu.*

• Editionsgeschichte

Die Inverlagnahme seines einzigen Solokonzertes übertrug der Komponist dem Verleger Christian Vieweg aus Berlin Groß-Lichterfelde. Die Solostimme ist aus unerklärlichen Gründen mit vielen fehlerhaften Strichen und Fingersätzen versehen. Sie erschien, wie die Partitur und der Klavierauszug 1904 im Druck²⁷. Das Stimmenmaterial gab der Verlag leihweise ab. Dass es weitere Stimmenabschriften gegeben hat, außer denen, die in Woyrsch' Besitz waren, ist nicht bekannt. Andere Aufführungen, als die von Woyrsch selbst dirigierten, sind nach heutigem Stand ebenfalls nicht bekannt. Wirtschaftlich gesehen war für den Verleger dieses *Konzert für Violine und Orchester* ein Misserfolg. In Musikbibliotheken ließen sich 2019 zwei weitere Partitur-Exemplar²⁸ nachweisen. Da der Chr. Vieweg-Verlag ab 1917 seinen Verlagsschwerpunkt grundlegend änderte, man verlegte nur noch musikpädagogische Literatur, geriet die *Skaldische Rhapsodie* nach ihrer letzten Aufführung 1928 zunehmend in Vergessenheit. Das Verlagsarchiv des Chr. Vieweg-Verlages ist Kriegsverlust. All dies sind weitere Gründe, neben denen bereits im vorherigen Absatz *Schwerste Zeiten* dargelegten Umstände, warum Woyrsch' *Skaldische* nicht wieder zur Aufführung kam. In seinem Bestand (jetzt Woyrsch-Archiv) hatte der Komponist seine handgeschriebene, von starken Benutzungsspuren gezeichnete, Partitur (Bildanhang II) und zwei Exemplare²⁹ der gedruckten Partitur des Verlages (Bildanhang I), ebenso die von verschiedenen Kopisten gefertigten, handgeschriebenen Einzelstimmen.

²⁷ Verlagsnummer V 527 (keine Plattennummern)

²⁸ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, alter Imagekatalog Sign. 10851
 Library of Congress, Washington Sammlung G.O. Sonneck, Sign. M1012.W93 Op.50

²⁹ Woyrsch-Nachlass Sign. A 298.

• Kritischer Bericht und Aufführungsempfehlungen

In allen Partituren ist eine Kürzung im 1. Satz vorgeschlagen, die Woysch auch praktizierte. Diese zehn Takte ab T 177 (**vi=de**), wurden in Woysch' Partituren mit rotem Buntstift final gestrichen. Eine Übernahme dieser gestrichenen Takte fand in dieser Neuausgabe deswegen keine Berücksichtigung. Die 10 Takte sind identisch mit den Takten 35-46 (ohne VI-Solo) des 1. Satzes. Das dieser Ausgabe zugrunde liegende, wieder aufgefundene, handgeschriebene Stimmenmaterial (dreihundertzehn Seiten) sowie die beiden Partituren aus dem Nachlass (zweihundertdreißig Seiten) wurden verglichen und fanden in der vorliegenden Textfassung eine vollständig-kritische Berücksichtigung.

Die Transpositionsschreibweise der Hörner wurde der heute üblichen Notierung angepasst (Hörner jetzt in F). In einigen Takten zog dieses eine enharmonische Tonhöhendarstellung nach sich. Zwischen Takt 230 und 231 des 3. Satzes wurde, als Interpretationshinweis, eine metrische Modulation ($\underline{\underline{d}} = \underline{\underline{d}}$) hinzugefügt. Angaben des Herausgebers sind stets in eckige Klammern gesetzt. Der Violine-Solo sind im 3. Satz einige *Ossia*-Stellen hinzugefügt. Diese sind allesamt Vorschläge des Herausgebers und in der Solostimme entsprechend kenntlich gemacht. In dieser Studienpartitur sind die möglichen Ergänzungen nicht eingezeichnet, lediglich in der verlegten Violine-Solostimme: Es sind die Takte: 101-104, 109-112, 117-124. Die Takte 145-171 sind ebenfalls ein Vorschlag des Herausgebers.

