

1. Wiegenlied im Freien.

Wilhelm Kienzl schreibt über dieses Lied: 189)
"Nach mündlich überlieferter Melodie. Diese ist sehr lieblich und hat etwas so ausgesprochenes Wiegendes, daß sie einen neuen Beweis für die erfinderische Genialität des Volkes liefert. Der Text aber ist eine der vielen Varianten eines uralten oberschlesischen Marienliedes. Die Harmonisierung zeigt den feinsinnigen Musiker, der hier, obwohl man ihm die Moderne anmerkt, die Grenzen des bei Volksmelodien Zulässigen kaum überschreitet."

Allerdings sind wir bei Betrachtung von Volksliedern vorurteilsbehaftet, da wir viele Lieder bereits zu Volksliedern rechnen, die sie nur im ganz übertragenen Sinn sind.

2. Ringelreihelied

4 Takte Einleitung, dann ein Wiederholungsteil und 6 Takte Nachspiel, die Melodie ist vom Klavier auch durchlaufend durch Dreiklänge gestützt.

Dazu ähnliche Beispiele wären manche Lieder von Jensen und besonders die 4 leichten und reizenden "Lieder im Volkston" für Frauenchor (1907) von E.W. Degner anzuführen.

3. Abendlied.

mit vielen alterierten Akkorden

4. Mondliedchen

Ist im Klaviersatz bewegter und geht nicht so sklavisch mit der Melodie mit, unterstützt die Singstimme nur an wichtigen Punkten.

Das Liedchen steht in 3-teiliger Liedform (mit einem 4-taktigen in A-dur stehenden Mittelteil gegenüber F.)

5. Kindergebet

6. Morgenliedchen

Wie Op. 14/1 ist auch hier der Auftakt an Notenwerten im letzten Takt nicht berücksichtigt worden.

7. Linsenlied

"Das Kind singt:"

189) Grazer Tagblatt vom 2. III. 1909, Nr. 61

8. Rußbottenbub (Vogtländisches Volkslied).

Auch hier muß man sagen, das Stückchen ist als "Volkslied" viel zu kompliziert harmonisiert. Die "Rheinische Musik- und Theaterzeitung" schreibt darüber auch: "Hier ist der harmlos pfiffigen Melodie vom Harmoniker zu viel Ehre angetan worden.." 190)

9. Kleine Marie (Trojan)

In der Art eines kleinen langsamen Walzers.

10. Hasensalat (Trojan)

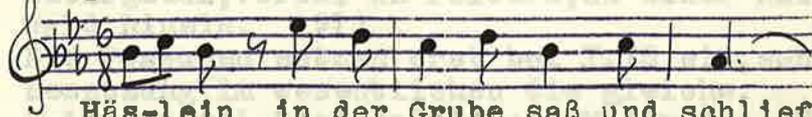
Wirkt durch lauter Terzen und Sexten doch etwas ermüdend und gleichförmig, wenn auch "volkstümlich".

11. Kuckuck, Nachtigall und der Esel (Herder)

"Die Mutter singt:" in H-dur, die Klavierbegleitung unterstützt harmonisch und rhythmisch die Singstimme.

12. Häslein in der Grube. (Wunderhorn)

ruhig



Häs-lein in der Grube saß und schlief..

Dieses Liedchen ist mehr in der Kinderliederart gehalten.

13. Ablösung (Wunderhorn)

Die Melodie wird auch vom Klavier unterstützt, das in rutschenden Dreiklängen mitgeht. Aber auch hier zeigen sich die sonst so beliebten und typischen Rhythmen, die zwar einfach und oft gebräuchlich sind, durch ihre ofte Wiederholung aber auffallen:



14. Aus einem Kindermärchen (Wunderhorn)

Ein Quartenthema, dadurch ("Im Märchenton") ist ein geheimnisvoller Reiz erzielt, das Thema wird vom Klavier in 2 Einleitungstakten angedeutet.

15. Segelschiffchen.

Dieses Liedchen bildet, in "einfacher, wiegender Bewegung" den Abschluß der Kinderliederreihe.

Op. 15 I. SYMPHONIE: (In den Alpen.)

für großes Orchester in 3 Sätzen.

1. Satz:

Beginnt mit den üblichen hypermetrischen Vortragsbezeichnungen, so T. 3 "feurig" (etwas belebt), T. 6 "wieder ruhiger", T. 7 "frei", T. 9 "viel langsamer" (Bei den Fagotten steht "geheimnisvoll") usw.

Die Orchesterbesetzung ist riesig groß, so verwendet Mejsisovics 8 Hörner (Schon Beethoven verwendet in der 9. Symphonie erstmalig 4 Hörner! Hector Berlioz beginnt gleich mit der Verwendung von 4 Hörnern und verwendet in seinem "Requiem" sogar 12 Hörner!) Sicherlich mag die große Orchesterbesetzung mit ein Hindernis zu Aufführungen sein, ist aber bestimmt nicht das Haupthindernis!

Der 2. Satz bringt eine Wanderung durch ein fruchtbares Gebirgstal, vorbei an Feldern, an einer Ruine und in den Wald hinein. 191)

Die Posaunen setzen erst bei T. 78 ein, sonst bleibt die Besetzung im wesentlichen die gleiche.

Erinnert sei hier an Joseph Marx' "Herbstsymphonie", in der er die Schönheit der ehemals untersteirischen Weingärten schildert.

Dieser 2. Satz steht auch in Rondoform, sonst sehr frei und phantasieartig aufgelöst.

3. Satz

Er ist im Verhältnis zum langen 1. Satz wohl bedeutend (nämlich um die Hälfte) kürzer gehalten, steht auch in Rondoform, wie der 2. Satz. 192)

Der erste Satz würde mit einigen Kürzungen bestimmt noch besser wirken, während der 3. Satz in kürzeren Form überzeugender klingen wird.

Naheliegender ist natürlich schon dem Titel nach der Vergleich mit der "Alpensymphonie" von Richard Strauß. Die Strauß'sche Symphonie ist zeitlich später entstanden und ist auch (obwohl viele Ähnlichkeiten, wie die Tonart b-moll usw. aufscheinen mögen,) programmatisch anders aufgefaßt.

191) Nach der Schilderung des Komponisten.

192) Der Komponist gab mir über die Form keinerlei Auskünfte.

Op.16 "Buntes Allerlei."

"Aus meinem Skizzenbuch", 10 leichte und mittelschwere Miniaturen für Pianoforte.

Die 10 Stücke sind lose in einem Notenpapierumschlag, haben ganz verschiedene Charaktere und vermitteln so, ähnlich wie "Albumblätter" den Eindruck eines "bunten Allerleis" und "Skizzenbuches".

1. Kleiner Marsch (Biedermeierstil)

Mit dem beliebten punktierten Rhythmus. Solche kleinen Stücke, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, das "Biedermeierische Ständchen" (wohl richtig: "Biedermeier!") Op. 52/A, Nr. 3, gelingen fast immer recht gut und sind eigentlich am charakteristischsten für die Art des Komponisten.

Merkwürdig ist auch hier (was noch später in einem gesonderten Kapitel zu besprechen sein wird!) die Übertreibung der dynamischen Vertragsbezeichnungen, wie schon bei anderen Stücken hingewiesen wurde. So steht T. 33 PPP, T. 34 PPPP, da es nun aber noch leiser werden soll, steht T. 35 gar PPPPP!

2. Frühlingsmorgen.

Dieses Stück ist im Charakter wohl ganz anders als der "Frühlingsmorgen Op. 11/Nr. 1, aber auch recht einfach, gegen Ende des Stückes an Bewegtheit durch chromatische Figuren zunehmend, nimmt es auch durch die alterierte Harmonik einen anderen Charakter an.

3. Vineta, ein Traum.

Das ganze Stück ist breit angelegt, mit zu arpeggierenden Akkorden und erinnert in der Art an Tschairowskij. (Obwohl Mojsisevics Tschairowskij und auch Dvorak ablehnt und ihre Musik als "Zirkusmusik" bezeichnet!) 193)

4. Mondnachtstille.

Als Stimmungsgehalt (nicht Programm!) liegt dem Stück zugrunde 194): "Auf weiter Ebene steht ein Baum. Wolken ziehen vorüber, mattes Mondesdämmerlicht...."

Mit Tinte sind übertriebene Vertragsbezeichnungen, die beim schnellen Schreiben und Festhalten eines überwältigenden Eindrucks entstehen können, vom Komponisten vereinfacht worden, so steht T. 6 statt ursprünglich PPP aus- gebessert nur mehr PP!

193) Persönliche Mitteilung

194) Bleistiftnotiz unter dem Titel des Stückes.

5. Kleine Melodie.

6. Walzer

In dreiteiliger Liedform, beide Stücke sehr einfach.

7. Walzer für Kinder

Ebenso schlicht gehalten, doch stellenweise auch würzige Einstreuungen, im Stile etwa Ähnlichkeit mit Gustav Lazarus (z. b. mit dessen "Spanischen Tänzen")^b 195) und mit "Amoretten" und kleinen "Walzer-Arabesken" von Walter N i e m a n n u. a.

Op. 16 8. Moment musical

In freier Form, mit vielen Vortragsbezeichnungen.

9. Walzer

Hier gilt Ähnliches, was ich schon über Nr. 5, 6, und 7 gesagt habe.

10. Im Konzertsaal (Miniatur-Scherzo).



Dieses Stücklein stellt auch kein Programm im gebräuchlichen Sinne dar, sondern eine Eindrucksvermittlung aus dem Konzertsaal. In der Art der Rhythmik und im Charakter überhaupt vielleicht an Robert S c h u m a n n erinnernd, eigentlich das ganze Op. 16, etwa an die "Kleinen Stücke für Erwachsene" von Schumann.^a 196)

Op. 17 " L o b d e s W e i n s " (Simon Dach).

Ein deutscher Dithyrambus für Männerchor und großes Orchester.

¹⁸⁷) Grazer Tagespost, über das Konzert am 11. XII. 1907

¹⁸⁸) Allgemeine Musikzeitung 1908, Nr. 24 (Paul Schwarz).

195) Als Beilage der "Neuen Musikzeitung", Stuttgart-Leipzig, 1908, Jhg. XXIX.

196) Ähnlich wie dieses Stück "Im Konzertsaal", Op. 16/10 ist das Stück "Nachklänge aus dem Theater" aus der oben erwähnten kleinen Suite "für Erwachsene" von Robert Schumann empfunden.

Dem Werk liegt eine Bearbeitung für 2 Klaviere zu-
grunde (in der es auch aufgeführt wurde.). Das Schwer-
gewicht liegt allerdings wohl im Orchester. Der Chor
ist meistens unisono geführt.

"Der alte Simon Dach ist auch in diesem Trielied ein
wenig der vergnügliche Philister, der er sonst ist: ge-
rade das Gegenteil ist Mojsisovics. Sehr lobenswert, daß
er es verschmäht, fürs große Publikum breite Bettelsuppen
auszukochen." 197) Zum Schluß schreibt dieser be-
deutende Grazer Kritiker: "Es ist zu hoffen, daß dieser
Strebende noch aus dem Gestrüpp einer verwickelten
Harmonik den Weg zu einer sangbaren modernen Melodik
fände, der ihn auf die Höhe führt....."

Op.18 L i e d e r und G e s ä n g e . (Tobias Gottfried
Schröer.)

1. Heinrich, der Mißner Frauenlob.

Dieser 1906 begonnene Chor wurde erst 1916 beendet.

Op.20 Bühnenwerk 3 : "Die rote Dornrose".

2. Taufspruch.

Ein Stück, das sehr stimmungsvoll gehalten ist, aber auf-
fallend viele Taktwechsel (4/4, 3/4, 5/4, 6/4,) bringt.

3. Es wird Frühling.

4. In der Nacht.

Die Stücke "zeichnen sich durch reichen Stimmungsgehalt
und noble Faktur aus." 198)

"Besonders angenehm berührte das Maß, mit dem die Ton-
malerei zur Illustration des Textes herangezogen ist." 199)

Am anderer Stelle heißt es, daß die Stücke selbständiges
harmonisches und melodisches Fühlen verraten. 200)

197) Grazer Tagespost, über das Konzert am 11. XII. 1907
(Dr. Ernst Deczey).

198) Allgemeine Musikzeitung 1908, Nr. 24 (Paul Schwerts).

199) Königsberger Allgemeine Zeitung 1908, Nr. 277

(Dr. Hugo Daffner).

200) "Die Musik", 1908, Nr. 20 (2. Juliheft, VII. jhg, Ed. Wahl).

Op.19 Bühnenwerk Nr.2: "N i n i o n".

Melodram in einem Akt.

Diese einaktige Komödie nach dem Französischen des Rolf Raymond von Edward May-Lucey und Alfred Hagen wirft das moderne Problem eines geisteskrank gewordenen Mannes mit einer lebenslustigen, jungen Frau auf.

Mosisovics hat sich für das Melodram entschlossen, dem Beispiel Humpeldinoks ("Königskinder") folgend, einen Schritt weiter in der Realisierung dieser Kunstform zu gehen.. 201)

Die Partitur (es ist kein Klavierauszug vorhanden) beginnt mit diesem vierstimmigen Hörnersatz (Hö in F.) und wurde (l.siehe Anhang.) ab S.28 beim Kriegsende (1945) vernichtet.



Op.20 Bühnenwerk 3 : "Die roten Dominoes".
eine Karnevalsoper in 2 Akten

Die 1600 Takte zählende Oper zählt zu den ersten bekanntgewordenen dramatischen Werken. Sie birgt in sich eine Fülle von charakteristischen und typischen Merkmalen des Komponisten, die sich in fast allen andern Werken wieder auffinden lassen.

Die Einleitung beginnt mit diesem fast wagnerischen Thema, das sich leitmotivartig (als kleine geschlossene Form betrachtet!) bis zum Schluß des I. Aktes hinzieht.



I. Akt

Es erfährt auch thematische Verarbeitung, so als Verkleinerung (ab S.19, T.73.), wobei aber wenigstens der Quintschritt und dann der Septimensprung im Motiv gewahrt bleiben. Sogar zum Schluß des Aktes, S.148 wird der Motivkopf codaartig verwendet: Die Holzbläser bringen das Thema ähnlich wie in der Einleitung. Baßklarinette, Fagott, Kontrafagott, Posaune, Tuba, Cello und Kontrabaß bringen gleichzeitig die Verkleinerung zur Verkürzung des Motivs. Ein Wirkungsvoller Abschluß!

Der II. Akt beginnt auch stimmungsvoll, mit sehr sparser Instrumentierung (In angenehmem Gegensatz zum fast ewig träge dahinfließenden Klangrauschkörper der Opern der mittleren Epoche (um etwa Op.50.)). Auch die Tendenz zum abgehackten Deklamieren ist hier schon deutlich spürbar. (siehe Kapitel: "Melodik")

Op.20/B **S u i t e** aus der Oper "Die roten Dominos".

in 4 Sätzen.

Diese Suite ist nicht uminstrumentiert worden, sondern wurde ganz unverändert der obengenannten Oper entnommen. 202)

Zur Uraufführung am 14.VI.1918 schrieb das Grazer Volksblatt:"man fragt sich mit Recht, warum ein in unserer Stadt lebender Musiker und Tondichter von anerkanntem Range so selten, oder besser gesagt, nie bei uns zu Worte kommt." 203)

1. Einleitung:

"Mit melodischer Kraftfülle, mit breit ausholendem Schwung und vollen Farben, und pompösen, aber nicht aufdringlichem Blechbläsergepränge." ad 203)

2. Nelkenwalzer.

"Diese Wirkung (des ersten Stückes) steigert der prächtige E-dur-Walzer, der ebenso leicht flüssig, wie harmonisch apart gehalten ist, mitreißend durch volkstümlich und doch recht symphonisch empfundene Melodik." ad 203)

3. Überleitungsmusik

(auch aus der Oper übernommen).

4. Tanzszene.

(Aus dem 2. Aufzug des II. Aktes, mit Konzertschluß versehen.)

Op.21 **S e r e n a d e** in A-dur.

für Streichtrio, Viol., Vla. und Vc.

Dieses Werk kann als eines der besten des Komponisten (wenn nicht als d a s beste!) angesehen werden. 204)

202) wie mir RvM persönlich mitteilte.

203) Grazer Volksblatt vom 16.VI.1918, Nr. 296.

204) Als ich dem Komponisten heuer im Sommer schüchtern sagte, (da er seine Opern am höchsten einschätzt!) daß mir persönlich dieses Werk fast am besten gefalle, stimmte er mir sogar zu und antwortete, daß auch er diese Serenade sehr schätze.

