

Op. 97 "Deutscher Siegesmarsch."

Für großes Orchester.

Als "Pariser Einzugsmarsch 1940".  
Zu viert beginnen die Hörner bei T. 5  
mit dem Thema:



So könnte auch eine seiner Opern beginnen: z.B. beginnt die Oper "Messer Ricciardo Minutolo", Op. 50 auch mit einem so markanten Hornsthema, das, wie auch hier, von Streicher-tremolos unterstrichen wird.  
Auf S. 2 des Autographs ist schon FFF erreicht, der Marsch steigert sich zu großer Wucht und Stärke.

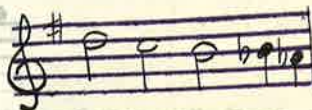
Die dauernde Beifügung der "Sixte ajoutée" verleiht besonders dem Schluß einen sehr süßen und einschmeicheln- den Charakter.

Op. 98 Vier Gedichte.

(Dichtungen von Max Millenkovich-Morold) 289)

Für hohe Stimme und Klavier.

1. Sicheres Geleit.



Die ersten zwei Takte (im typischen Einleitungscharakter) bestehen aus je 4, in Drei- und Vierklängen harmonisierten, abwärts führenden, chromatischen Tönen. (290)  
Eine beliebte und sehr oft vorkommende Manier. (291)  
Ein Beispiel für die typischen Farbwirkungen und Trugfortschreitungen ist T. 3, wo die Dominante von Ges sich nach G löst.

Die Singstimme weist vielleicht zu viele Sprünge auf, so wirkt die Aufeinanderfolge zweier abwärts führender Quinten in der Singstimme (T. 8) bedenklich.  
Die sehr chromatisch geführte Singstimme wird durch das Klavier gut unterstützt.

Der gern gebrauchte "Tristanakkord" (übermäßige Terzquart-akkord) kommt hier T. 9, T. 23 und T. 24 vor. Ebenso finden sich in diesem Lied häufig die üblichen Zusatztöne (Sexte und Sekunde) vor.

Besonders die 3 letzten Takte erhalten durch die Sixte ajoutée den Charakter einer schmachtenden Kadenz.

auf (T. 17 "etwas belebt", T. 20 "nicht schleppen", T. 24 "wieder ruhiger" usw.)

Die Melodieführung scheint stellenweise wohl etwas ge-  
schwierig, wird aber vom Klavier

289) Max Morold, der auch die Biographische Skizze über den Komponisten (veröffentlicht 1924) schrieb.

290) Vgl. auch die Ähnlichkeit mit Op. 41/Nr. 1

291) Im Kapitel "Werk-Charakteristika" komme ich noch näher darauf zurück.

2. Wiener Sommernacht.

Ein wirklich sehnsüchtiger Ausdruck liegt dem Lied zugrunde. T. 5 zeigt die unverkennbare Ähnlichkeit mit dem 1. Lied am deutlichsten.

Der 6/4-Takz wirkt ausgesprochen walzerartig. Gut getroffen ist auch die durchaus "wienerische Gemütlichkeit" von Gestern, die Musik hat etwas Wiegendes, Weiches.

Imfolgenden B-dur-Teil (ab T. 34) nimmt die Farbigkeit zu. Überraschende harmonische Wendungen beleben das Stück. Schön wirkt die rezitativische Auflösung bei T. 63 ff mit dem Cis-dur-Sextakkord.

Bei T. 68 setzt das Walzertempo wieder ein (nun mit Triolenklammern überschrieben).

Die dauernde Beifügung der "Sixte ajoutée" verleiht besonders dem Schluß einen sehr süßen und einschmelzenden Charakter.

3. Ostern im Süden.

Die 4 Einleitungstakte beginnen mit einem sehr schönen (unklavieristischen) Sextolenmotiv,



das etwas an das E-dur-Motiv des "Ständchens" von Richard Strauß erinnert.

Ähnlich Op. 1, Op. 41 und Op. 98/Nr. 1 wird die Melodie bei T. 5 in chromatisch abwärtsleitenden Tönen geführt:



Das Lied hält an diesem einmal gewählten Anfangsmotiv durchlaufend fest und bringt es, anschwellend und leiser werdend, in verschiedenen Varianten, bis das Lied am Schluß so endet, wie es begonnen hat, im zartesten PPPP und im Fluß wirkungsvoll stockend.

4. Die geeinten Bäume.

Auch dieses Lied ist sehr romantisch empfunden, es weist mehr Vortragsbezeichnungen als die vorhergehenden Lieder auf (T. 17 "etwas belebt", T. 20 "nicht schleppen", T. 24 "wieder ruhiger" usw.)

Die Melodieführung scheint stellenweise wohl etwas gekünstelt zu sein, ist schwierig, wird aber vom Klavier sehr unterstützt.

Op. 99 **D i v e r t i m e n t o** in E-dur.

Für Klavier, in 5 Sätzen. (4-händig, 2 Klaviere)

1. Satz: Marschmäßig.

Dieses Werk, und besonders der 1. Satz, ist weniger aufgelockert und gegliedert als z.B. die "Waldphantasie" Op. 51 für 2 Klaviere.

Durch die stereotypen Baßschritte des 2. Klavierparts wird der marschmäßige Charakter durchgehalten. Erst bei T. 74 beginnt eine korrespondierende Art der Auflockerung. Dieser Teil wirkt durchführungsartig, moduliert auch dementsprechend und geht mit T. 96 (E-dur), wieder in das 1. Thema (Reprise) über. Der Satz steht in **S o n a t e n s a t z f o r m**, wobei das 2. Thema in der Reprise, wie das öfter vorkommt, 292) nicht mehr aufscheint.