Im ersten Satz haben die drei Posaunen, neben der Tuba, leicht variierende, kurze „Schicksals-Kadenzen“ zu spielen (Takte 10, 20, 30, 34, 44, 56, 175, 187). Diese Kadenzen des Tiefchores erinnern an Wagners Ring und an Bruckners späte Sinfonien. Dort sind derlei „sakrale“ Passagen stets mit vier Wagnertuben besetzt. In Ermangelung derselben (Woysch war Pragmatiker) und wegen der nicht unproblematischen Intonation dieser seltenen Instrumente, samt deren Spieler, empfiehlt der Herausgeber, die drei Posaunen alternativ an den entsprechenden Stellen mit einem *bucket mute* zu verwenden (kein Dämpfer aus Holz, Kunststoff oder Blech!). Die spätromantische Wiener Schule (Korngold, Bittner, Steiner, Schmidt-Geldner) fordern diese, auch später aus der Jazzmusik bekannte, gedecktere Klangfarbe der Posaune, in etlichen ihrer Werke. Dort wird die Technikanweisung *felt bones* (Filzhut) verwendet. Ein englischer Filzhut ([Karnevals]-Bowler), mit zwei Holzwäscheklammern, zur Fixierung am äußeren Schalltrichter der Posaune, erfüllt ebenso seinen Zweck. Im Musikzubehör-Handel werden auch „Softtone“-Dämpfer in verschiedenen Durchmessern angeboten. Dem hornartigen Klang von Wagnertuben kommt die nun gedecktere Klangfarbe sehr nahe.

„Wegen seiner technischen Schwierigkeiten [im Solopart] galt dieses Konzert als unaufführbar“, wie ein gedrucktes Etikett in der Partitur (Sign. A 87) verrät. Diese Einschätzung von ?? ist so nicht richtig: Der Solopart ist generell sehr gut ausführbar. Einige wiederkehrende Oktav-Verdopplungen im 1. Satz der Solostimme sind spieltechnisch jedoch recht ungeschickt und damit praktisch unausführbar. Diese sind in der späteren Druckausgabe jedoch bereits mit „ad lib. senza Ottava“ bezeichnet, dort wiederum aber nicht konsequent. Tatsächlich ist die technische Ausführung dieser Oktavstellen, mit Ausnahme ihres ersten Erscheinens in Takt 25, im „Konzert-Tempo“ nicht ausführbar und klanglich zudem überflüssig.

Es ist anzunehmen, daß Woysch, obwohl als Perfektionist bekannt, für eine „Fachberatung“ zur Drucklegung dieses Violinparts keinen „seiner“ damaligen Violin-Solisten zur Seite hatte, sondern ?? Auch Fingersätze, Striche, Bögen, Saiten- und Flageoletangaben in der 1904-Druckausgabe sind zu einem großen Teil falsch, oder sehr ungeschickt eingezeichnet. Diese Fehler wurden in der vorliegenden Neuausgabe korrigiert, in diesem Fall ohne eine weitere, detaillierte Dokumentation.

In den Takten 71-73 des Soloparts (1. Satz) wird zudem die Ausführung der Unterquarte nicht empfohlen.³⁰ Die gedruckte Solokadenz des Komponisten im Finalsatz (Originalangabe: *ad lib.*)! ist ein unüberhörbarer Schwachpunkt dieses Konzertes. Zuhörer und Spieler erwarten in dieser Finalsatzkadenz - klassischerweise - auch die Wiederholung des ersten, genialen Themas, in Originalgestalt oder gar in virtuos abgewandelter Form und werden dann mit „hübschen Sequenzen“ enttäuscht. Der kanadische Violinvirtuose Ian Mardon komponierte 2019 deswegen eine eigene, kraftvolle Solokadenz zum 3. Satz, die dieser klassischen Hörerwartung nun mehr als gerecht wird. Die neue Solokadenz ist auf der Webseite von AlbisMusic im PDF-Format erhältlich.

• Vortragsbezeichnungen

Die deutschen Vortragsbezeichnungen wurden in die übliche italienische Schreibweise wie folgt übertragen:

Vortragsbezeichnung der Erstausgabe (deutsch)	Vortragsbezeichnung Neuausgabe (ital.)
Belebt, doch nicht zu schnell	Animato non troppo
zu 2	a 2
Recit. (begleitend)	recit. (recitativo)
ruhig	tranquillo (tranq.)
belebter	più mosso
etwas gehalten	poco tenuto
Ruhiger	più tranquillo
nach und nach etwas zurückgehalten	poco rall. (rallentando)
sehr leicht	molto leggiero
ausdrucksvoll	espress. (espressivo)
geteilt	div. (divisi)
von hier an immer lebhafter bis zum Schluß	poco a poco vivace al fine
Langsam	Lento
Dasselbe Zeitmaß (i.S.v. erstes Zeitmaß)	l'istesso tempo / tempo primo
sehr ausdrucksvoll	molto espress. (espressivo)
Bewegt	Agitato
Ganz wenig zurückgehalten	poco ritenuto
string. (eilend, beschleunigend)	string. (stringendo)
zurückgehalten	riten. (ritenuto)
callando [span.] abnehmend an Tonstärke	calando
Lebhafter	con brio

³⁰ Noten in runde Klammern gesetzt.