Das 1. Thema (siehe Anhang!) liegt in der Violine, ist sehr sangbar und wird von der Viola gut kontrapunktisch (in wirksemen Gegenrhythmen auch) erwidert. Die Stimmen sind zum Großteil schön geführt und das Violoncello bringt so die richtige Serenaden- oder Ständchenbegleitung in Quinten. Nach einem modulierenden Mittelteil bei T. 18 tritt das Zeitmaß wie zu Beginn ein. T. 29 beginnt das 2. Thema, nun von der Bratsche vorgetragen, etwas ruhiger, wieder mit Quinten im Cello, die Violine pausiert anfangs, um dann im PP einzusetzen. T. 44 imitiert das Cello die Bratsche, T. 52 tritt wieder 205) das 1. Thema der Violine in den Vordergrund. Ab T. 70 ist der Satz sehr abwechslungsreich und aufgelöst in Tonarten. (A-dur, Es-dur, E-dur, fis-moll, C-dur, E-dur) Innerhalb von 30 Takten findet also 6mal Vorzeichenwechsel statt! T. 89 setzt das 1. Thema wieder ein, mit schön verklingenden Sequenzen des 1. Motivteiles. Das Doublettenmotiv des 1. Themas teilt sich auch im Cello (T. 101) mit. T. 134 setzt das 2. Thema (das Bratschenthema) im Cello ein. Schön ist auch der Übergang zum ersten Zeitmaß (wie zu Anfang) bei T. 151. T. 164 leitet schon zum Schluß dieser kurzen Serenadenepisode über und bringt eine kontrapunktische Stimmenvertauschung von Violine und Viola des Taktes 81. Mit "molto ritard.", Con sordino und Pizzicato-A-dur-Akkorden verklingt die Serenade, wie aus der Ferne gehört....

Im allgemeinen ist diese Musik sehr von Max Reger beeinflusst, hat aber zu viele Doppelgriffe und ist deshalb auch schwierig zu spielen.

Und nun zu einigen Pressestimmen: "Mit diesem Werk fand der Komponist bei unserem Publikum aber auch nicht das geringste Verständnis. Die Durcharbeitung ist sprunghaft und unmotiviert... Jedem Wohlklang wird geflissentlich aus dem Wege gegangen. Jede gefällige Melodieentwicklung wird aus Furcht vor dem Vorwurf des Epigontums vermieden." 206)

Hermann Kundigraber schreibt darüber und vergleicht das Werk mit Hugo Wolf und dessen "Italienischer Serenade", wo auch die Musikanten vor der Liebsten Balkon schmachtend singen und wo die "Guitarre" (eine Bratsche auf Es) "verstimmt" ist und originell klingt! 207)

Bei Vergleichen mit Reger werden auch 2 verschiedenen Standpunkte eingenommen, die erste Zeitung 208) schreibt: "Diese Serenade ist unzweifelhaft das Beste, was neben Reger in puncto moderner Kammermusik geschaffen wurde!"

205) geändert, um einen Halbton höher einsetzend.

206) Beobachter am Main, vom 11. III. 1908.

207) Aschaffener Zeitung vom 9. III. 1908 (Mittagsausgabe, Nr. 124.)

208) Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 1. VIII. 1908. (Bruno Weigl).

Die Frankfurter Presse 209) schreibt von "stilistischen Anleihen bei Reger", von "gespreizter Modernität mit recht dürftigem Inhalt" und daß es sympathischer wirken würde, wenn Mojsisovics auf harmonische Künsteleien verzichten würde und sich so einfach aussprechen würde, wie ihm der Schnabel gewachsen sei."

Auch bei diesem Werk das Für und Wider der Meinungen, aber trotz allem ist diese Serenade ein gutes Werk.

Op.22 Zwei Vortragsstücke für Violine und Orgel.

1. Gebet.

Ein reizvolles Tonstück, weniger melodisch als harmonisch ansprechend. Die Orgelstimme ist geschickt behandelt, sie führt das erste Wort und dominiert, ihr gegenüber findet die Violine eine wenig dankbare Aufgabe. 210)

2. Pastorale

Dieses Stück hat (wie auch das erste) Anregungen den Chorlavorspielen von Brahms zu danken, es ähnelt ihnen sowohl hinsichtlich der knappen Ausdehnung, wie ihres einfachen Ausdruckes. 211)

Bruno Weigl schrieb: "Die beiden Stücke geben einen neuen Beleg dafür, daß Mojsisovics berufen ist, als Künstler bedeutende Wege zu gehen." 212)

Op.23 Lieder und Gesänge.

1. Unruhige Nacht

Autograph vernichtet. 213) Wilhelm Kienzl hielt das Stück für das beste dieser Sammlung. 214)

2. Lied der heiligen Jungfrau.

Auf ein schönes Gedicht von Maeterlinck komponiert, mit wirklichem Stimmungsgehalt und gut deklamiert.

209) Frankfurter Zeitung vom 18. XII. 1912.

210) Allg. Musikzeitung (Leipzig) vom 10. XII. 1909, Nr. 50.

211) Zwickauer Tagblatt vom 24. III. 1915, Nr. 68.

212) Die "Orgel". Mai 1910, Nr. 5 (Weigl aus Brünn.)

213) laut WV.

214) Grazer Tagblatt vom 2. III. 1909, Nr. 61.

Die Begleitung bewegt sich nur in breiten Akkorden, eine für Mojsisovics typische Art zu schreiben. "Merkwürdig ist vor allem der Schluß: Das Stück steht der Bezeichnung nach in d-moll, der Schlußakkord ist eine Art Terzquartakkord auf Es: Der Baß lautet es-as-es, der Diskant: as, c, g, as. Ob dieses "g" eventuell nur ein Druckfehler ist und eigentlich "ges" heißen soll, vermag ich nicht zu sagen.." 215)

3. Zwei Segel,

Anmutig bewegt. Auch hier stützt das Klavier ausgesprochen die Singstimme, die ab T. 15 etwas schwieriger wird im Verhältnis zum sonstigen Schwierigkeitsgrad dieser Lieder. Der Klavierpart bringt auch Tremolos! Ähnlich Op. 18/Nr. 2 findet auch hier auffallend Taktwechsel statt, aber nur zwischen 6/8- und 9/8 Takt, im großen und ganzen also ein Wechsel von Zweier- und Dreierrhythmen.

4. Ave Maria

Autographe vernichtet. 216)

5. Wunsch

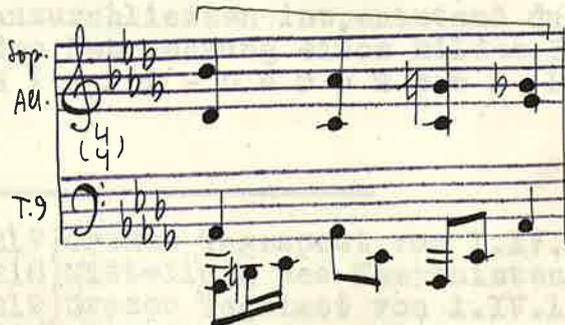
Op. 24 D u e t t

Für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung.

Der Anfang ist ähnlich der Mitternacht von Hugo Wolf.

S. 4 ist der Alt viel zu tief gesetzt, was übrigens oft vorkommt, es ist schon singbar, aber für die Dauer ist die Tiefe ungünstig.

Das Duett ist im Jahre 1911 entstanden, also im großen Lieder- und Erfolgsjahr von Joseph Marx. ("Gestern hat er mir Rosen gebracht", u. a. in Graz heuer, am 25. IV. 1951, Herma Handl, aufgeführt.)



Auch hier die so beliebte chromatische Abwärtsfolge, meist in durchgehaltenen oder in Viertelakkorden, schrittweise, hier in diesem Beispiel mit etwas figural aufgelöster linker Handfigur. Stellt aber auch ein

unverkennbares Analogon zu Op. 1, Op. 41, Op. 95 und Op. 98 dar.

215) Allg. Musikzeitung vom 11. XII. 1908, S. 913.

216) laut WV.

Op. 25 II. S y m p h o n i e (Eine "Barockidylle")

für mittleres Orchester in 4 Sätzen.

Dr. Otto Hödel schrieb: "Die Instrumentation ist stets frisch und klingend und wirkt trotz modernsten Aufwandes an Mitteln nie überladen." 217)

1. Satz, Praeludium: "Allmählicher Sonnenaufgang im Park".

S. 4, T. 61



stellt das "Schloß thema" dar! durch diese wuchtigen, brucknerischen Akkorde wird das Schloß "gezeichnet" oder "gebaut". Durch die Morgendämmerung und den allmählichen Sonnenaufgang wird das Schloß erleuchtet, bis die Sonne aufgeht und das Schloß in hellem

Licht erstrahlt. 218) Julius Schuch behauptet 219), daß die Schilderung etwas "grell-harmonisch" sei. Die Streicherfiguren bei T. 67 ff.



stellen die Ranken dar, wie sie sich sehnsüchtig an der Schloßmauer hinaufschlängeln. 220)

T. 79 ist das Thema eingeführt:

(S. 5, Zeile 3.)



2. Satz, "Abend im Schloßpark". "Liebesszene".

Der 2. Satz, der nach der Weisung des Komponisten unmittelbar auf den kurzen, 93 Takte zählenden, 1. Satz anzuschließen ist, entstand durch eine Anregung bei der Betrachtung eines Bildes. Es handelt sich um H i e r l - D e r o n e o s Bild "Im Liebesgarten" 221)

217) Grazer Tagespost vom 1. IV. 1919 (Morgenblatt)

218) Mitteilung des Komponisten.

219) Grazer Tagblatt vom 1. IV. 1919.

220) Mitteilung des Komponisten.

221) Es war im Glaspalast in München: "Als ich dieses Bild angesehen habe, war plötzlich mit einem Mal der 2. Satz in meinem Kopf fertig entworfen." erzählte mir RvM.

Otto Hödel 222) bezeichnet den 2. Satz als "etwas amorph"; es würde zuviel aneinandergereiht und zu wenig ineinander musiziert werden, ich glaube, daß das durch die phantasieartige Form, durch die vielen auf den Betrachter einstürmenden Eindrücke entsteht, übrigens war zu dieser Zeit doch der Impressionismus keineswegs mehr so neu. S.7 wirkt die Musik durch die Instrumentierung glitzernd.

Dieses Baßthema des 1. Satzes (T.81) bildet das Anfangsthema des 2. Satzes.

In dem episodenhaften Steigern und wieder Verklingen eines Motivs erinnert besonders dieser Satz sehr an Bruckner. Besonders der Schluß wirkt ganz brucknerisch, ebenso etwas behäbig und mit dieser sprichwörtlichen T.84 ff.

österreichischen Gemütlichkeit, ein entzückender Einfall. Anm.: Die Stelle, die hier beispielsweise angeführt ist, ist original in Es-dur notiert, ich habe der Einfachheit halber



am Anfang weggelassen, da es sich um eine nach E-dur transponierte Stelle handelt. Besonders auf die brucknerischen und entzückenden Baßschritte sei noch hingewiesen!

Ein paar Takte weiter, T.88 ff klingt mit dieser Art der Modulation besonders brucknerisch und romantisch!



3. Menuett und Trio

"Reigen der Mädchen auf grünem Plan."

Ein Holzbläserreigen, absichtlich archaisch, wie eine Sarabande erklingend. Der Komponist selbst will das Tempo auch dieses Satzes möglichst breit und langsam vorgetragen wissen, obwohl es vielleicht etwas beschwingter gespielt werden würde. Er bezeichnet das Menuett als Haydn ähnlich, was wohl schwerlich zu bemerken ist.

4. Satz : "Ein Gartenfest". (Finale)

Bemerkenswert ist, daß auch hier der Titel "Gartenfest" weit über der eingeklammerten Satzbezeichnung "Finale" dominiert. Dadurch ist auch die Form untergeordnet.

Ein lustiges Treiben im Garten stellt dieser Satz dar. Eigentlich steht dieser Satz doch in Rondoform, will aber keineswegs streng gebunden sein.

Op. 26 **Miniaturen.** (für Klavier zu 4 Händen).

Von diesen im Anhang angeführten, in Schrems vernichteten 8 Stücken hat sich Nr. 3 "Aus Wirkungszeiten" zufällig später (1951) noch gefunden.

Op. 27 **Nr. 3 "Aus Wirkungszeiten".**

"Unruhig wie Meeresbrandung". Die beiden Klaviere spielen nicht so sehr eine sich gegenseitig "abwechselnde" Rolle, also mit verteilter Führung, sondern der Satz ist mit beiden Klavieren harmonisch fast durchwegs orchestral ausgefüllt.

Das akkordliche und das harmonische Element spielen also die dominierende Rolle.

Op. 27 **Acht kleine Choralverspiele für Orgel.**

1. "Wachet auf!"

2. "Eine feste Burg!"

Besonders schön ist dieses Stück mit dem (übrigens bei Beethoven, in der Klaviersonate in f-moll, Op. 2/Nr. 1) auch vorkommend) Einfall der Läufe in Sextakkorden.

3. "Wer nur den lieben Gott läßt walten."

Im weichen g-moll, wie die andern Stücke, auch klar in der klappen Form, mit den Hornquinten nach abwärts.

4. "Sollt' ich meinem Gott nicht singen."

5. O Haupt voll Blut und Wunden.

6. "Lobe den Herrn."

7. "Vom Himmel hoch.."

8. "Wie schön leucht' uns der Morgenstern."

Diese acht, zwar kleinen Choralverspiele gehören sicherlich auch mit zu den besten Werken des Komponisten.

Auf allzu große Akkordballungen verzichtend, ja sogar im Triestil zum Teil, sind sie mehr schlicht gehalten und durch ihre feine polyphone Durcharbeitung auch sicher über der ausgelassenen Sturm- und Drangperiode der "Romantischen Phantasie" Op. 9, stehend.

Jedoch ist auch hier noch, wenn auch schon schwächer, der Einfluß Reger's verspürbar.

Op.28 Bühnenwerk 5 : A s t a r o t h .

Autograph nicht mehr vorhanden. siehe Anhang!

Op.29 S o n a t e für Violine und Klavier Nr.1 in D-dur.

1. Satz

Das Thema ist 4 Takte lang, sehr dankbar und schön, gleich im 2.Takt verläßt es in der Sequenz die Tonart D ganz und kadenziert mit einem Lauf schön nach abwärts.

Durch nochmaliges Erklängen des Themas ist T.5 beinahe der Charakter einer strengen Periode gegeben, die aber gleich mit dem T.6 abreißt und sich nun frei durchführungsartig weiterspinn.

T.13 bringt bereits eine Umkehrung nach Intervallen.

Ab T.20 war eine andere Weiterführung des 2.Motivs (also des kadenzierenden Laufes!) geplant, die 2 Takte sind im Autograph durchstrichen (scheinen also in der Ausgabe nicht auf!). T24 ff. bringt starke Radierungen und Verbesserungen.

Die Violinstimme ist unbedingt thematisch dominierend, das Klavier spielt nicht so sehr eine korrespondierende Rolle, als mehr die des akkordlichen Begleitens.

Eine Zäsur nach dem Expositionsschluß ist nicht zu bemerken, der Durchführungsteil bringt die Themen rhythmisch variiert.

Mit T.112 setzt allerdings neues Material mit einer Triolenmelodie²²³, scheint aber wenig gegliedert. Bei T.124 erscheint wieder (bei "Tranquillo") das Thema in der Umkehrung, um nun endgültig bei T.142 in die Reprise und Originaltonart D-dur überzuführen.

Die Reprise ist gegenüber der Exposition sehr geändert und stark modulierend. T.205 folgt wie früher (T.112) die Triolenmelodie.

Mit hauptthematischen Reminiscenzen endet der Satz mit dem dreigestrichenen Fis der Violine in vollem D-dur!

2. Satz

Ruhige Akkorde beginnen im Klavier, erst mit T.11 setzt die Violine ein. Das Thema steht im Autograph in F. und es wurde der ganze Satz später nach E transponiert (obwohl sich Mojsisovics sonst energisch gegen jedes Transpositionswesen stellt!)

T.38 bringt auch hier eine Umkehrung des Themas im Klavier. T.72 beginnt ein Mittelteil, mit " M e l a n c h o l i e " überschrieben 223)

223) Nach dem berühmten Kupferstich von Albrecht Dürer.

3. Satz.

Nach den skizzenhaften Aufzeichnungen des Autographs zu schließen, scheint dieser Satz sehr schnell und in kürzester Zeit entstanden zu sein.

Das sieht man ferner an den "Faulenzerzeichen" / der linken Hand (Klavier), an den vielen Tremolos, so daß der Satz auch qualitativ schwächer zu werten ist.

Gleich am Anfang und bei T.19 weist das Thema dieses Satzes eine auffallende Ähnlichkeit mit dem des 1. Satzes auf, was den Beweis dieser ersten Annahme erst bei T.140 erbringt, wo das Thema des 1. Satzes "wörtlich" zitiert wird.

Der Satz schließt im Piano in D-dur.

Op. 30 Bühnenwerk 6 : " C l a u d i n e von Villa Bella."

Romantische Oper mit Dialog in 3 Akten.

I. Akt

Die Orchestereinleitung ("feierlich bewegt") ist 47 Takte lang, wenn dann der Vorhang aufgeht, ist in der Musik schon ein fröhlicher Wirrwarr angekündigt.

Mit sehr wechselndem, hier aber wohl angebrachten, Zeitmaß (langsam-zögernd-ruhig-heiter-bewegt usf.) wird die Musik fortgesetzt.

In typisch romantischer Art geht die Musik auch auf die Handlung und den Text ein, so z.B. T.133, da stoekt Claudine plötzlich, was auch in der Musik durch Abreißen des ganzen Orchesterklanges gezeigt wird.

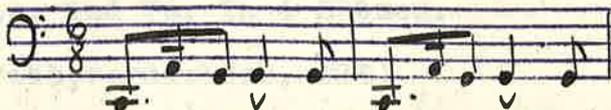
T.171 steht wieder die Bezeichnung "Gstanz" (wie auch beim Walzer Op.52/C), die nicht gerade als gebräuchlicher "Terminus technicus" angesehen wird, sondern gerade spezifisch Mojsisovics-eigentümlich und originell empfunden wird.

T.229 tritt erstmalig ein Recitativ auf, zwar in voll ausgesetztem D-dur-Akkord (und nicht im Sextakkord!) als Accompagnato, das aber nur die Länge von 2 Takten aufweist.

T.261 (S.55) Verwandlung, Lied mit Chor.

Lustig bewegt ist nun die Musik und auch derb rüpelhaft, (Wieder so ein origineller "Rüpelanzcharakter", vgl. "Merlin".

T.322, Ariette.



Der Schluß des I. Aktes steht im FFF, mit vollem Orchester. Anmerkung des Komponisten: "Die letzten Worte Baskos wird man kaum mehr hören können."

II. Akt.

Kurze Einleitung, schon T. 7 geht der Vorhang auf, gleich mit der Harfe beginnend, in lebendig orchestralem Wechselspiel, erst T. 65 tritt auf diesen "dünnen" Satz der volle Orchesterklang, dann aber umso wirksamer ein. S. 94, T. 118 Melodram. (Ein Fechtkampf) und der Dialog ist auf S. 99 ff.

Ab T. 105 ist die Partitur nur sehr flüchtig skizziert und oft schwer leserlich.

T. 341 folgte ein Lied, ganz kurz nur, bis zum Ende (T. 352) des Aktes.

III. Akt.

Nach einem Zwischenspiel zur Oper folgt die langsame Einleitung zum III. Akt.

S. 132 ein Dialog, Quartett und Ehor.

T. 77, beim Quartett, ist die Orchesterbegleitung von 4 Flöten (mit lauter Vorschlägen) und 4 Hörnern auffallend.

T. 150 Duettino, T. 262 Finale, das verhältnismäßig lang ist und bis T. 411 reicht.

Diese 1908 begonnene Oper wurde erst 1949 (!) beendet!

Op. 31 V o r t r a g s s t ü c k e für die O r g e l.

Autograph beim Verlag Coppenrath (Regensburg) vernichtet. 224)

Op. 32 V o r t r a g s s t ü c k e für die O r g e l.

Autograph auch bei Verlag Coppenrath vernichtet. 225)

Op. 33 Q u a r t e t t Nr. 1 in G-dur.

für 2 Viol., Vla., und Vc. in 4 Sätzen.

Verlag Coppenrath, vernichtet. 226)

224) persönliche Mitteilung des Komponisten.
225) " " idem.
226) " " idem.

Op.34 Zwei Geistliche Lieder.

für eine Singstimme, Violine und Orgel.

1. Pfingstlied

Die Orgel beginnt, 9 Takte allein, T.10 setzt die Violine frei improvisierend ein und die Singstimme beginnt auf-taktig mit T.11, auch mit neuem thematischen Material. Das Harmonische dominiert, ebenso der dicke Orgelsatz. Vgl. Op.22/Nr.1; "Gebet" für Violine und Orgel. Während Violine und Gesang mehrere Pausen während des Stückes haben, bleibt der Orgelsatz unvermüdet durchlaufend.

2. Trauspruch

Hierüber ist Ähnliches wie über das 1. Stück zu sagen, nur daß hier gleich am Anfang die Violine mit der Orgel gleichzeitig beginnt und T.6 der Gesang einsetzt. T.13 ff bewegt sich die Violine hoch über der Singstimme und weist auch mehr improvisierenden Charakter auf. Auch hier fällt großes Gewicht auf den Orgelpart, der kaum eine Begleitfunktion aufweist. "Perdendosi" schließt der Trauspruch im PPP und Ges-dur.

Op.35 Bühnenwerk 7. "Tantchen Rosmarin".

heitere Oper in 4 Akten.

I. Akt: 10 Szenen

II. Akt: 8 Szenen

III. Akt: 8 Szenen

IV. Akt: 9 Szenen.

Die Oper ist in Akte und Szenen eingeteilt, sie dürfte heute auch wenig Anklang finden, da sie ein besonders altertümliches Textbuch hat. Die nicht komponierten Stellen sind im Textbuch 227) eingeklammert.

Die Oper beginnt ohne Ouvertüre vor dem ersten Akt, bringt aber vor dem IV. Akt ein Orchesterzwischen-spiel.

Dr. Wilhelm Kienzl schrieb 228) , daß sich der Komponist durch die in Brünn und Karlsruhe mit Erfolg aufgeführte komische Oper "Tantchen Rosmarin" einen gut klingenden Namen gemacht habe.

227) Textbuch, Größe 19,5 zu 12 cm, Ausgabe: Verlag Staackmann, Leipzig 1914, 47 Seiten.

228) Im Grazer Tagblatt vom 23.VII.1915, Nr.203.

Op. 36 "Zur Sommerzeit".

6 instruktive Vortragsstücke für Klavier (2-händig)

mit einer gegenseitigen Jagdszene, ist eine ausgesprochen romantische Darstellung, also mehr romantisch,

1. Spaziergang garnicht mehr gibt!

Das Stück steht demnach natürlich in F-dur mit dem

Eine Taktwechseletude: Aber ein sehr einfaches, periodisch gebautes Thema, eigentlich kommt nur ein einmaliger Wechsel von 3/4Takt zu 4/4Takt und am Schluß zum 3/4Takt zurück, vor.

Irgendwie erinnert das Stück auch an Schumann (etwa an dessen "Kinderszenen"). Naheliegender würde allerdings der Vergleich mit Josef Haas sein, da dieser auch die kleine Form bevorzugt. Haas ist origineller (etwa "Hausmärchen", oder die "Wichtelmännchen" und viele andere kleine Stücke mit Scherzcharakter).

Während bei Josef Haas fast alles dahinzuhuschen scheint, ist bei diesem Op. 36 jedoch auch eine gewisse Behäbigkeit unverkennbar.

erwandelt den neapolitanischen Dreiklang.

2. Ballspiel

Op. 37 Finger- und Handgelenkstaccato-Etude:

Als Etude wirkt das Stück fast wie ein Bertini.

Die springenden Figuren sind durch abwärtsführende, chromatische Tonleitern und einen Legato-Mittelteil unterbrochen.

Ein geschlossenes kleines Stückchen.

In den "Nachrichten" von G.F.W. Siegel 229) 1918

steht das Madnet unter den Ankündigungen neu er-

3. Im Garten. für kleines Orchester". 230)

Legato und Portamento: Das sehr ruhige Stück wird T.13

durch einen wirksamen fanfarenartigen Teil belebt und ist durch genaue Vorschreibung der Phrasierungsbögen gekennzeichnet.

Wenn man will, hat dieses Stück auch eine entfernte Ähnlichkeit mit Josef Haas, sonst ist es in der archaisierenden und schon verbrauchten Manier, wo die Ober- oder Melodiestimme einfach durch die Unterdezime immer mitbegleitet wird, geschrieben.

Op. 38

Auch dieses Stück ist harmonisch höchst einfach.

Mit dem von der Tiefe in die Höhe in Synkopen durchgehenden

4. Bootfahrt (siehe: Beispiel im Anhang!) in b-moll beginnt das dreitaktige Thema, das aber für eine Einleitung viel

Ein Schifferliedchen, in der Art einer Mendelssohn'schen Barcarole.

Das zweitaktige und zweiteilige Thema erfährt T.3 f eine schöne und freie Sequenz, wird dann in der ursprünglichen Form wiederholt.

Es folgt ein kurzer F-dur-Teil, wo der konventionelle 6/8-Takt der Barcarolen typisch zum Ausdruck kommt.

Im Sinne dieser einfachen dreiteiligen Liedform folgt wieder der 1. Teil. Ein sehr überzeugend gebautes Stück!

229) Siegel, Leipzig, Vanner 1918, S. 11

230) ist in WV nicht angeführt.

231) Siegel, a. a. O.

5. Hörnerklang aus dem Walde.

Finderstaccato: "Hörnerklang aus dem Walde", verbunden mit einer sagenhaften Jagdszene, ist eine ausgesprochen romantische Darstellung, umso mehr romantisch, als es so etwas garnicht mehr gibt!

Das Stück steht demnach natürlich in F-dur, mit den typischen Hornquinten, aber durchlaufend 2-stimmig gehalten.

Auffallend sind die an Max Reger erinnernden sehr starken dynamischen Effektkontraste, so z.B. T.8 FFF ist einem T.9 folgenden PP gegenübergestellt

6. Bei Regen zu Hause.

"Großvater erzählt von alten Zeiten". Ein sehr lehrreicher Wechsel von punktierten Rhythmen mit gewöhnlichen Achtelfiguren.

Die Schlußkadenz verwendet den neapolitanischen Dreiklang.

Op. 37 Festmusik.

Op. 37 Menuett

Für Orgel, Hörner, Trompeten, Posaune und Pauke.

Im Altwiener Stil. Für Violine und Klavier.

Erinnert sei an das auch für Violine und Klavier komponierte Menuett im alten Stil von Joseph Marx.

In den "Nachrichten" von C.F.W. Siegel 229) 1912 steht das Menuett unter den Ankündigungen neu erschienener Werke: "Für Violine und Klavier o d e r für kleines Orchester". 230)

"Ein originelles, aber nicht extravagantes Vortragsstück von nur bescheidener Schwierigkeit bei sicherer Wirkung". 231)

Op. 40

mit Orchester, in 3 Sätzen.

Op. 38 Sonate für die Orgel in b-moll.

I. Satz Ganz romantisch beginnt gleich vertraut und zwar gegen überlitterte Konvention, wo meistens ein kurzes oder längeres Orchestervorspiel vorangeht, mit der Solo-

Mit dem von der Tiefe in die Höhe in Synkopen durchgehenden Motiv (siehe : Beispiel im Anhang!) in b-moll beginnt das dreitaktige Thema, das aber für eine Einleitung vielleicht schon zu geschlossen wirkt und auch im Durchführungsteil wiederkehrt.

Die Kadenz steht in f-moll, es folgt eine harmonische Sequenz, von f-moll in dominantischer Wirkung nach C-dur führend. T.7 folgt dann ein weiteres Motiv, nach einer Fermate, mit Akkorden im PPP.

Das eigentliche, mir am wichtigsten erscheinende Thema dürfte das bei T.14 beginnende sein.

229) Siegel, Leipzig, Jänner 1912, S.11

230) Ist im WV nicht angeführt.

231) Siegel, a. a. O.

II. Satz.

Eine phantasieartig aufgelöste Tondichtung

III. Satz

Ist auch, wie die andern 2 Sätze von Max R e g e r richtunggebend beeinflusst, die Sonate ist aber ihm gegenüber, wie auch gegenüber den Orgelwerken Op. 12 weitgehend gesteigert in Fülle und Überschwenglichkeit.

Waren bei Op. 12 die Formen noch etwas strenger gehandhabt, so sind sie hier wohl fast gänzlich in phantasieartige, farbige Stücke, von ü b e r t r i e b e n e r W u c h t aufgelöst.

Die auch häufig vorkommenden Oktaven sind wegen der Bindungen auf der Orgel überhaupt schwierig zu spielen, wären aber ohne weiteres vermeidbar gewesen.

Op. 41 Fr ü h l i n g s l i e d e r.

Op. 39 F e s t m u s i k .

Für Orgel, Hörner, Trompeten, Posaune und Pauke.

Anschließend an die Festmusik kann ad lib die "Wacht am Rhein" und "Heildir im Siegerkranz" gebracht werden. Das Werk ist überhaupt stark an die Zeit vor dem 1. Weltkrieg gebunden, dürfte aber in dieser Instrumentation von brucknerischer, feierlicher Wirkung sein.

Op. 40 V i o l i n k o n z e r t

mit Orchester, in 3 Sätzen.

I. Satz

Ganz romantisch beginnt gleich verträumt und zwar gegen die althergebrachte Konvention, wo meistens ein kurzes oder längeres Orchestervorspiel vorangeht, mit der Solo-Violine der Satz, ganz allein beginnt sie im PP, im 4. Takt mit einer Fermat endend. Nun erst setzt das Orchester mit Streichertremolos ein, aber dann abwechselnd mit der Violine in korrespondierendem Frage- und Antwortspiel.

Ab T. 9 spielt die Violine wieder allein.

Felix B e r b e r hat dieses Werk eigens bestellt. Auch die Geigerin Nora D u e s b e r g hat sich mit Berber dieses Werkes angenommen. 232)

2. Satz. Im Frühling.

Elsa von Reindl erzählte dem Komponisten 233) unterwegs einmal die Sage von der "Roten Martha", die alle Freier abwies, da sie den, den sie liebte, nicht bekam. Schließlich stürzte sie sich von der Burgruine hinab in die Karasitzza. (Also ähnlich wie unsere steirische Sage der Anna von Gösting und der Todessturz in die Mur, vom Felsen des "Jungfernsprunges".)

Zur Zeit der Komposition dieses Satzes lag die Erzählung 26 Jahre zurück, der Eindruck aber war so groß und nachhaltig, daß er seinen Niederschlag in diesem Satz fand. 234)

Mit dem 3. Satz, der 112 Takte zählt, schließt das Violinkonzert, das also auch nur für virtuose Selbstzwecke nicht geschrieben wurde, sondern romantische Eindrücke zugrunde liegend hat.

Op. 41 Frühlingslieder.

Für eine Singstimme und Klavier.

1. Einladung

Mit einem langen Trillär beginnend, gibt dieses Lied wirklich eine festliche Stimmung wieder.

Schon T. 5 zeigt sich die gewisse Vorliebe für diatonische und chromatische Rückungen, die aber immer farbige Wirkungen hervorrufen und besonders in den späteren Liedern, wie z. B. Op. 98/Nr. 2, T. 5 (eine fast identische Stelle) wieder vorkommen..

Mit T. 7 ist D-dur erreicht, wendet sich T. 8 nach der Dominante, als Trugfortschreitung, und bringt einen Cis-dur-Akkord. Der nächste Takt (T. 9) hingegen setzt unbekümmert in C-dur fort. 235)

Diese als Farbwirkung und Farbenwechslung zu verstehende Art findet sich häufig als so ein verbindungsloser Kontrast, als Überraschungseffekt, an anderen Stellen wieder. Schon T. 3 zu T. 4 findet sich so eine chromatisch transponierte Parallelstelle.

Manche Stellen sind oft operettenhaft beschwingt.

233) Eg war damals in L a k (Ungarn) und wahrscheinlich 1884 !

234) laut AB.: Ergänzungsheft S. 77.

235) Der Hörer empfindet an dieser Stelle (T. 8 zu T. 9) keinen verbindungslosen Kontrast, er versteht die Stelle ganz leicht, indem er den Zusammenhang mit dem Beginn der vorhergehenden (nun transponierten) Phrase herzustellen sucht.

Op. 42 2. An den Frühling. "Kolonoas."

Obwohl ausdrücklich "volkstümlich" gehalten, unterscheidet sich dieses Lied doch wohl kaum von den andern.

Diese Liedart kommt wohl von den so genannten "Schlichten Weisen" von Max R e g e r her, die auch betont "Volkstümlich" gehalten sind.

Op. 43 Eine ähnliche "farbkontrastierende" Stelle wie im 1. Lied findet sich hier T. 4, wo die zweimal wiederholte, auftaktige Melodie normal in E-dur verläuft und gleich mit dem nächsten Auftakt aber in C-dur weiterläuft.

Op. 44 Ebenso kommt so eine terzverwandte Transposition T. 8 mit dem besonders in späteren Werken so beliebten übermäßigen Terzquartakkord vor. Diese rührend schöne Stelle, T. 12, mit dem hochalterierten Septakkord, der in dieser Lage gern bei Joseph Haas vorkommt, dauert nur 6 Takte und geht in der schon besprochenen Art von Cis-dur gleich nach E-dur über, eine echt romantische Wirkung

1. Komm Trost der Nacht.

3. Nachtbild

Ein durch alle Stimmen sehr gleichmäßig verteilter poly- Das längste der 3 Lieder, mit 40 Takten, vielleicht auch das kühnste relativ.