• **Korrekturtabelle**Fehler wurden wie folgt korrigiert³¹ :

Takt/Zz	Quelle	Fehler / Änderung	Korrektur von / in
10	2. Pos.	9 Takte Pause, statt 25 Takte	F.W. / Part.1
20 / 3	3. Pos.	g statt b	F.W. / Part.1
31 / 1+	Part.1	Vla., b statt a	F.W. / Part.1
35	1. Ob.	Studierzeichen B ein Takt zu früh	F.W. / 1. Ob.
50 / 1	Part.1	Vla., b statt as, <i>sfpp</i> statt <i>f</i>	F.W. / Part.1
58	Part.1	<i>rubig</i>	F.W. / Part.1
59 / 2	Part.1	1.Vl, e statt d	F.W. / Part.1
66	Part.1	<i>vorrän!</i>	F.W. / Part.1
94	Part.1	1. Clar., <i>espr.</i>	F.W. / Part.1
99	Part.1	tiefes Blech, <i>breit</i>	F.W. / Part.1
99 / 100	Part.1	Streicher, Atemkomma	F.W. / Part.1
111		Streicher, Überbalkung über 8tel-Pause	E
112		<i>[agitato]</i> (wie erstes Tempo) ergänzt	E
119	Part.1	tiefes Blech, <i>gehalten</i>	F.W. / Part.1
121	Part.1	Harfe, <i>ad lib. senza ottava</i> ergänzt	E / Klavierauszug
121	Part.1	3. Hrn, <i>marc.</i>	F.W. / Part.1
122 / 4	Part.1	Harfe, Auflösungszeichen vor g	F.W. / Part.1
144 / 3	Part.1	2. Clar., Vorzeichen <i>b</i>	F.W. / Part.1
147	Trp.	Einsatz 1 Takt zu früh	F.W. / Part.1
156 / 3	Part.1	des statt d (4. Ton in 6-tole)	F.W. / Part.1
177	Part.1	10 Takte entfernt <i>vi = de</i>	F.W. / Part.1
179	Part.1	Vla., <i>p</i> ergänzt	F.W. / Part.1
187 / 3	Part.1	Tuba, <i>b</i> hinzugefügt	F.W. / Part.1
202 / 1	Part.1	1. Fl. c statt e	F.W. / Part.1
226	Part.1	1. Clar., <i>espr.</i> hinzugefügt	F.W. / Part.1

³¹ E=Editor, F.W.=Felix Woyrsch, Part.1=Sign.A 298.