Im Durchgang werden oft herbe Dissonanzen verwendet, wie T. 1 gleich.

Dieses ebenso durchkomponierte, aber wesentlich freier gestaltete Lied, das eine ruhige Nachtstimmung widerspiegelt, zeichnet sich durch schöne Harmonik aus: So steht T. 11 ein Septakkord in schöner Lage, überführend in einen sich gleich auflösenden übermäßigen Terzquartakkord, T. 12 findet sich wieder eine der typischen Farbwirkungen, mit dem wohl einfachsten Mittel, der chromatischen Verschiebung erzielt. Befremdend wirkt höchstens die wohl etwas krampfhaftige Wendung T. 19 nach T. 20, wo sich im A-dur-Akkord bereits die später so häufig verwendete S i x t e a j o u t é e andeutet.

Eine analoge Stelle zu T. 19-20 ist bei T. 21 zu finden, wie überhaupt das ganze Stück stark modulierenden Charakter aufweist.

Durch die bei T. 29 beginnenden, groß arpeggierten Akkorde wird eine gewisse Trägheit und sogar Steifheit erzielt, die durch entsprechende Zerlegungen hätte vermieden werden können.

Beinahe impressionistisch wirken diese Akkorde aber, besonders durch die Trübungen der reinen Harmonien durch Zusatztöne, so bei T. 33 im G-dur-Akkord durch die Sexte und die Sekunde (was auch die Jazzmusik übernommen hat und bereits als i h r Spezifikum betrachten kann!).

Im übrigen (was Akkorde, das Notenbild überhaupt und das Klangschwelgen anbelangt) weist gerade dieses Lied eine gewisse Ähnlichkeit mit C e s a r F r a n k (ich denke jetzt besonders an die Violin-Klavier-Sonate in A-dur !) auf.

Op.42 "Ödipus auf Kolonos."

Op.43/A Lieder und Gesänge.
Autograph vernichtet (siehe Anhang!_)

1. Die Sterbenschein Lieder.

Op.43 "wahn s i n n". Melodramatische Musik für Klavier.

Autograph vernichtet (siehe Anhang!)

Das ganze Stück in diesem typischen Rhythmus gehalten, harmonisch sehr klar und einfach empfunden.

Op.44 Geistliche Gesänge.

für gemischten Chor (a capella), Charakter und denselben Rhythmus wie das erste.

1. Komm Trost der Nacht.

3. In den Malkasten. (1)

Ein durch alle Stimmen sehr gleichmäßig verteilter polyphoner Chorsatz, klar und durchsichtig in der Struktur.

Abgesehen von der hier schon gern gebräuchlichen Ver-
2. Laß dich nur nicht nichts dauern. es ist dieses reizende Liedchen in seiner Durchsichtigkeit auch ähnlich
War in Besitz von Otto Burckert, ist verschollen. 236).

In der Harmonik verwandt etwa mit den "Frühlingsliedern" Op.41, auch die Satzweise ist hier noch schlan-
3. Kreuzlied ansatz zu späteren Liedern

Dieser Chor wurde in neuer Fassung 1930 ausgearbeitet.

4. Die Mutter bei der Wiege.

4. Turmchoral. ist der Auftakt von 2 Vierteln im letzten Takt nicht berücksichtigt, so handelt es sich also

Beginnt als 4-stimmiger gemischter Chor, ab T.6 aber sind bis zum Schluß Tenöre und Bässe geteilt, so daß wir es eigentlich mit einer zeitweisen Sechsstimmigkeit zu tun haben. Die Vertikale ist hier wieder mehr betont.

Auffallend sind auch hier die dynamischen Effekte, so T.23 FFF - T.24 PP - und T.25 PPP, jedenfalls schwierig, die einzelnen Stärkegrade gegeneinander auszuwiegen!

Op.45 T.33 ist die Tenika schon erreicht und wird bis T.55, also zum Ende orgelpunktartig in den Bässen durchgehalten und die G-dur-Harmonie bleibt, wie das z.B. auch bei Heinrich Schütz schon gern vorkommt, liegen.

Die Orgel hat in diesem Werk keineswegs nur eine begleitende oder unterstützende Funktion, (ähnlich Op.34/Nr.2!) sondern ist auch hier solistisch gebraucht.

236) Persönliche Mitteilung des Komponisten.

Op.45/A Lieder und Gesänge.

1. Die Sternseherin Lese.



Das ganze Stück in diesem typischen Rhythmus gehalten, harmonisch sehr klar und einfach empfunden.

2. Der Mond als Liebespostillon.

Dieses Lied hat den gleichen Charakter und denselben Rhythmus wie das erste.

3. In den Malkasten. (!)

Eine kleine Ariette in altväterischer Manier.

Abgesehen von der hier schon gern gebräuchlichen Verwendung des übermäßigen Dreiklangles ist dieses reizende Liedchen in seiner Durchsichtigkeit auch ähnlich der Art Robert Schumanns.

In der Harmonik verwandt etwa mit den "Frühlingsliedern" Op.41, auch die Setzweise ist hier noch schlanker, im Gegensatz zu späteren Liedern

4. Die Mutter bei der Wiege.

Auch hier ist der Auftakt von 2 Vierteln im letzten Takt nicht berücksichtigt, so handelt es sich also richtig um Zweiundzwanzigeinhalb Takte. Richtig hingegen ist wohl der Auftakt bei 1. Stück vor dem Wiederholungszeichen.

Op.45/B Weihnachtskantilene.

Kantate für Alt- und Sopransolo, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel.

Die Orgel hat in diesem Werk keineswegs nur eine begleitende oder unterstützende Funktion, (ähnlich Op.34/Nr.2!) sondern ist auch hier solistisch gebraucht.

T.48 beginnt der schöne Choral im Chor.

Es liegt ihm keine alte Choralmelodie zugrunde, auch die Melodie entstammt der Feder Mojsisovics', ist aber mit den durch Kommazeichen angedeuteten Zäsuren und Fermaten innerhalb des Chorals, wie auch die kirchentonale Harmonik beweist, eine treffende Imitation eines alten Chorals. Auch die bei T.40 beginnende Violinbegleitfigur mit der zerlegten Vierklangmelodik wird beibehalten und thematisch ausgewertet.

T.164 erklingt wieder der Choral, diesmal in den Mittelstimmen reizvoll ausgeschmückt, um mit unvariiertem und beibehaltener Choralmelodie bei T.210 ein drittes Mal in neuer Fassung dem schönen Werk den Abschluß zu geben. Das Stück verklingt sehr ruhig.

Diese Bagatellen stechen, (Nr.3 ist nicht mehr vorhanden)

Op.46 **Sechs Bagatellen für Orgel** gleichen sich durch fein durchgearbeitete Satzweisen aus, sind polyphon gehalten und enthalten eines allzu dicken Satzes, 1. Idylle, Klang (jetzt nicht im "fülligen" Sinn!) nur gewinnt und die Spielbarkeit nebenbei auch eine leicht-Ein schön durchgearbeiteter Satz.

2. Andante

Op.47

Ebenso gut polyphon durchdacht.

Op.47/2

Verglichen mit der "Romantischen Phantasie" Op.9, mit den Vortragsstücken für Orgel Op.12 und den Choralvorspielen Op.27 (mit Ausnahme vielleicht von Op.37 Nr.3!), sieht man hier schon eine wesentliche Reife, wohl aber noch keine direkte Loslösung vom Einfluß Max Regers zu bemerken. Besonders nach dem Doppelstrich bei T.27 wird der Satz polyphon am reizvollsten.

3. Allegretto

Op.48

Was bereits im 2. Stück dieses Werkes angedeutet war, ist hier nun zur wirklichen Ausführung gekommen: Dieses Stück steht im reinen Triostil. Dadurch hat das Stück gegenüber den andern nur gewonnen und ist sehr nett und durchsichtig gemacht worden. Sind am Anfang vielleicht, nach meinem Geschmack, zu viele Sextenparallelen, so wird dieses Allegretto bezaubernd mit den reizvollen Dissonanzen etwa ab T.14



4. Moderato

Stilistisch paßt sich dieses Stück auch, obwohl es anders ist, den andern an: Hier scheint das Pedal beinahe die Rolle eines Generalbasses zu spielen, die Oberstimme (rechte Hand) führt fast durchwegs und die linke Hand bringt die harmoniebestimmende Akkordtonergänzung (also die Terz).

5. Andantino

Op. 48/B Am Anfang ohne Pedal beginnend, erst T. 7 und T. 8 (Teil in Ges-dur) bleibt im Pedal das Ges als Orgelpunkt liegen. Das Stück verklingt sehr ruhig.

Diese Bagatellen stechen, (Nr. 6 ist nicht mehr vorhanden) obwohl sie nur kleine Stücke sind, doch merklich und interessant vom bisherigen Orgelschaffen hervor, sie zeichnen sich durch fein durchgearbeitete Satzweisen aus, sind polyphon gehalten und entbehren eines allzu dicken Satzes, wodurch der Klang (jetzt nicht im "fülligen" Sign!) nur gewinnt und die Spielbarkeit nebenbei auch eine leichtere ist.

Op. 49 Eine Heldenouvertüre.

Op. 47 Männerchöre.

"An Hindenburg". für großes Orchester.

Op. 47/B1. Deutsches Sturmlied (Fassung für Singstimme und Klavier).

Ein Strophenlied mit entsprechenden Wiederholungen. Merkwürdig ist T. 14 in der Singstimme ein Es, das sich über D abwärts nach C löst, während gleichzeitig im Klavier aber Dis steht, das aufgelöst als D nach C hinabführt: Wahrscheinlich wegen des im Akkord der rechten Hand enthaltenen Gis', wobei das As vermieden werden sollte.

Notenbeispiel im Anhang.

Op. 48 Kriegsflugblätter.

für Gesang und Klavier.

1. Auf Alle!

Ernst feierlich, der 2/4-Auftakt wurde im letzten Takt nicht berücksichtigt. (vgl. Op. 45/A./Nr. 4!)

2. Gebet.

Weist den praktischen Übelstand zu hoher Lage auf. 237)

Op. 30

3. Landsturm.

... (nach eigenem Text) in 4 Akten.
"Die meiste Anwartschaft auf allgemeine Verbreitung hat meines Erachtens das dritte", schreibt Wilhelm Kienzl, "das den Charakter des Lutherischen Chorals mit dem des gewichtigen Marschtrittes glücklich vereint. mit 237) eher die Leitung, die Werner (s. 3) bringen das beinahe wagnerische Motiv (Notenbeispiel siehe Anhang!) allein, darauf folgen die, unbedingt erwarteten, zugehörigen Streichertrilos.

Op. 48/B

(Kriegsflugblätter).

1. Schildwacht.

2. Lied von Immelmann und Boelke.

3. Vor der Schloßberguhr. (238)

"Langsam steigernd-sinnend leise! Um halb acht Uhr abends nach der Sommerzeit, am 6. Mai 1916."

Ist ein bloß 8-taktiger, kurzer Stimmungseindruck.

Op. 49

Eine Heldenouverture.

"An Hindenburg". für großes Orchester.

Das Autograph war in einer Kiste in Reichenberg und ist dort angeblich (!) verbrannt, wenn es nicht vorher schon Burckert in Polen oder in der Tschechoslowakei verloren hat. 239)

Dr. Georg Beichel schrieb 1919 über die heute verlorene Overture: "Große Dimensionen, Widmung an Hindenburg! Sie (Overture) kommt mit großem Gepränge und hat Stellen, die wie Steinblöcke getürmt sind. Aber sie ist in ihrer Gänze eine mißratene Tochter: sie will nicht klingen und entbehrt des eigentlichen, heldischen Unterbaues. Sie hat unfruchtbare Strecken, hat Längen...." usw. 240)

237) Grazer Tagblatt vom 23. VII. 1915, Nr. 203 (Wilhelm Kienzl) u. a. "Lieder von nicht geringer Ausdruckskraft. Sie sind aus echter vaterländischer Begeisterung heraus geschaffen...."

238) abgedruckt in Roseggers "Hoamgarten", Graz, Juliheft 1917. Verlag Leykam Graz. (Die Monatsschrift wurde von Hans Ludwig Rosegger, einem Verwandten des großen steirischen Dichters, eingeleitet.)

239) Persönliche Mitteilung des Komponisten.

240) laut Grazer Volksblatt vom 1. IV. 1919.

Op.50 Bühnenwerk 9 : "M e s s e r R i c c i a r d o Minutolo."
Musikkomödie (nach eigenem Text) in 4 Akten.

I. Akt

Beginnt mit frischer Einleitung, die Hörner (a 2) bringen das beinahe wagnerische Motiv (Notenbeispiel siehe Anhang!) allein, darauf folgen die, unbedingt erwarteten, dazugehörenden Streichertremolos.

Obwohl zwar, was u. a. Instrumentation zum Teil, Verwendung der Tuben usw. anlangt, von Richard Wagner herkommend, ist wohl keine direkte Beeinflussung feststellbar.

Diese Oper ist ein Zeugnis größter Mühe (trotzdem der Komponist sehr schnell komponiert und sich fast nie zu korrigieren pflegt!) und ist mit großem Idealismus geschrieben worden.

II. Akt

Dieser Akt ist mit 476 Takten noch länger als der erste. Der ganze große Orchesterapparat wird auf oft zu lange Strecken mitgeführt (bei früheren Opern, z. B. Op. 20, ist da viel mehr Abwechslung und Differenzierung im Klanglichen zu bemerken!)

III. Akt

Hier kommen nun erstmalig dünnere Stellen mit ausgespartem Orchestersatz vor, mit aber vielleicht zu häufiger Verwendung von Harfe und Klavier (!) Die Deklamation, die man oft als "eckig" bezeichnen möchte, bildet keine Ausnahme in dieser Oper, sondern findet sich an vielen anderen Stellen wieder. 241)

Eine ganz charakteristische Stelle dieses Aktes ist auch die "M e e r e s b r a n d u n g" . (S. 204)

Hier ist oben, beim vollgeschriebenen 28-linigen Notenpapier, noch ein elf-liniges desselben Formats dazugeklebt worden, so umfaßt dieser Teil nicht weniger als 40 (!) Partiturzeilen ca.

Die Besetzung: 3-4-faches Holz, 6 Hö, 4 Tr, 4 Pos, Tb, Klav., "Strohfiel" (also Xylophon!), Becken, Pk, gr. Trommel, 1. u. 2. Viol., sowie Vla dreigeteilt, Cello viergeteilt und Windmaschine.

Die wahrscheinlich kolossale Wirkung der "Meeresbrandung" liegt besonders in den chromatisch schwierigen

241) vgl. auch Op. 20 ! Diese Deklamationsbeispiele werden gesondert im Kapitel "Melodik" (siehe ibid.).

Zweiunddreißigstelfiguren der Streicher, als Überschrift steht "wild", und bei der Tuba die Bemerkung "leise, sonst lieber schweigen!"

Die "Meeresbrandung" mit der Riesenpartitur erstreckt sich bis einschließlich T. 215 des III. Aktes.

IV. Akt.

War der vorhergehende Akt mit 806 Takten der längste dieser Oper, so ist der letzte Akt der knapp kürzeste mit 400 Takten.

Auch hier merkt man das Fehlen einer gewissen Leichtigkeit der Diktion (oder des Ausdruckes), sowie das Fehlen der Verbindung mit dem unmittelbar Ansprechenden (242) und damit auch die Übereinstimmung von Inhalt und musikalischer Ausführung.

Die ganze Oper zählt insgesamt 2099 Takte!

Op. 51

"Waldfantasie."

für 2 Klaviere.

1. Satz.

Der längste der 3 Sätze. Merkwürdig sind die aber sonst auch häufigst vorkommenden Tremolos im 2. Klavier gleich auf S. 1, die zwar orchestral empfunden sind, aber keine Effektwirkung am Klavier erzielen dürften.

Ab T. 28 beginnt der Satz zu laufen, das Thema liegt in den Bässen des 2. Klaviers.

Richtiger konzertierend und reizvoll wirkt das Korrespondieren der beiden Klaviere auf S. 4 (T. 50).

Ab T. 37 beginnt ein flottes "Reitertempo", ganz akkordlich gehalten, das wieder in Sechzehntelfiguren, ähnlich T. 28 (dort nur nicht so aufgegliedert) übergeht.

T. 194 setzt die Reprise dieses S o n a t e n - Satzes ein und steigert sich bis zum Schluß (T. 278).

2. Satz. Romanze.

"Leicht, aber gemächlich", ein relativ kurzes Stück (ganz im Gegensatz zum Divertimento für 2 Klaviere Op. 99), wo der 2. und langsame Satz sehr ausgedehnt ist).