226	Part.1	1. Fag., <i>espr.</i> hinzugefügt	E
230	Part.1	tiefes Blech, <i>breit</i> (jetzt <i>tenuto</i> -Strich)	F.W. / E / Part.1
230 / 231	Part.1	Streicher, Atemkomma	F.W. / Part.1
233 / 3	Part.1	1. Ob., fes statt f	F.W. / Part.1
241 / 4	Part.1	2. Vl., ces statt c	F.W. / Part.1
253	Part.1	Tempo bleibt Tempoangabenergänzung [<i>ad lib.</i>]	F.W. / E / Part.1
243		[agitato]= erstes Tempo, ergänzt	E
269	Part.1	Harfe, <i>voran</i> ersetzt/ergänzt durch <i>agitato</i>	F.W. / E / Part.1
<hr/>			
37	Part.1	1. Vl, 2. Vl, Vla, <i>pizz.</i> ergänzt	F.W. / Part.1
41	Part.1	1. Vl, 2. Vl, Vla, <i>arco</i> ergänzt	F.W. / Part.1
41	Part.1	Vla, Auflösungszeichen vor G	F.W. / Part.1
53	Part.1	Vc, <i>b</i> vor h	F.W. / Part.1
59	Part.1	1.und 2. Horn, eine Oktave höher	E
67	1. Fl.	Fl., fehlt tacet-Pause	F.W. / Part.1
80	1. Ob.	b fehlt vor des	F.W. / 1. Ob.
101	Part.1	a statt f	F.W. / Part.1
<hr/>			
13	Part.1	Legato-Bogen wie in den Holzbläser	E
24	1. Hrn.	<i>b</i> vor c	F.W. / Part.1
28	Part.1	1. Klar. <i>b</i> vor a	F.W. / Part.1
30	Part.1	1. Hrn. <i>b</i> vor	F.W. / Part.1
33	Fl.	Auflösungszeichen vor d	F.W. / Part.1
52	Part.1	Cb. <i>b</i> vor A, <i>b</i> vor D	E
52	Part.1	Vc. <i>b</i> vor A	E
61	Part.1	Vl solo, # vor c	F.W. / Part.1
63	Part.1	Vl solo, <i>mf</i> ergänzt	E
63	Part.1	Cb. <i>arco</i> hinzugefügt	E
71	Part.1	Vc, <i>div.</i> hinzugef. (ansonsten nicht spielbar)	E
77	Part.1	Fl., Clar., <i>marc.</i> ergänzt	F.W. / Part.1
75	Part.1	2. Vl., Aufstrich auf Zz 4 (analog Vl, Vla,Vc)	E

82	Part.1	3. Hrn., Duole statt Triole	E
77	Part.1	Vc., Zz 3, Punkt entfernt (in Analogie)	E
80	Part.1	Vc., Cb., <i>arco</i> hinzugefügt	E
83	Part.1	Vla., fehlende punkt. Halbe auf 5/6	E
86	Part.1	2. Clar. Legato-Bogen ergänzt	E
97	Part.1	<i>tempo primo</i> statt <i>a tempo</i>	E
98-101	Part.1	Fl. Ganztaktpausen ergänzt (Solo 1. Fl.)	E
100	Part.1	1. Fl., Triller hinzugefügt	F.W. / Part.1
113	Part.1	Vl. solo, Oktavverdopplung ergänzt	E / Klavierauszug
128	Part.1	Vl. solo, <i>b</i> vor e	E / Klavierauszug
201	Part.1	Vla., <i>div.</i> hinzugefügt (sonst nicht ausführbar)	E
215	Part.1	Cb., <i>arco</i> ergänzt	E
223	Part.1	Cb., <i>arco</i> ergänzt	E
230/231	Part.1	metr. Modulation hinzugefügt	E
262	Part.1	Hrn., <i>calando</i> hinzugefügt	F.W. / Part.1
266	Part.1	Vla., kein Schlüsselwechsel	E

• **Zeitungsartikel, Publikationen und Schrifttum über Felix Woysch (chronologisch)**

Felix von Woysch, Biografische Skizze.	Michaelis, A.	Leipziger Musikzeitung, 1. Jg., Nr. 8., 57 f.	Leipzig	1.8.	1891
Thematische Analyse [...] op.45	Weber, W.	Verlag Chr. Vieweg	Quedlin- burg		1900
Passions-Oratorium nach Worten der heiligen Schrift für gem. ... (engl.)	Weber, W.	The Monthly musical record; 32, 377; British Periodicals pg. 86.	London	Mai	1902
Felix Woysch und sein Passionsoratorium.	Sittard, Joseph	Die Musik, Bernhard Schuster (Hrsg.), 1. Jg., 2. Q., Bd. 2.	Berlin/ Leipzig		1902
Skaldische Rhapsodie für Violine und Orchester, op. 50	Smolian, Arthur	in der Reihe „Der Musikführer“, Nr. 291.	Leipzig		1905
Totentanz, Ein Mysterium für [...]	Hielscher, P.		Leipzig		1908
Die Musikpflege in unserer Vaterstadt Altona.	Martens, H.	Altonaer Stadtkalender, S. 44-46.	Altona		1914
Woysch, Felix	Riemann, Hugo	Musik-Lexikon, 8. Aufl., S. 1251	Berlin/ Leipzig		1916
Ein neues Oratorium von Felix Woysch, „Da Jesus auf Erden ging“	Sonderburg, Hans	Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 18. Jg. Nr. 9/10.	Köln		1917
Altonaer Tonkünstler.	Volquardsen, A.	Altonaer Stadtkalender, 7. Jg., S. 58-74.	Altona		1918
Aus den Schöpfungen eines Altonaers Tondichters. Einiges über...	o.V.	Altonaer Tageblatt - Ottenser Nachrichten, (Beilage).	Altona	8.1.	1920
Schleswig-Holsteinische Musiker von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart	Frey, Hermann		Hamburg		1921
Vom Altonaer Musikleben	o.V.	Amtsblatt der Stadt Altona	Altona	27.6.	1925
Felix Woysch, „Da Jesus auf Erden ging“	Wetz, Richard	Zeitschrift für Musik	Leipzig	Jan.	1925
Aus dem Altonaer Musikleben	Michalski, Adolf	Altonaer Nachrichten	Altona	18.6.	1927
Kulturelle Aufgaben der Stadt Altona	Kirch, August	Altonaer Nachrichten	Altona	18.6.	1927
25 Jahre Altonaer Singakademie	Gierlinger, Josph	Altonaer Nachrichten	Altona	16.1.	1928
Felix Woysch: Das Musikleben	Becker, M. (Hrsg.)	Die Stadt Altona-Monographien deutscher Städte, Bd. 27, 80 f.	Berlin		1928
Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt	Hoffmann, P. Theodor	Neues Altona. 1919-1929, Bd. 2. 614 f.	Jena		1929
Das zeitgenössische Oratorium	Petzoldt, R.	Die Musik, Bd. 22	Leipzig		1929
Felix Woysch	Schaub, Magareth	Der Bühnenwart. Monatsblätter, 2. Jg., Heft 9,	Hamburg	Jan.	1930
Felix Woysch. Zu seinem 70. Geburtstag am 8. Oktober	Michalski, Adolf	Altonaer Nachrichten	Altona	7.10.	1930