242) Wie Prof. Günther Eisel einmal treffend bemerkte.

Op. 52/A Bilder aus der Steiermark.

3. Passacaglia. Klavier und Einarücke für Klavier.

Mit Einleitungstakten vorher, das Thema stellt den Grimmig dar, im 4/2-Takt, im FF und Unisono wird er gezeichnet. (Ähnlich der Gebirgsdarstellung der Symphonie Op. 151)

Das eigentliche Passacaglienthema beginnt erst T. 24. Es ist bereits in den Einleitungstakten angekündigt. Bei Beginn der eigentlichen Passacaglia im 2. Klavier setzt gleichzeitig eine dicke rhythmische Begleitung des 1. Klavierpartes ein. Das Thema ist, wie üblich, 8 Takte lang und sehr markant, benötigt aber in der Oktavierung die Subkontrabässe, hier allerdings nicht in schlecht klingenden, engen Intervallen wie T. 11 !! Sehr originell wechselt das Thema nach jeweils 8 Takten von einem Klavier zum andern, es erfährt nur geringfügige Veränderungen, so einen Triller als Verzierung bei T. 59, ist aber bis zum Schluß deutlich vernehmbar.

Der Satz wird belebter und bewegt sich ab T. 64 in Triolen, um dann, wie auch Beethoven sich zu steigern pflegt, bei T. 72 in Sechzehntelfiguren auszulaufen. Das Stück steigert sich weiter zu einer großen Tonfülle und geht bei T. 102 wieder in den ersten Teil (Einleitung) mit seinen Quint-Oktav-Klängen über. Es steht dabei "wie ferner Orgelton", so wirkt auch diese Art wie Orgelmixturöne. Durch diese Gleichheit des Schlusses mit dem Anfang ist der Passacaglia eine große dreiteilige Form gegeben.

Dr. Peter Funk berichtete über dieses Werk, 243) daß die symphonische Grundhaltung bei Op. 51 typisch sei. "Ähnlich Brahms türmt er im 1. Satz eine 'Landschaft' blockhaft auf, die freundliche Vision wird einer Romanze zugewiesen, den Beschluß macht eine Passacaglia. Man weiß, daß der Komponist in diesem Werk - an den gewaltigen Bergstock des Grimming gedacht hat. Aber gerade hier wird sein modernes Lebensgefühl in der Musik spürbar."

Dieses Stückchen hat Prof. Mejsinovic als Formenlehreaufgabe während einer Unterrichtsstunde im Grazer Konservatorium so an die Tafel geschrieben. 244)

243) im "Hakenkreuzbanner" vom 13. Mai 1942, Nr. 131.

Auch Opernkapellmeister Ludwig Seitz schätzt die "Waldphantasie" ganz besonders hoch ein. Er sagte mir, daß z.B. die dicken Akkerde bei T. 220, die eigentlich unspielbar sind, als Verschlänge notiert werden müßten, da sie auch nur so gespielt werden können.

244) Nach persönlicher Mitteilung.

Op. 52/A **Bilder aus der Steiermark.**

Entwürfe, Skizzen und Eindrücke für Klavier.

I. Heft:

1. Bild: Blick auf eine Ruine (Gösting.)

Wer selbst die Ruine Gösting kennt, ist von der liebevollen Betrachtung tief beeindruckt.

Oftmalige Ausflüge spiegelt dieses Bild der liebevoll gewonnenen Gegend wider.

Das Stück ist von **i m p r e s s i o n i s t i -**
s c h e r Stimmunghaftigkeit erfüllt, in der schönen Harmonik (mit Fünfklingen besonders) an Debussy erinnernd, so an die "Préludes", 1er Livre, etwa an "La fille aux cheveux de lin" von Claude Debussy und auch stellenweise an die "Castelli Romani", so S. 7, T. 47, T. 58 usw. von Joseph Marx.

2. Rittermaid in der Ruine.

Dieses Stück ist wohl anders im Charakter, mehr lieblich "frühlingslich" und ist ein Bild der Gegend von Stift Rain.

Das "Ritterliche" Thema ab T. 11 erinnert an die Wienerliederart, während die "schmachtende" Stelle T. 15 rein impressionistisch in der Wirkung ist.

Sehr schön ist auch der Schluß, T. 39 PPP, T. 42 PPPP und ganz ersterbend bei T. 45 im P PPPP !!

3. "Biedermayerisches (!) Tänzchen".

Ich hoffe nicht allzuehl zu gehen, wenn ich wage, dieses so harmlose Tänzchen, das angenehmst schubertisch klingt, als einen Haupttreffer zu bezeichnen.

Wie auch z. B. der "Rüpelanz" aus der "Merlin" Op. 59 kann auch dieses Tänzchen als charakteristisch, typisch und besonders wirksam für die Art des Komponisten bezeichnet werden.

Dieses Stückchen hat Prof. Mojsisovics als Formenlehreaufgabe während einer Unterrichtsstunde im Grazer Konservatorium gleich so an die Tafel geschrieben. 244)

4. Abendbild. Abschied vorm Tor.

Das Stück mit den T. 5 aufwärts rutschenden chromatisch verschobenen Fünfklingen steigert sich zu großer Leidenschaftlichkeit mit wuchtigen Akkorden.

Es ver klingt mit "zurückhaltend-klagend-ruhiger-aufseufzend-zögernd" mit einem großen Arpeggio.

5. Winterabend bei gotischer Kirche.

Charakteristisch klingt der Vorhalt von der kleinen in die große Terz, diese Moll-Dur-Wirkung wiederholt sich bis zum Schluß.

Das Stück ist recht stimmungsvoll, weniger das betrachtete Objekt, die "Herz-Jesu-Kirche" in Graz, eine eklektizistisch-gotische Backsteinkirche,

Max Schönherr hat das Werk instrumentiert, allerdings ohne Einverständnis des Komponisten (245).

Trotzdem Prof. Mojsisovics die Stücke nur für Klavier gedacht hat, es handelt sich auch um wirklich schöne und diesmal auch im Klaviersatz gut zu spielende Stücke, ist doch die Instrumentation durch Schönherr eine sehr wirkungsvolle: Sie ist impressionistisch reizhaft, an Debussy gemahnend und in der Wirkung oft wie ein Richard Strauß.

So ist das 1. Stück, mit Fagott beginnend, gut getroffen in der Wirkung, das 2. Stück ist vielleicht zu schwungvoll aufgefaßt worden, die Hörner wirken nicht überzeugend. Reizend aber ist das Biedermeierische Tänzchen mit dem Holzbläusersatz, so instrumentiert wirkt es nämlich noch neckischer und kecker, während der Schluß von Nr. 4 an die Apotheose des "Zauberlehrlings" von Paul Dukas (mit den gedämpften Streichern) erinnert. Bei Nr. 5 sind im Orchester begreiflicherweise die Möglichkeiten der Darstellung viel größere, so wirkt der Anfang wirklich wie eine schlagende Turmuhr, die Blechbläser halten die Pfundnoten aus und geben eine brucknerische Wirkung.

Allerdings muß gesagt werden, daß man die schlichten Klavierstücke in der Orchesterbesetzung kaum wiederfindet.

Op. 52/B Zwei Klavierstücke.

1. Sommerabend (Autogr. verloren!)

2. Stürmische Nacht.

Das Klavierstück beginnt mit schweren Subkontraoktaven in den Bässen, mit Akzenten, die während des Stückes markant hervorstecken.

Fortgesetzt wird diese Bewegung in Achteltriolen (Oktaven und Dreiklänge), die technisch sehr schwierig sind und daher das Tempo sehr wesentlich mitbestimmen werden, sodaß das Stück mehr wuchtig und breit klingen wird.

245) Wie mir der Komponist mitteilte.

Op.52/C K o n z e r t w a l z e r f ü r K l a v i e r .

Mit "Tändelndem Walzertempo" beginnt die Einleitung, mit tiefsten Bässen, die Walzerbegleitfiguren des 1. Walzers (T.20) haben auf 2. und 3. Viertel die Sixte ajoutée und Vorschläge...

Op.54

Wie die Lautstärkenbezeichnung dieser 3 Takte zeigt, ist es nun unmöglich, PPP (T.20) gegen PP und PPPPP (T.23) relativ abzuwiegen!

Ab T.49 scheint die Grenze der Spielbarkeit überschritten zu sein, wenn nicht der Walzer als "Largo" gespielt werden soll!

Aber der Walzer steigert sich von Nummer zu Nummer immer mehr ins Überschwengliche, 3 Systeme werden nun verwendet. (246)

Bsp. T.117.

Für 2 Hände !!

246) D e b u s s y z. B. verwendet auch gern 3 Systeme im Klaviersatz, und überhaupt durchwegs im 2^{ème} livre seiner "Préludes", aber mehr in spielerischer Auseinanderlegung der Stimmen und malerischen Begleitfiguren, weniger als Notwendigkeit und Lesbarkeitserleichterung, als für besseres Verständnis! R a c h m a n i n o f f verwendet ab T.46 seines populären Prélude' in cis-moll gar 4 Systeme, aber durch die je zwei und zwei Systeme zusammenfassende Klammer und die Logik der Verteilung wird hier mehr die Wirkung einer venezianischen Doppelhörigkeit (im weit übertragenen Sinn!) erzielt.

Op. 53 "Die Glocken von Rosenberg."

Autograph verichtet.

Op. 54 Totenmesse.

1. Eingang.

Zum großen Orchesterklang kommt nun der 4-stimmige Chor der "Geister des Südmeeres". T. 35 kommt eine Harfe dazu, wobei die Violinen und Bratschen die zerlegten Harfenarpeggios mitspielen.

Bei Beginn des Chores T. 29 ist gleich der Alt zu tief, geht bis zum E, Es und sogar D hinunter, aber auf lange Strecken, was bei Mojsisovics öfter vorkommt.

Op. 55 "Führer am Fenster."

2. Zwiesang.

Auch hier erfolgt die Textvertonung in freier Form. Die Harfe wird auch hier mit dem vollen Orchester mitgeführt. In gewissen Harmoniefolgen erinnert das Werk besonders hier oft stark an den in Deutschland mehr geschätzten und feinempfindenden Thuille-Schüler Julius Weismann. (Ich erinnere besonders an die Märchenballade "Fingerhütchen"!)

Ein treffendes Beispiel für die nicht instrumental empfundene Steigerung und Dynamik ist bei T. 72, wo die terrassendynamisch anwachsende Instrumentation durchwegs im zarten PP gespielt werden soll.

3. Baßsolo.

Es beginnt anfangs mit sehr reduziertem Orchester. Das Solo ist opernhaf durchkomponiert, mehr willkürlich und dem Text nach gegliedert.

In den weiten Bögen der Melodieführung weist der Satz auch Ähnlichkeit mit Max von Schillings auf, dem der Komponist in vielem Belangen nachstrebte.

Auffallend ist, daß gerade bei Baßsolostellen, wie z. B. T. 46, das Orchester keineswegs zurücktritt, auch wird der Solist wahrscheinlich im FF der Posaunen und Tuben mit vollem Orchester, knapp vor der Apotheose, untergehen.

4. Apotheose.

Ohne Pause findet sie Anschluß an das Baßsolo, 4 Takte sind zum Übergang bestimmt, wobei Kontrabaß und Klavier (!) unisono spielen.

Die Wirkung des Engelchores T. 41 mit hohen Tremolos der Streicher ist beinahe sphärisch.

Das Werk klingt mit vom Baß in den Diskant ausgesetzten strahlenden Des-dur aus.

Op.55 I. K a m m e r k o n z e r t .

für Klavier und Streichorchester. 1 Satz.

Der Klavierauszug des Konzertes 247), zeigt das merkwürdige Bild, daß das I.Klavier (das Soloinstrument), wenn man die sehr häufigen Glissandostellen ausnimmt, ohne weiteres als II.Klavier (Orchesterteil) fungieren könnte.

Op.55/B Umarbeitung des Kammerkonzertes für 2 Klaviere.

Diese Bearbeitung (siehe Fußnote 247!) wurde wohl später vom Komponisten mit dem Schermesser revidiert, so ist der Eindruck, daß man es mit 2 fast gleichberechtigten Instrumenten zu tun hat, noch größer.

Op.56 " T r ä u m e a m F e n s t e r . "

8 Gesänge in zyklischer Form für Tenor und Klavier.

Es handelt sich um eine durchlaufende Folge der Lieder nach Texten von Dr. Robert G r a f.

Keiner der Teile schließt für sich ab, sondern geht, meist nach einem ganz kurzen Zwischenspiel gleich in den nächsten Teil über, jedoch sind außer manchemal deutlichen Abgrenzungen durch Doppelstriche (die aber nur das Ende der einzelnen Lieder anzeigen) auch Fermaten auf den Schlußakkorden (so bei Nr.1,2,3,4,7 und 8).

Die "Träume am Fenster" sind sehr phantasievoll und überschäumend in ihrer Farbigkeit. 248)

Op.57 II. K a m m e r k o n z e r t .

für Klavier und Streichorchester in 3 Sätzen.

Dieses zeitlich knapp auf das 1.Kammerkonzert folgende 2.Konzert ist im großen und ganzen sehr ähnlich mit seinem Vorgänger, aber das Klavier ist mehr selbständig ausgearbeitet.

247) der von Frau Helene von Mejsisovics angefertigt wurde,

248) Im "Deutschen Musikerlexikon" von E.H.Müller (Limpert-Verlag Dresden, 1929) sind S.947 die "Träume am Fenster" fälschlich als Op.58 angegeben.

I.Satz: Sonatensatzform. Der Satz wurde fast vollständig in der Wandelhalle des Bades Reichenhall entworfen, und zwar mitten im Getümmel der Badegäste. Das 2. Thema dieses Satzes stammt aus dem Jahr 1901, wo der Komponist im Juli des Jahres in Krupendorf am Würthersee weilte und den Chorus mysticus, die Orchesterchöre Op. 3 und das Klavierkonzert in b-moll schrieb, dessen Hauptthema E.W. Degner so gut gefiel,

II.Satz: Rondoform mit 2 Themen

III.Satz: Rondoform mit 3 Themen (Art einer Charaktervariation). Das Hauptthema dieses Satzes ist noch älter als das des ersten Satzes, es stammt aus einem Konzertstück, das der Komponist Ende der 90-er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts skizzierte.

249)

Op.58 II. Streichquartett in e-moll (5 Sätze).

Dr. Wilhelm Zentner 250) spricht von dem Quartett als von einem von echten musikalischen Gehalten erfüllten Stück.

Über das Quartett, das seine Uraufführung am 8. Mai 1928 in München erlebte, schrieb Hermann Kundigraber an den Komponisten am nächstfolgenden Tag über die Eindrücke: "Trotzdem Dein Quartett zum Ende eines Monsterprogrammes erst um 1/4 11 Uhr darankam, herzlichen Glückwunsch zum schönen Erfolg" usw. 251)

I.Satz: Toccata in e-moll

II.Satz: Idylle in G-dur.

III.Satz: Walzer-Capriccio in H-dur.

IV.Satz: Intermezzo in es-moll

V.Satz: Fuge (Eine Doppelfuge, romantisch empfunden.)

Op.59 Bühnenwerk 10. " M e r l i n " .

Märchen in 3 Abteilungen (Schauspielmusik).

249) nach einem Brief des Komponisten an den Musikschriftsteller Hans W a m l e k, in dem Mojsisovics über ein eigenes Werk (Op.57) berichtet.

250) In der Zeitschrift für Musik, Leipzig, 1928, Heft 7/8.

251) Ansichtskarte von München, undatiert, Poststempel vom 9. Mai 1928.

Op. 59/B

Die ganze "Merlin"-Musik ist mit Edward Grieg, besonders mit dessen "Peer-Gynt", verwandt in der Harmonik an manchen Stellen, sowie durch den märchenhaften Charakter. Fast alle Stücke sind durchwegs tänzerisch erfunden und wirken besonders durch die Periodenstrenge und die Taktsymmetrien.

Op. 59/C

Ein schöner Gegensatz zu dem T.137 beginnenden Dialog ("Merlin" an der Bahre ihrer Mutter, wiegenliedartige Musik) ist der "freche Polonaiserhythmus" beim Lied der Chansonette (5. Bild), mit Klavier. Die 7 Einleitungstakte sind aus den üblichen 4 Takten durch gewisse Dehnungen und Einschüben entstanden.

Op. 60

So sieht das Taktschema folgendermaßen aus:

Op. I a b, II a b, III a b, IV.

Die Polonaise gehört zu den wenigen munteren Stücken von den Kompositionen, T.171 wirkt die Modulation in diesem Stil wphl sehr gekünstelt 252).