Felix Woysch	Klußmann, E. Gernot	Altonaer Nachrichten	Altona	14.7.	1930
Zum Übertritt Prof. Woyschs in den Ruhestand,	o.V.	Altonaer Nachrichten	Altona	28. 10.	1931
Zur Gründung des Städtischen Chores	Hammer, Willi	Altonaer Nachrichten Jg. 8, Nr. 184	Altona	7.8.	1933
Felix Woysch	Pfohl, Ferdinand	Zeitschrift für Musik, 1934, S 1197-1198	Leipzig		1934
Felix Woysch. Eine Skizze seines Lebens und Schaffens.	Pfohl, Ferdinand	Zeitschrift für Musik, 101. Jg., Heft 12, 1197-1203	Regens- burg		1934
Felix Woysch zu seinem 75. Geburtstag.	o.V.	Altonaer Nachrichten	Altona	5.10.	1935
Erstes städt. Konzert. Feier zum 75. Geburtstag von Felix Woysch.	o.V.	Altonaer Nachrichten	Altona	8.10.	1935
Blick in die Werkstatt: Felix Woysch.	Hapke, Walter Dr.	Hamburger Nachrichten	Hamburg	23. 12.	1937
Der Beethovenpreis für Felix Woysch.	o.V.	Norddeutsche Nachrichten	Hamburg	29. 3.	1938
Ein Charakterkopf des Altonaer Musiklebens.	Scheffler, Siegfried	Jubelakkord. 100 Jahre Altonaer Singakademie. S. 27-31	Hamburg		1953
Verzeichnis der Tonwerke von Felix Woysch, aus Anlaß des 100. Geb.	Woysch, Edgar	(unveröffentlicht), Neuauflage in : Axel Feuß: „Felix Woysch, Komp...“	Hamburg		1960
Felix Woysch.	Schweizer, Gottfried	Friedrich Blume (Hrsg.), MGG, S. 878 f.	Kassel		1968
Musikfund zum Hafengeburtstag. Felix Woysch' Weihnachtsmysterium	Rymski, Edda	Hamburger Abendblatt	Hamburg	1. 12.	1989
Felix Woysch, Komponist und Städt. Musikdirektor in Altona (1860–1944).	Feuß, Axel	Ausstellungskatalog ISBN 3-927637-06-8	Hamburg		1991
Felix Woysch' Mysterium [...]	Rieke, J.C.	Hausarbeit zur 1. StPr. an der HfMT	Hamburg		1991
Der Nachlass Felix Woysch [...]	Dreibrodt, Andreas	Hausarbeit zur Diplomprüfung [...]	Hamburg		1992
Felix Woysch redivivus, zum 50. Todestag des Altonaer Komponisten	Lesle/ Dreibrodt	in „Musik und Kirche“, Bd, 64 S. 157-159	Kassel		1994
Woysch, Felix	Wirth, Helmut	The New Grove, (Stanley Sadie (Hrsg.) Bd. 20 p. 536-537	London/ New York		1995
Booklet-Text	Wulfhorst/ Dreibrodt	Symph. Prolog op. 40, Symphonie Nr.1, op. 52, (CD), MDG	Detmold		1995
Wachküssen aus den Dornröschenschlaf	Forsbach/ Dreibrodt	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Ausgabe Nr. 1, S. 34-38	Hamburg		1996
Mitteilungen aus der Praxis (zum Passionsoratorium op. 45)	Imbt, Hartmut	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Ausgabe Nr. 2, S. 19-21	Hamburg		1997
F- Woysch Lieder und Gesänge op. 67	Kunde, Karin	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Ausgabe Nr. 3, S. 13-15	Hamburg		1998
Booklet-Text	Wulfhorst, Martin	Romantisches Norddeutschland, (Doppel -CD), Syrinx	Hamburg		1999
Felix Woysch	Dreibrodt, Andreas	Lexikon zur dt. Musikkultur, Bd. 2 S. 2996-3003	München		2000