T.138 beginnt der originelle "Rüpelanz" 253) In der Instrumentation dieses an Bruckner-Scherzi erinnernden Stückes finden wir eine gute Aufteilung der Stimmen: So beginnen brummig die Quinten im Fagott, Cello und Kontrabaß, während die Klarinetten (a due) dieses wirklich ulkig originelle Thema bringen, die Hörner blasen fortwährend zu ihre Quinten und später auch Quarten, wodurch das Schwerfällige lustig betont wird.

Mit einem einzigen Sa doppel. Holz, 4 HÖ, 2 Tr, 2 Pos, Streicher.

T. 308 ff

Fg. Vc, Cb,

Notenbeispiel nach der Partitur.

T.454 ist die Ähnlichkeit mit Grieg besonders gut zu bemerken. Diese von den Bässen aufsteigende Melodie, die sich immer wiederholt, erinnert auch harmonisch an "Ases Tod" aus "Peer Gynt".

T.715 wirkt der auch bei Grieg (Ases Tod) in dieser Zusammenstellung charakteristisch klingende alterierte Sekundakkord nicht gerade gut in seinen chromatischen Rückungen. Schön ist der Schluß, wo das von T.414 wiederkehrende "Merlin-Leitmotiv" 254) in f-moll schön zum Verklingen gebracht wird.

252) Aber Brahms bringt in seinen "Liebesliedwälnern" auch solche Wendungen und erst Richard Strauß!
 253) Der "Rüpelanz" war seinerzeit Schlagwort im Konservatorium!
 254) Wie ich es nennen möchte.

Op.59/B "Merlin" - Schauspielmusik, II. erweiterte Fassung, wurde neu uminstrumentiert zum Teil.

Op.59/C Merlin - Suite I.

in 6 Teilen (der Schauspielmusik entnommen) für Orch.

Eine Merlin-Suite II war auch geplant. 255)

Op.60 Bühnenwerk II : "Der Zauberer".

Oper in einem Akt.

Die Musik dieser Oper ist mit dem Text wirklich gut verquickt, hier paßt sich die Musik dem Stoff treffend an, ist kindlich heiter, liebt auch die derbe Note und klingt überzeugend und mit dem Wesen des Komponisten vereinbar. 256)

Der Oper liegt das Thema der Überlistung eines eifersüchtigen und argwöhnischen Gatten zugrunde.

Das Textbuch ist überaus lebhaft und ulkig. "Roderich von Mojsisovics wußte dieses possenhafte Treiben mit einer glücklichen Beimischung anmutvoller lyrischer Ergüsse zu einem höchst unterhaltenden, witzigen Geschehen zu formen". 257) Gut wirken in dieser Oper das Kammerorchester und das Klavier.

Mit einem einzigen Satz kann man den Beginn der Oper andeuten und man sieht sich mitten in das lustige Treiben versetzt, und zwar: Die beiden verliebten Weibchen bereiten sich für ihre Liebhaber vor. Es klopft! - Pankrazio, der Gatte, kehrt überraschend zurück.....!

Auch der Schluß dieser Oper wurde vom Komponisten, wie auch von der Oper "Viel Lärm um Nichts" Werk 80, abgeändert, da die Oper nach seiner Meinung nicht mit einem Gelage schließen könne.

Einen großen Erfolg brachte auch die Uminstrumentierung der Oper für den Sender Bern ein.:

Aus praktischen Gründen, weil kein Orchester zur Verfügung stand, arbeitete Mojsisovics die Oper für Klavier, Harmonium, Cembale, Celesta und für Harfe um. 258)

255) laut WV.

256) Nach der Schilderung von Prof. Günther Eisel.

257) laut Grazer Tagblatt vom 23.V.1926 (Dir. Hans Pratscher).

258) Darüber berichtet die "Schweizer Radiozeitung" 1947 Nr.29 auf S.13/14.

Die Ähnlichkeit der Handlung mit der der "Lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nikolaï ist sehr groß, besser natürlich noch ist der "Fallstaff" von Giuseppe Verdi!

An die Uraufführung, am 1. IV. 1926, am Preußischen Theater in Gera knüpft sich folgende lustige Begebenheit: 259) Der Dirigent Dr. Ralph Meyer soll die Oper fabelhaft gut, dem Geschmack des Komponisten angepaßt, dirigiert haben.

Als Roderich von Mojsisowies bei der Generalprobe im Saal, auf einem der Klappsessel sitzend, zuhörte, machte es plötzlich einen Krach und er war von dem tückischen Klappsessel heruntergefallen.

Der Dirigent Dr. Meyer machte die scherzhafte Bemerkung, daß der Komponist schon vor der Uraufführung im wahrsten Sinn des Wortes "durchgefallen" wäre!

III. Akt

Op. 61 III. Symphonie. "Deutschland".

in gis-moll, 3 Sätze. Derzeit verschollen! (Anhang!)

Op. 62 Bühnenwerk 12 : "Madame Blaubart".

Op. 63 Burleske Oper in 3 Sätzen.

I. Akt.

Voran geht eine Lustspielouverture, vom 1. Akt sind mehrere Bleistiftentwürfe und Abschriftenanfänge vorhanden.

Von den zahlreichen Nummern seien besonders angeführt: 5. Spanische Serenade und Walzer. Durchlaufender Bolero-rhythmus bis T. 49, T. 50 setzt der Walzer ein, insgesamt 134 T

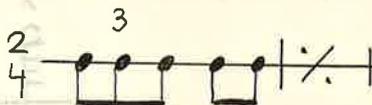
Spanische Serenade



259) Persönliche Mitteilung.

Die Cavatine (9) bringt den reizvollen Rhythmus einer Tröle im 2/4-Takt.

Ursprünglich war die Cavatine als Nr.8 vorgesehen, später wurde eine Barcarole eingeschoben.



Das Finale setzt nach der Cavatine ein, bringt ein Secco-rezitativ, einen langsamen Walzer, einen sehr schnellen, also lauter Tanzstücke.

II. Akt.

Von der Einleitung zu diesem Akt sind auch mehrere Skizzen vorhanden, die aber wieder verworfen wurden. Auch dieser Akt wurde noch nicht fertig instrumentiert.

III. Akt

Nach einer Einleitung, nach einer melodramatischen Szene, folgt das Duett, Nr.18, wiegend, in E-dur, beide Stimmen sind meistens unisono geführt. Das Finale beginnt mit schnellem Zeitmaß. Diese Oper ist leicht faßbar, schon durch die deutliche Unterteilung in Nummern.

Op.63 " K ö n i g M e n s c h " .

Op.65 Marionettenspiel in 2 Aufzügen für Klavier.

Das Autograph wurde in Schrems vernichtet! (siehe Anhang!) großes Orchester. (auch Klavier, Ibach-Flügel gewünscht!)

Sehr freie, phantasiertartig erweiterte Sonatensatzform.

Op.64 II. Violinsonate in G-dur, in einem Satz. 264)

Aus diesem Werk ist das Klaviertrio Op.64/B entstanden. 260)

Op.64/B Klaviertrio in G-dur, in einem Satz.

262) Die mit "SB" bezeichneten Akkorde wurden mit vielen anderen, als der Komponist das Werk am 20. II. 1945

Die Seiten 1 bis 8 sind durch Kriegseinwirkungen verloren gegangen. Ist bei den ganz vorbildlichen Mozart-Trios der Satz aufgelockert und kontrapunktisch auf die einzelnen Stimmen verteilt (261) , so kann man dieses Trio

263) wie mir der Komponist verriet, hat er die Symphonie mit dem Untertitel gegen den Prof. Kaspar, den ehemaligen

260) Nach persönlicher Mitteilung des Komponisten. 261) Mein Kompositionslehrer Waldemar Bloch sagt, daß

die Mozart-Trios meistens 4-stimmig seien: I. Stimme: Violine, II. Cello, III. rechte Hand u. IV. linke Hand im Klavierpart.

als relativ homophon bezeichnen. Ein Beispiel möge zeigen

S. 28 , T. 4

The image shows a musical score for Op. 65, T. 4. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The music is in G major (one sharp). The piano part features several chords marked with 'NB' (Nota Bene), indicating specific notes or accidentals. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

NB., 262)

wie die Klavierstimme größtenteils eigentlich die Rolle eines barocken Accompagnatinstrumentes spielt und auch die Thematik, mit den Streichern mit, in Akkorden bringt. Befremdend, aber typisch, wirken auch die (mehr orchestral aufgefaßten) Tremolos (bei S. 17 beginnend) der linken Hand im Klavierpart. 263)

Op. 65 IV. S y m p h o n i e : " Fr ü h l i n g " .

für Tenor- und Altsolo, kleinen gemischten Chor und großes Orchester. (auch Klavier, Ibach-Flügel gewünscht!)

Sehr freie, phantasiertartig erweiterte Sonatensatzform.

Programmthema: "Gegen die Philister" (nach Goethe) 264)

262) Die mit "NB" bezeichneten Akkorde wurden mit vielen anderen, als der Komponist das Werk am 20. II. 1945 "revidierte", weggestrichen!

263) Die Taktzählungen sind hier nicht, wie sonst immer, durchlaufend, sondern beziehen sich, da die ersten 8 Seiten des Werkes fehlen, auf die jeweils zitierte Seite, deren Zahl angegeben ist.

264) Wie mir der Komponist verriet, hat er die Symphonie mit dem Untertitel gegen den Prof. Kaspar, den ehemaligen Schulreferenten des Musikvereins in Graz gerichtet. Dieser soll Mojsisovics immer sehr sekkiert haben, so ist (ähnlich etwa Edward Elgar mit seinen "Enigma-Variationen") mit der Philister-Karikatur der obenerwähnte Schulreferent gemeint.

Harmonisch ist die Symphonie recht interessant, viele alterierte Septakkorde kommen vor, sowie chromatische Rückungen und oft sehr dissonante Zusammenklänge (mit kleinen Sekunden, großen Septimen usw.) Meistens ist der Klang farbig und impressionistisch.

Mittelteil stellt am G-dur ein E-dur (also Versverwandt) gegenüber.

Op.66 Sechs Vortragsstücke für die Orgel.

Ein sehr originelles Stück (vornehmlich für die Orgel)

1. Caprice.

Gerade das Staccato ist, wie

Das Stück ist kontrapunktisch abwechslungsreich durchgearbeitet, der 3/4-Takt wird durch teilweise arhythmische Figuren gut bewegt.

Der Mittelteil ab T.40 ist stark modulierend gehalten, mit schönem Figurenwerk und geht bei T.58 wieder in den 1. Teil fließend und jede Zäsur vermeidend über. Auch hier werden PPP und PPPP als dynamische Vortragsbezeichnungen verwendet.

wie auch Beethoven seine symphonischen Scherzi

2. Feierlicher Zug.

Rondoformat, wobei der

Das feierliche Tempo wird durch die Schritte in Vierteln und Halben im Pedal bestimmt.

Ab T.17 kommen chromatische Wendungen und dynamische Steigerungen, die den Höhepunkt T.29 mit dicker Harmonik erreichen.

T.47, also gegen Ende, kehren die abwärtsführenden Schrittfiguren im Pedal wieder und im PP verklingt das, wie das 1. Stück auch, in dreiteiliger Liedform stehende Orgelstück.

Dr. Peter Funk 265) schrieb, daß hier das lineare Denken vorwiegend von der Harmonik aus bedingt ist. Die Au-

topographie sind verschollen. 265)

3. Klage.

Ein besonders am Anfang kontrapunktisch gut durchgearbeitetes Stück, ein getragener b-moll-Teil, der mit verändertem, und zwar in punktiertem Rhythmus aufgeteilten Baß, schon T.18 wiederkehrt und hier harmonisch breit ausledend wird. T.47 kehrt in 7 Schlußtakten das Thema wieder und löst sich nach B-dur auf....

1. Sonatina

4. Praeludium und Fuge.

Dem kurzen Praeludium folgt ziemlich angeschlossen und glatt übergehend die F u g e.

Die Fuge bringt T.5 die Beantwortung des 4-taktigen Themas in der Oberquinte. Dieses Thema wird mit beibehaltenem Kontrapunkt weitergeführt, es handelt sich daher um eine

265) im "Hakenkreuzbanner", vom 13.V.1942, Nr.131.

5. Idylle. in a-moll (3 Sätze)

Auch dieses Stück steht in dreiteiliger Liedform, der Mittelteil stellt dem G-dur ein E-dur (also terzverwandt) gegenüber.

Die Sonatinen sind im kindlich alten Stil gehalten. Die 2. Sonatine, "Dem Andäckeren Mozarts", ist ein Versuch einer Rekonstruktion.

6. Scherzo.

Ein sehr originelles Stück (vornehmlich für die Orgel!) ist das etwas ungewöhnliche Scherzo.

Gerade das Staccato ist, wie die ganze Anlage, mehr orchestral empfunden. Es könnte ruhig ein Bruckner-Scherzo sein.

Es hat die Form

A - B - A - B - A .

wie auch Beethoven seine symphonischen Scherze baut. Es ist also eine Rondoformart, wobei der

Teil "B" zuerst in Fis-dur und dann in E-dur erscheint, auch der Teil "A" zwischen den beiden B-Teilen ist durchführungsartig geändert und erweitert, es ist also genauer als Sonatenrondoform zu bezeichnen.



Op. 67 G e s ä n g e von Hermann Gilm, für Gesang und Klavier.

Es sind davon nur Skizzen und Entwürfe vorhanden. Die Autographe sind verschollen. 266)

Op. 68/A S o n a t i n e n

für den Anfangsunterricht im Klavierspiel. 269)

1. Sonatine

Op. 70 Nur skizziert, keine Reinschrift vorhanden.

2. Sonatine in e-moll für Cello, in einem Satz und in 2 Teilen.

Unvollständiges Autograph, der 1. Satz ist mit einigen Verbesserungen vorhanden, aber der 2. Satz ist nach T. 8 nur 5 Takte weiterskizziert.

266) Persönliche Mitteilung des Komponisten.

270) Vom Komponisten nach "Pistenquartett" genannt.

3. Sonatine in a-moll (3 Sätze)

nur als Skizzen.

4. Sonatine in G-dur. (4 Sätze)

Die Sonatinen sind in kindlich altem Stil gehalten. Die 2. Sonatine, "Dem Andenken Mozarts", ist ein Imitationsversuch einer Rokokosonatine.

Merkwürdig ist wohl die Paarung "Rokokosonatine und Anfangsunterricht"!!

Das zeigt, wie wenig einfach die spätromantische Richtung wohl ist. So findet in vielen Fällen bei Stücken, die "leicht" sein sollen und für Anfänger gedacht sind, eine vollkommene Stilverleugnung statt und mit ihr eine Rückverschiebung der Harmonik um ca. 150 Jahre! Ein Beispiel für modernere und einfache Musik sind wohl die reizenden Kinderstücke von A. C a s e l l a !

quasi als "Verstellung".

Op. 68/B

S u i t e n .



(Klavier), für Unterricht und Haus.

Suite in D. Nur in Skizze vorhanden. 267)

Op. 69/A

Zwei G e s ä n g e .

für hohen Sopran und Orchester. In Schrems vernichtet. 268)

Op. 69/B

M ä n n e r c h ö r e a capella.

Nach Texten von Witold Leo, in Schrems vernichtet. 269)

Op. 70

S e r e n a d e in G -dur. 270)

Für Flöte, Geige, Viola und Cello, in einem Satz und in 4 Teilen.

267) Mitteilung des Komponisten.

268) laut WV.

269) ibidem.

270) Vom Komponisten auch "Flötenquartett" genannt.

Im Charakter ist diese Serenade verwandt mit der Streichtrio-Serenade, Op. 21 in A-dur.

Sie ist auch kontrapunktisch stellenweise fein durchdacht, aber natürlich läßt sich auch hier ein romantischer Vertikalismus feststellen.

Der Einfluß R e g e r s ist hier, verglichen mit Op. 21, nicht mehr so stark verspürbar.

Diese Serenade ist jedenfalls formal geschlossener, während Op. 21 in sehr viele, aber immer wiederkehrende Episoden zerfällt.

Thema I.

Das 1. Thema (in der Flöte gebracht) erklingt in einer Sequenz (T. 3) nochmals.



T. 9 erklingt schon ein zweites Thema (Thema II) quasi als "Vorstellung".

Thema II.

Wie bei Op. 21, so sind auch hier vielleicht zu viele Doppelgriffe, T. 13 z. B., sind sicherlich nicht unwirksam, wahren aber im Orchester am richtigeren Platz.



Das Thema II kehrt nun dreimal hintereinander wieder, T. 29 könnte als freie Umkehrung des I. Themas betrachtet werden.

Thema I tritt T. 41 wieder auf, mit Doubletten in den unteren Stimmen.

Ein neuer Teil in Es-dur beginnt bei T. 62 (Thema III.), somst kehren die Themen frei durchführungsartig und dem Serenadencharakter entsprechend wieder.

T. 105 setzt eine Art Reprise ein, das Thema I kehrt wie am Anfang wieder, auch folgt ihm in der gleichen Art das Thema II, verändert allerdings, (bei T. 121).

T. 126 erscheint das Trillermotiv (von T. 13!), das T. 134 in kontrapunktischer Verquickung mit dem Thema II, abwechselnd zwischen Flöte und Violine gebracht wird.

Was nun bei Op. 21 nicht war, tritt hier ein, nach einem Doppelstrich setzt T. 159 ein langsamer Satz in E-dur ein, der sehr deutlich mit Doppelstrich und Fermate abschließt, dadurch ist hier eine Zäsur innerhalb des Stückes gegeben.

T. 220 folgt der Walzer-Ländler ("Munter vewegt"), der an den Rosenkavalierwalzer etwa, von Richard Strauss, erinnern könnte.

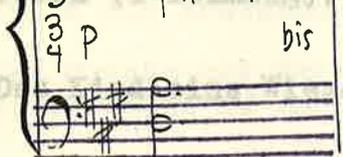
Der Klavierauszug ist von Komponisten und von Ludwig Seitz geschrieben worden, welche Teile von No. 1 bis 100 und welche von Seitz stammen, werde ich nicht mehr feststellen, mindestens wird der Klavierauszug ab ca. 2. 21 deutlicher und spielbarer, da die Noten durch Klavierdruck angegeben sind.

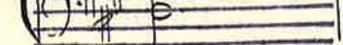
Op. 73

Gerade dieser Walzer-Ländler drückt wieder so typisch das tänzerische Element der Musik von Mojsisovics aus: So sei dem T. 234 ein überaus ähnliches Beispiel aus der Oper "Tiefland" von Eugen d'Albert (Anfang von Pedro's Traum aus dem I. Akt der Oper "Tiefland") gegenübergestellt:

Mojsisovics, T. 234

Flö. 

Vla. 

Vo. 

d'Albert, Pedros Traum.



T. 278 folgt nach sehr doppelgriffreichen Stellen wieder das Anfangsthema I, das Thema II folgt bei T. 304 und so kann man retrospektiv sagen, daß die Serenade in sich eigentlich wie eine große dreiteilige Liedform geschlossen ist.

Op. 73/B

Drei Männerchor

Op. 71 III. Streichquartett

in 2 Sätzen. Das Quartett ist nur als Autograph vorhanden, das aber der Komponist nicht aus der Hand geben möchte.

1. Der Ziegelschlag.

Op. 72 Bühnenwerk (?) "Die Locke."

Oper in einem Akt.

Das Werk ist eigentlich ein musikalisches Lustspiel. Wohl ist eine Szeneneinteilung vorhanden, sie ist aber ganz durchlaufend, ohne deutliche Einschnitte und Zäsuren.

Das "Taglied Walthers von der Vogelweide" z.B. schließt gleich bei T. 458 an das vorhergehende Orchesterzwischenstück an, ist eigentlich ein Strophenlied, geht aber wieder durchlaufend in den nächsten Teil über, gibt also nur schwerlich den Eindruck einer "Nummer" wieder.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten und von Ludwig Seitz geschrieben worden, welche Teile von Mojsisovics und welche von Seitz stammen, konnte ich nicht mehr feststellen, zumindestens wird der Klavierauszug ab ca. S. 31 deutlicher und spielbarer, da die Nebennoten durch Kleindruck angegeben sind.

Op.73/A Vier Frauenchöre.

1. Das Tal der Liebe.

Ein 4- bis 5-stimmiger Chor, in Ges-dur;

2. Das Mühlrad. (4-stimmig).

Op.74 Sonate für Bratsche und Klavier in e-moll.

3. Jörrn (4-stimmig).

4. Des Kindleins Wiegenlied. (Volksmelodie)

Während im Laufe der Zeit zwischendurch immer wieder Männerchöre entstanden sind (schon durch die Beschäftigung als Dirigent von Männerchören bedingt.), so sind das wieder die ersten richtigen Frauenchöre seit Op.2 und Op.3!

Op.73/B Drei Männerchöre.

a capella (Begleitung ad libitum)

Weit origineller sind diese Männerchöre gegenüber den oben angeführten Frauenchören.

2. Satz (Träumerisch langsam).

1. Der Ziegelschlag.

Neuartig wirkt der realistische Text, nicht so der Chor. Mit den Dudelsackquinten im Baß erinnert dieser Chor etwas an das "Ständchen" (4-stimmiger Männerchor in G-dur) von Josef Gauby, nur daß dieser Chor hier bewegter ist.

2. Eisenwalzwerk.

Auch dieser Text ist realistisch und "modern". Auch der Chor: "Horch! horch! -orch!" (Echo!) "Die Sirenen brüllen.." So beginnt der Chor, in dem sehr viele Unisonostellen vorkommen. Er ist fast durchwegs einstimmig!

3. Feierabend.

Ist, auch in der Stimmführung, der bewegteste der Chöre. "Ein Pfiff! Ein Pfiff! Den Hammer weg!" Auch dieser Text

ist ungewöhnlich, aber sehr wirksam und für einen Chor originell gewählt.

T.5 tritt ein l. Tenor solistisch hervor mit "Ein Pfiff!" Im richtigen Sinn des Feierabends klingt der Chor ruhig, mit sehr breitem Behagen, in der Quintlage von G-dur aus.

Op. 74 S o n a t e für Bratsche und Klavier in e-moll.

Ausgabe für Bratsche o d e r Violine. 4 Sätze.

Diese Sonate hat der Komponist 271) auf einem Stockerl sitzend im Ährenfeld entworfen.

1. Satz. Stürmisch, sehr frei.



Dasselbe Thema wie am Anfang wird in der "Fuga Romantica", also im 4. Satz verwendet. Die für Mojsisovios so typische Melodik, die häufige Verwendung von Doubletten und Tonwiederholungen, die Art der oft heiter wirkenden Sprünge, kommen gerade in dieser Sonate ganz besonders markant und oft zur Verwendung.

2. Satz (Träumerisch langsam).

Dieser Satz ist klanglich besonders schön, er bringt oft geheimnisvoll wirkende und farbige Akkerde.

3. Satz. Scherzo-Intermezzo.

"Spukhaft, ziemlich schnell - langsam." Dieser Satz wirkt oft grotesk und phantastisch. 272)

4. Satz. Fuga Romantica.

Diese Fuge ist (ähnlich Max R e g e r) besonders h a r m o n i s c h dominierend angelegt. Die Üppigkeit des Klanges kommt hier besonders zum Ausdruck in dem dicht ausgesetzten Satz.

271) Nach eigener Angabe, im Grazer Feld, mit dem Blick auf die Stadt im Dunst.

272) Auf die einzelnen typischen Beispiele wird noch näher und gesondert in den Kapiteln "Melodik" und "Harmonik" eingegangen werden.

Op.75 Bühnenwerk 17 : " A n n o D o m i n i " .

Oper in 2 Bildern. Text vom Komponisten.

Der Text wurde in Kirohdorf / a.d.Krems entworfen und im August 1926 beendet.

Die ersten Musikskizzen entstanden im Jahr 1927 in Schärding und in Seefeld in Tirol.

In der Art der Anlage ähnlich wie die "Locke" Op.72, auch hier findet sich die "abgehackte" Deklamation wie im "Messer Ricciardo" Op.50

Op.76 Bühnenwerk 18 : P h a n t a s t i s c h e s

Tanzspiel. mit 2/4- und 6/4-Takten abloßt) ist nur als Unterteilung von 3 zu 2 Teilen anzusehen. Ein richtiger 6/4-Takt mit der inneren Spannung

Dieses Werk ist rein tänzerisch erfunden, doch so, daß es im Freien aufgeführt werden kann. (273) Hier ist das "Werden eines bestimmten Rhythmus" gestaltet worden.

Die Idee der "Polyorchestrik" zeigt sich in diesem Tanzspiel noch nicht so wie im "Chorischen Tanzspiel" Op.78, ist hier aber durch "Kanonik" ausgedrückt.

Jede Gruppe soll genau der Melodie folgen (Soprane und Alte sind nötig, Männerstimmen können wegbleiben), hinter und auf der Szene, wie in der Madrigaloper, die dem Komponisten vorschwebte. ad.273).

Es ist den Ausführenden überlassen, ob Textworte unterlegt werden, oder nicht. Meist sind bei den gesungenen Stellen nur die Silben "Ah" und "La" unterlegt, weil, wie der Komponist meint, der Text hinter der Bühne ohnedies nicht verstanden werden würde.

Op.77 " T r y p t i c h o n " für O r g e l, in a-moll.

Autograph ist verschollen. (274)

Über die Uraufführung schrieb das Grazer Tagblatt: (275)

Das Stück, das Georg Winkler spielte, sei dreiteilig und von echt orgelmäßiger Erfindung, verbunden mit wertvoller Thematik und Kontrapunktik." Es besteht aus einem stürmischen, beinahe dramatischen Präludium, einem Capriccio und aus den lapidaren Variationen über einen Hymnus..."

273) Nach einer Vorbemerkung des Komponisten.

274) laut WV.

275) Grazer Tagblatt vom 24.XI.1929.

Op.78 Bühnenwerk 2o ; C h o r i s c h e s T a n z s p i e l .

"Ein Frühlingsreigen." in einem Akt.

Ist im "Phantastischen Tanzspiel", Op.76 "das Werden eines bestimmten Rhythmus" gestiftet worden, so sind hier die Vorgänge "Erstaunen, Überraschung, Anziehen, Abstoßen, Schreck" und dergleichen zur Durchführung gelangt.

Sonst gliedert sich das "Chorische Tanzspiel" in "Einführung, Springtanz, Aufmarsch".

S.5 wird hier als Textersatz die Silbe "Ah" gesungen und S.7 ff "La" !

Der 5/4-Takt ab T.209 (der sich später mit 2/4- und 6/4-Takten ablöst) ist nur als Unterteilung von 3 zu 2 Teilen anzusehen. Ein richtiger 5/4-Takt mit der inneren Spannung ist auch äußerst selten, so soll Richard S t r a u ß einmal ganz außer sich gewesen sein vor Freude, als er tatsächlich einen "richtigen" 5/4-Takt geschrieben hatte!

Op.79/A. " B i l d e r a u s d e r S t e i e r m a r k . "

II. Folge für Klavier.

Autograph nicht vorhanden, siehe Anhang!

Op.79/B Dreistimmige M ä n n e r c h ö r e .

1. Heldengesang.

Für 3 Chöre komponiert: I. Chor der Alten.

II. Chor der Männer.

III. Chor der Jungen.



Alle 3 Chöre beginnen unisono und sind auch späterhin nicht in der korrespondierenden Art etwa der alten v e n e z i a n i s c h e n Mehrchörigkeit (Willlaert besonders!) gehalten. Die Verteilung ist hier so, daß z.B. T.4 der I. Chor singt, T.7 alle drei zusammen, T.9 der II. Chor, T.11 wieder alle drei zusammen, usw.

2. Mai

"Nun hebt zu singen an der Mai". Dieser Chor ist 4-stimmig. Die Stimmen sind oft voneinander sehr weit entfernt und die Akkorde in weiter Lage, wobei aber von den voneinander getrennten Bässen und Tenören je zwei Tenorstimmen und je zwei Bassstimmen sehr eng beisammen kleben (oft sogar in Terzen).

3. Lobspruch

4. Die Türken.

Beide Chöre sind nach Texten von Lessing komponiert.

Op. 80 Bühnenwerk 21 : " V i e l L ä r m u m N i c h t s . "

Oper in 3 Akten (4 Bildern) , frei nach Shakespeare.

Die Handlung ist in großen Zügen mit dem Werk von William Shakespeare gleich, aber der Komponist hat den Text vollständig frei umgearbeitet.

I. Akt

Besonders diesem Akt liegen sehr viele Sprünge (also Kürzungen, in eckiger Klammer) zur Verfügung.

Die Harmonik ist farbig, besonders S. 74 (T. 23 f) kommt die Farbigkeit durch den Wechsel von Kreuz- und B-Tonarten zum deutlichen Ausdruck. (Meist handelt es sich um terzverwandte und mediante Verbindungen.)

T. 175 ein typisches Beispiel für die Art der Deklamation: Hero singt "...auf jeden Fall.." mit einem unnatürlichen Sprung, ebenso wird man T. 203 (S. 93) den im Piano einsetzenden Boracchio kaum neben dem übertoll klingenden Orchester im FF hören können.

Auch hier finden sich genug Beispiele für die Art des "abgehackten" Deklamierens.

T. 839 singt Leonato ein F, das sich nach Fis erhöht, während im Orchester gleichzeitig ein Eis erklingt! Sind viele Stellen oft zu langatmig, so ist die Stelle gegen Schluß des Aktes "Graf, empfanget meine Tochter und mit ihr mein Vermögen!" (beides in e i n e m Satz!) doch zu kurz. 876).

276) Dieser Satz kommt bei Shakespeare nicht vor !

2. Akt.

Die charakteristischen Sprünge in der Deklamation finden sich auch hier häufig, so T. 228, T. 988, um nur 2 Beispiele zu nennen.

T. 1422 (zum Schluß des Aktes) ff. ist eine der Oper "Tiefland" von d'Albert ähnliche Stelle.

3. Akt.

Dieser Akt ist der weitaus kürzeste (894 T.) dieser fast 4000 Takte zählenden Oper.

Ähnlich wie beim "Zauberer" Op. 60, ist auch hier der Schluß ganz abgeändert, da eine Oper nicht mit einem Gelage schließen könne. (vgl. S. 95, 2. Absatz von unten.)

Bei Shakespeare lautet der Schluß des Stückes wie folgt:

"Benedikt: Denkt nicht eher als morgen an ihn...
Spielt auf Musikanten! -
Tanz, Alle ab."

Da dieser Schluß dem Komponisten aber zu wirklos schien, setzte er noch eine *L i e e n z a* an den Schluß der Oper.

Op. 81/A *F r a u e n c h ö r e*

a capella, nach Texten moderner Dichter.

1. Ein reines Lied.

2. Waldesdunkeln.

3. Märznachtrauen.

4. Vagantenlied im Frühling.

Die Frauenchöre stehen hinter den Männerchören jedenfalls, auch quantitativ, zurück und sind dem Gehalt nach auch weicher in der Stimmung.

Op. 81/B *G e m i s c h t e C h ö r e .*

Zwei 4-stimmige Chöre nach Texten von Herder.

1. Gewalt der Musik.

Sopr.
Alt.
Ten.
Baß.

Die Vierstimmigkeit wird gesprengt, hauptsächlich schei-
nen geteilte Alte und Tenöre auf, aber zwischendurch auch
geteilte Soprane und Bässe.
Der Chor ist durchwegs isorhythmisch h o m o p h o n .

2. Die Echo.

Erscheint dem 1. Chor gegenüber etwas aufgelockert, ist ihm
aber sehr ähnlich, hält sich aber mehr an die Vierstimmig-
keit.

Op. 82 " L o b d e r A r b e i t . "

Kantate für 1-stimmigen oder gemischten Chor und Blas-
orchester.

feierlich beschwingt.

Vorspiel.

Das Vorspiel, das von der Tiefe der Bässe aufsteigt und
sich zu einem fülligen Klang steigert, wobei der eigentliche
Höhepunkt bei T. 34 erreicht sein dürfte, ist mit dicker
Harmonie, meist in halben Noten, übereinander aufgetürmt.

Es zählt 55 Takte, dann setzt der gemischte Chor ein, wo-
bei man irgendwie an den "Verklärten" M a x v o n
S c h i l l i n g s' erinnert wird.
Der Chor ist, im Gegensatz zum Orchester, schlicht geführt.

Op. 83

Der Klavierauszug ist als Übertragung des Orchestersatzes auf das Klavier zu betrachten, womit zwar der eigentliche Sinn erfüllt, die Spielbarkeit stellenweise aber nahezu ausgeschlossen zu sein scheint. 277)

T. 33 z.B.



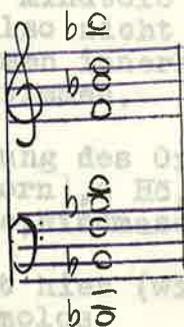
Op. 84

Bühnenwerk 22: "Herthasegen" von Fritz Stege. Nordische Volkslieder

Dabei ist die Harmonik oft denkbar einfach, bestehend aus meist zerlegten Dreiklängen

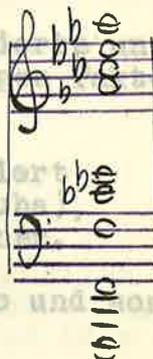
z.B. T. 83:

ein gewöhnlicher B-dur-Dreiklang, im Klavierauszug so ausgesetzt, daß er das Bild der Partitur wiedergibt.



T. 97:

ein Vierklang.