Bemerkungen zu den Klavierwerken von Felix Woysch.	Plagge, Rolf	Felix Woysch, Klavierwerke (CD), edition aulos.	Viersen-Dülken		2004
Vorwort	Dreibrodt/ Forsbach	Felix Woysch. Die Orgelwerke, Edition Dohr	Köln		2005
Woysch, Felix.	Wulfhorst, Martin	MGG (Ludwig Finscher, Hrsg.): Personenteil 17, Kap. 1172-3.	Kassel		2007
Komponist in Altona: Felix Woysch (1860-1944) - biographische und...“	Werle, Marili	(unveröffentlicht)	Hamburg		2010
Philharmoniker Kammerkonzert. Späte Romantik mit der Chefin am Klavier.	o.V.	Hamburger Abendblatt	Hamburg	11. 1.	2010
Wiedergeburt des Komp. F. Woysch.	Lesle, Lutz	Die Welt	Hamburg	21.1	2010
Hamburger Komponisten. Simone Young und das Phil. Streichquartett.	Schorling, Valeska	Die Welt	Hamburg	7. 10.	2010
Dem Vergessen entrissen: Wiedergeburt nach 150 Jahren. Der Altonaer K. ...	Lesle, Lutz	Die Tonkunst. 4/1, pp. 86-8	Lübeck		2010
Booklet-Text	Dorsch/ Dreibrodt	Woysch. Symph. Nr. 2, op.60. Hamlet-Ouv., op.52. (CD), cpo	Georgsma- rienhütte		2012
Die Textauswahl in Felix Woysch' „Geburt Christ“	Burmester, Jasper	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Nr. 7, S. 14-15	Hamburg		2012
Felix Woysch: „Lieder für eine Singstimme...“	Laubach, Hans-Jürgen	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Ausgabe Nr. 7, S. 16-22	Hamburg		2012
Das Albumblatt op. 22	Reztsov, Oleg	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Nr. 7, S. 26-28	Hamburg		2012
Felix Woysch	Balcke / Dreibrodt	Schlesische Lebensbilder, Band XI	Insingen		2012
Booklet-Text	Lesle/ Dreibrodt	Woysch. Symph. Nr. 3, op.70. Boecklin-Phant., op.53 (CD), cpo	Georgsma- rienhütte		2015
Vorwort	Zielke, Walter F.	4. Symphonie F-Dur, op.71 (Studienpartitur), AlbisMusic	Brunsbüttel		2016
Booklet-Text	Schaarwächter/ Dreibrodt	u. A.: F. Woysch, Klaviertrio op.65, 4 Lieder, op.2. (CD), cpo	Georgsma- rienhütte		2017
Vorwort	Schlueren, Christoph	Symphonie Nr. 1, op. 52 (Partitur, Reprint), mph	München		2017
Booklet-Text	Schuck / Dreibrodt	Woysch, Symph.Nr. 4, op.71, Nr. 5, op.75, Gartenszene, (CD), cpo	Georgsma- rienhütte		2018
Erinnerungen an Felix Woysch	Hulltgren/ Woysch, N.	Mitteilungen der Pfohl-Woysch- Gesellschaft, Ausgabe Nr. 8, S. 3-4	Hamburg		2018