Jedenfalls ist dieses Werk von einer überprächtigen Klangfülle und einer mehr ins Breite gehenden Wucht, die der Klavierauszug dem Notenbild nach wohl überzeugend sehen läßt:

z.B. T. 186 bis zum Schluß:



Op. 85

Ballade für Clarinetten (Orchesterfassung).

Die Ballade ist in F-dur, mehr wie ein Gedicht "Wie Köln es doch mit Heinselmannchen so besüßet..." von August

FFFF

FFFFF (1)

277) Man müßte eigentlich berücksichtigen, daß die harmoniefüllende Wirkung z.B. der Holzbläser beim Klavier sehr wohl durch das Pedal ersetzt wird und auch die vielen selbstverständlichen Verdopplungen im Klavierauszug wegbleiben könnten.

Op. 83 Deutsche Balladen und Gesänge.

Für 1 Singstimme und Klavier. Autographe verschollen. 278)

Op. 84 Bühnenwerk 22 : "Norden in Not."

Nordische Volksooper in 3 Akten. ("Herthasegen" von Fritz Stege.)

In der Struktur dieser Oper ist die Tendenz einer gewissen I s o r h y t h m i k zu bemerken, die angenehmer (auch in der Ausführbarkeit) wirkt als z.B. die riesig schwierige und manchmal beinahe übertrieben komplizierte Musik des "Messer Ricciardo Minutolo", Op. 50.

Es finden sich hier also nicht mehr so komplizierte und kontrastierende Rhythmen innerhalb eines einzigen Taktes unter den einzelnen Stimmen.

Ebenso ist die Besetzung des Orchesteres reduziert :
2-faches Holz (Engl. Horn), 4 HÖ, 3 Tr, 3 Pos, (Tuba),
Xylophon, Baßklar, Harfe, Windmaschine und Streicher.

Die Einleitung beginnt hier (wie auch bei Op. 20 und sonst gern) unisono mit Tremolos.

Die Oper ist d u r c h k o m p o n i e r t , o h n e
S z e n e n - E i n t e i l u n g , w o h l a b e r m i t d e n e c h t r o m a n -
tischen Zwischenbezeichnungen ("geheimnisvoll, breiter,
langsamer, zurückhaltend, belebter" usw.) genügend versehen,
so finden sich hier auch die so gern in den Opern von
Mojsisowics vorkommenden i n t e r m e z z o a r t i g e n
Z w i s c h e n s t ü c k e mit ausdrücklicher Bezeich-
nung, so z.B. T. 899 (des I. Aktes) ein "Brutaler Ländler" und
gleich darauf ein ebenso kurzer "Derber Ländler" (T. 1031)!

Op. 85 "Heinzelmännchen."

Ballade für Bariton und Klavier. (auch in Orchesterfassung).

Die Ballade ist in F-dur, sehr einfach, nach dem bekannten
Gedicht "Wie war zu Köln es doch vordem mit Heinzelmänn-
chen so bequem..." von August K o p i s c h komponiert.

278) Wie ich, nach vergeblichem Suchen des Werkes, vom Kom-
ponisten erfuhr.

Op. 86 VI. S y m p h o n i e .

" M e i n e r H e l e n e " (279)

Für großes Orchester und obligates, solistisches Klavier, in einem Satz.

Das Klavier spielt eine große Rolle in dieser Symphonie, es setzt gleich am Anfang mit dem Orchester mit ein und enthält praktisch alle Töne wie ein Klavierauszug, die Hörner und Trompeten gehen mit, wie auch die Holzbläser, mit verteilten Stimmen. Die Posaunen halten die Harmonien und die Streicher markieren die schweren Takteile. Bis auf kleinere Nebenstimmen im Orchester bleibt das Klavier ganz angepaßt, daher kommt nie die Wirkung etwa eines Klavierkonzertes (als Soloinstrument Klavier.) auf. Wohl tritt stellenweise das Klavier kurz führend hervor, so T. 26 (nur mit Streichern begleitet), T. 35 ganz allein usw.

Das 1. Thema, das die Streicher vortragen lautet:



T. 30 setzt ein neues Thema ein, wo das Klavier ab T. 37 nur mehr Begleitfiguren bringt. Ab T. 55 tritt das Klavier solistisch mehr hervor, in korrespondierendem Wechselspiel mit dem Orchester, T. 64 das 2. Thema verarbeitend (das bei T. 30 beginnt!).

Das 1. Thema setzt T. 82 bei einer Zäsur mit dem Klavier allein und wuchtig ein. Schwierig sind die nur ganz dünn von den Streichern begleiteten Sextolen und besonders die Terzenläufe ab T. 98 im Klavier.

Ab T. 100 scheint das Klavier überhaupt eine dominierende Rolle zu spielen. T. 109 spielt das Klavier Quinten- und Quartenzläufe (!), nur von liegenden Streichertönen gestützt, während dann die Klarinetten das hauptthematische Material bringen. Das Klavier spielt zumindestens eine eminent harmoniefüllende Rolle.

T. 126 beginnt ein "viel ruhigerer" Teil in H-dur, der stark moduliert und durchführungsartigen Charakter aufweist.

Ab T. 157 spielt das Klavier wieder solistisch.

Ein richtiger voller Orchesterklang von eigentlicher symphonischer Wirkung tritt erst (mit pausierendem Klavier!) bei T. 185 auf. Im weiteren Verlauf ist der Klaviersatz ein sehr schwieriger, mit seinen Vielgriffen und wird wohl schwerlich in "stürmischem" Tempó zu spielen sein.

Merkwürdig ist, daß ab T. 277 bis zum Schluß (T. 342) das Klavier gänzlich wegfällt.

Es handelt sich um eine frei erweiterte Sonatenform.

Ein II. Satz (Adagio) "Sehr langsam", "weihevoll", schließt sofort an den I. Satz an, da dieser keinen eigentlichen Schlußakkord hat, es findet nur ein Wechsel vom 3/4-Takt zum 4/4-Takt statt.

Mit diesem Adagio schließt diese Symphonie. Das Klavier pausiert hier gleich vom Anfang an 100 Takte. Das zeigt wieder mehr symphonische Tendenzen auf.

Erst T. 441 setzt das Klavier wieder ein, und zwar bei der Reprise des (in dreiteiliger Liedform stehenden) Adagiothemas, wo das Klavier mit den Streichern das Thema mitspielt und sich zu lebhaftem Laufwerk steigert, vom Orchester teilweise nur dünn, gerade rhythmisch gestützt.

Op. 80 Der Schluß erklingt im vollen Orchester mit allen möglichen Verdopplungen in strahlendem H-dur.

Op. 87

"Istrianische Serenade."

Für kleines Orchester in einem Satz.

Das Autograph dieses Werkes ist derzeit verschollen .

Das Werk ist bei der Universal Edition Wien, 1938 im Druck erschienen. Meine Bemühungen, es von dort zu bekommen, blieben leider erfolglos.

Auf meine Nachfrage bei der Wiener Universitätsbibliothek erhielt ich am 4.X.1951 den Bescheid, daß das Werk auch dort nicht vorhanden sei.

Auch bei der Wiener Nationalbibliothek ist das Werk nicht vorhanden .
(Bescheid "nicht vorhanden" am 29.X.1951 über die Grazer Universitätsbibliothek erhalten.)

Op. 88

S e r e n a d e in G-dur (Klavier).

Für Streichorchester in 3 Sätzen.

Das Werk ist nur als Autograph vorhanden, (wie auch Op. 71) ist in Bruck /a.d. Mur, derzeit nicht auffindbar. 408)

408) laut persönlicher Mitteilung des Komponisten.

Op. 89 Quintett.

Das Thema wird wiederholt, T. 13 findet sich eine
Imitation des 2. Hornes im Orchester (bzw. Klavier),
T. 20 erklingt das Thema eine Oktave höher.

Für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Cello, 3 Sätze.

Autograph in Schrems vernichtet. 279)

Op. 90 V. S y m p h o n i e . "Michelangelo".

Edward Grieg, auch an Niels W. Gade in der

Diese Symphonie ist noch nicht vollendet, es sind Skizzen
verhanden. Ausgeführt wurde der I. Satz, "Die Nacht".

Es handelt sich um eine Chorsymphonie, entworfen sind
"Michelangelos Auftritt, seine Ansprache an den Pabst
Julius II": "Herr!" usw., "Gesang der Toten", "Baßsolo" usw.

Die Nacht.

280)

Als Mittelsatz der Symphonie gedacht.

"Gesang römischer Frauen am Tiberstrand" 281)

"Er hat die Farbe der italienischen Landschaft, hat eine
schöne, milde, innerlich bewegte Melodie, die weich und ver-
träumt in die Nacht hinausragt und der die glockigen
Pizzicato-Bässe die charakteristische Naturstimmung ver-
leihen.

Auch das einleitende Orchestermotiv ist von echter Farbe.
Eine schön klingende Steigerung, innige Verbindung von
Klang und Melodie....." 282)

Op. 91 Nordische Romanze.

Für die Orgel.
George Winick komponiert Romanze, er hat die Choral-
vorspiele 1938 bekommen. Seit dem Krieg (1945) sind sie

Für Geige und Orchester (oder Klavier).

ab T. 8 setzt die Violine mit dem schwermütigen Thema in
g-moll ein, dessen Motiv sich zweimal wiederholt.

Op. 93 "Gesänge - Lieder."

Wurden durch Kriegserwässerung in Schrems vernichtet. 284)

279) laut WV.

280) Ist im WV. nicht angeführt.

281) Dichtung von Michelangelo Buonarotti (deutsch übersetzt
von Bettina Jacobsen).

282) Vgl. Grazer Volksblatt vom 1. IV. 1919 (Dr. Beichel).

284) ibidem.

Das 6-taktige Thema wird wiederholt, T.18 findet sich eine Imitation des 2. Thementeles im Orchester (bzw. Klavier), T.20 erklingt das Thema eine Oktave höher. T.30 setzt der II. Teil (Mittelteil) ein, mit Achtelbegleitakkorden im Staccato. Dieser Teil verklingt im PP mit "molto ritardando" und "perdendosi" mit lang liegendem H'', das sich erniedrigt als B ins A hinunterlöst. Nun folgt bei T.58 im ersten Zeitmaß der verkürzte und geänderte I. Teil, auch "träumerisch" verklingend.

Die Romanze steht in dreiteiliger Liedform, durchlaufend in g-moll und erinnert etwas an Edward Grieg, auch an Niels W. Gade in der typisch "nordischen" und schwermütigen Art.



Op. 92 **Vierzehn Choralvorspiele.**

Für die Orgel.

Georg Winkler gewidmet (Organist), dieser hat die Choralvorspiele 1928 bekommen. Seit dem Krieg (1945) sind sie verschollen. 283)

Op. 93 **"Goethe - Lieder."**

Wurden durch Kriegsereignisse in Schrems vernichtet. 284)

283) laut WV.
284) ibidem.

Op. 94 Quintett

Für 2 Violinen, Bratsche und 2 Celli . (4 Sätze).
Autograph in Schrems vernichtet. 285)

Op. 95 Vier Gesänge .

Für hohe Stimme und Klavier (Dichtungen: Rudolf Kundigraber.)

2. Fassung für Streichquartett.

1. Mein Herz ist still und kalt.

The image shows a musical score for the first song, 'Mein Herz ist still und kalt'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Ich - hab ein Lied er - lü - nen - gen ein'. The piano accompaniment starts with a piano (pp) dynamic and features large, blocky chords. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Einfach und schlicht, am ehesten noch an Op. 41 und Op. 45 erinnernd, in der "Volkstümlichkeit" und in der Melodik erinnert das Lied vielleicht auch an Franz Schuberts "Wandern".

2. Werden.

Durch die sparsame Begleitung wirkt dieses Lied fast rezitativisch und ist vor allem gerade deshalb sehr sangbar. Großarpeggierte Akkorde sind für dieses Liedschaffen, besonders der mittleren Schaffensperiode typisch. (Schon Op. 41/Nr. 3 finden wir diese Art angedeutet.) Besonders ab T. 28 finden sich diese Akkorde in weiter und gemischter Lage, in Umfängen von oft über 3 Oktaven.

3. Vergehen.

Da das Stück keine Vorzeichen aufweist, könnte man es als in a-moll stehend bezeichnen.

Bei diesen späteren Werken ist die Tonalität oft sehr labil, trotzdem möchte ich den Begriff "atonal" unbedingt und prinzipiell vermeiden, da mit diesem Ausdruck ohnehin schon genug Unfug getrieben wurde...

Freilich kann man in diesem Stück jederzeit alles auf eine bestimmte Tonika beziehen, aber die Tonarten weichen wohl sehr stark voneinander ab, so daß unbedingt der Eindruck der Originaltonart gänzlich verwischt ist und auch ein Rückbeziehen zu ihr als sinnlos erschiene. 286)

So beginnt dieses Lied mit Vierklängen, die ohne weiteres der Tonart a-moll angehören, T. 5 ist ausgesprochenes Es-dur erreicht, T. 7 ein übermäßiger Terzquartakkord, zu F-dur gehörig, ein Vorhalt in As-dur und T. 8 ein (gut klingender) Vorhalt in es-moll.

Es handelt sich also um ein gehörig starkes Modulieren. Zumindestens stellt dies eine rein positivistische Betrachtungsweise (der Notation nach) fest!

Richtiger scheint mir, das Stück als mehr oder weniger impressionistisch beeinflusste Farbgebung aufzufassen. Ebenso wirkt auch der Schluß, (T. 27) der Übergang von reinem Des-dur in trugschlußartiger Wirkung nach D-dur, um in E-dur, das nicht einmal mehr dominantisch zum a-moll des Anfangs wirkt, zu enden.

4. Altes Städtchen. (Schloßpark Biebrich)

Das Stück wirkt durch einige Achtelbewegungen in der linken Hand des Klavierparts wesentlich fließender. Wie bei den andern Liedern ist die Singstimme garnicht leicht zu singen und mit erheblichen Intonations-schwierigkeiten verbunden, wie fast alle späteren Lieder. Auch hier finden sich in der Klavierstimme große Akkordüberlagerungen, die ähnlich wie bei Cesar Franck, auch wenn keine Arpeggiowellenlinie angegeben ist, gebrochen angeschlagen werden müssen. Dadurch gewinnen die Lieder an Überschwenglichkeit und Breite.

T. 45 finde ich den Einfal, besonders schön, mit dem Hornquintenmotiv, das irgendwie an Brahms (Balladen und Intermezzi) erinnert, während die nicht harmonischen, sondern rein transponierten Sequenzen (T. 53) beinahe einen gewissen Operettencharakter annehmen. Mit weit gesetzten B-dur-Akkorden klingt das Lied aus.

286) Auch im "Tristan" Richard Wagners finden sich solche Stellen, die in modernen Musikkreisen die Diskrepanz, ob noch TONAL oder schon ATONAL, aufgeworfen haben.

Op.96 K a d e n z ad.lib.

Zum 1. und 3. Satz von M O Z A R T s Klavierkonzert in d-moll, KV.466.

Jede romantische Auffassung eines M o z a r t wäre (wenn auch heute nicht mehr) denkbar. Jedoch, glaube ich, müßten auch hier Grenzen eingehalten werden. Es ist vor allem zu bedenken, daß in vielen Klavier-sonaten und Kammermusikwerken Mozarts das F''' nach oben nie überschritten wird 287) und als untere Grenze ungefähr das Kontra-A besteht.

Sollte nun ein höherer Ton erreicht werden, setzte Mozart die Fortsetzung einfach um eine Oktave tiefer (bzw. höher, bei tieferen Tönen!).

In S c h u b e r t s 8. Symphonie ("Unvollendete") findet sich in den tiefen Bässen am Anfang des I. Satzes so eine Heraufversetzung, die man aber im Orchesterklang kaum jemals störend empfinden könnte.

In dieser Hinsicht nimmt Mejsisovics gar keine Rücksicht und bringt höchste Diskantttöne und tiefste "Brahms-Bässe". Selbstverständlich ist die Anpassung an den Stil eine weit größere als etwa bei den Kadenzten Hermann K u n - d i g r a b e r s . 288)

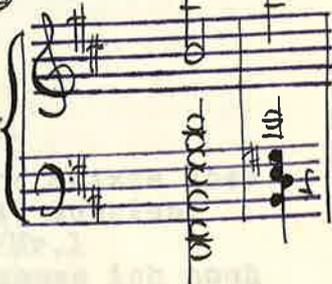
So wird das bekannte Thema aus dem 3. Satz des Mozart-konzertes



T.46 so verarbeitet:



Daß Mejsisovics auch hier, wo es sich um ein M o z a r t - Konzert handelt, seine seine sonst üblichen dicken Akkorde verwendet, möge dieses Beispiel (T.60 ff) zeigen:



287) wegen der viel kürzeren Klaviatur der Rokokozeit.
288) Kundigrabers Kadenzten zu Mozarts Klavierkonzerten in B-dur und in Es-dur.