2. Satz: "Getragen" in E-dur.

Er beginnt mit beiden Klavieren unisono. Dieser Satz ist mit 211 Takten Länge (im moderneren Sinn) eigentlich recht ausgedehnt, schließt ganz ersterbend mit Rallentando und T. 210 **PPPP** und T. 211 gar mit **PPPPP**. !!

3. Satz Polonaise.

Davon sind erst 35 Takte in Reinschrift vorhanden. "Mit vornehmer Grandezza", wirkt beinahe wie ein "Bolero"

4. Intermezzo.

5. Phantasie in E-dur.

Die zwei letzten Sätze sind noch nicht in Reinschrift vollendet.

Op. 100 **Bühnenwerk 24 : " A s p a s i a . "**

Antikes Liehesspiel in 8 Bildern.

Dieses :Werk ist nur skizziert und der Komponist gibt es noch nicht aus der Hand.

---

292) Ähnlich der Sónatenform der Mannheimer Schule (J. S t a m i t z ), wo bei der Reprise das 1. Thema fehlt!

Op.101 Trio in G-dur.

Für Geige, Bratsche und Violoncello. (In Serenadenart).

1.Satz: Etwas langsam, doch in freiem Vortrag.

Die Violine beginnt mit dem Thema



allein, in der Art eines Fugatos setzt die Bratsche T.4 (aber unthematisch) ein und ebenso T.7 das Cello, das T.10 im Baß nun das Thema der Violine beantwortet. Der Satz ist sehr flüssig und auf alle drei Stimmen verteilt.

Auf Seite 3, wo T.43 das Seitenthema erklingt, sind allerdings sehr viele Doppelgriffe, die weniger gut wirken. Die Durchführung dieses Sonatensatzes und die weiteren folgenden Teile sind sehr langatmig und lebendig ausgebaut.

2.Satz: Kleines Intermezzo in fis-moll.

Ein sehr herziges und kurzes, kleines Stückchen, das einen überzeugenden und guten intermezzoartigen Übergang zum nächstfolgenden Satz bildet.



3.Spanisches Ständchen.

Dieser Satz ist sehr lebendig, aber doch ist ihm diese gewisse Behäbigkeit eigen, die so typisch ist und im scherzenden Charakter irgendwie an Bruckner gemahnen mag.

Vor allem ist dieses Stück richtig musikalisch und wirkt mit den Tonikaquinten im Cello wie eine Musette. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem Scherzo Op.66 /Nr.6. (Vgl.dieses!)

4.Satz: Naturstimmung.

Das ganze Stück mutet wie eine **i m p r e s s i o n i s t i s c h e M a l e r e i** an, besonders die Stelle (T.16) mit Dämpfer (con sordino) am Steg.

5.Satz: Feurig bewegt (Rondinette).

Ähnlich wie auch **P f i t z n e r** und **D v o r a k** in ihren Klavierquintetten die Fünfsätzigkeit lieben, hat auch dieses Werk einen 5.Satz als Abschluß, der wieder formal bestimmter gehalten ist. Dieser Satz ist mehr "stampfend" feurig gehalten und ist auch, wie alle schnellen Sätze nur **r e l a t i v s c h n e l l** und tendiert auch zu einer gewissen Behäbigkeit.

Op.102 **S o n a t e** Nr.III in F-dur.

Für Violine und Klavier (3 Sätze).

Der Komponist sagt selbst über sein Werk: "Es sucht nicht nur Geigensonate zu sein, sondern sucht auch den Klavierpart, ohne ihn überwuchern zu lassen, dem Instrument gemäß zu verwenden."

1.Satz:

Der Satz weist die Beethoven'sche Sonatenform auf, bringt also zwei (hier nicht so sehr kontrastierende) Themen, wobei in der Reprise das 2. Thema fehlt. 293)

Der Komponist schreibt einleitend in kurzen Sätzen zu diesem Satz: "Eine Naturstimmung zwischen leidenschaftlichem Empfinden, das sich zu kämpferischem Trotz aufbäumt und in der Lyrik des Seitensatzes und eines kleinen Nebenmotivs seinen Ausdruck findet."

Das Hauptthema, das auch im letzten Satz wiederkehrt, besteht aus der Zerlegung eines Quintsextakkordes und ist sehr schwungvoll. Es wird, ohne sich im eigentlichen Sinn "thematisch" zu entwickeln in allen möglichen Farbwirkungen wiedergebracht, kanonartig ab T. 41 und mit einer kanonischen Idylle ab T. 80.

Wirkungsvoll ist das Ausklingenlassen bei T. 89, wo im Klavier der Nonenakkord (in schöner Lage) liegenbleibt und die Violine in derselben Harmonie (in zerlegten Akkorden) in der Höhe verklingt.

In der Durchführung kehrt das Hauptthema T. 92 in Fis-dur wieder und wird nun in den folgenden Takten mehr modulatorisch als kontrapunktisch verarbeitet.

Durch eine sehr kurz gefasste enharmonische Umdeutung gelangt das Thema von Fis-dur nach B-dur, es kommt zu einer breit angelegten Steigerung (durch Taktwiederholungen, wie das bei Beethoven am deutlichsten zu bemerken ist), ab T. 121 beginnend, die T. 139 plötzlich wieder verebbt.

Nun folgt eine lange Dominantvorbereitung und T. 160 setzt die Reprise ein, die eigentlich relativ kurz ist. 294)

Aber nur der Beginn des Themas ist in der Reprise gleich, der 4. Takt des Themas ist bereits verändert. Ein kurzer Vergleich der beiden Takte am Anfang (Exposition) und in der Reprise möge es veranschaulichen:

T. 4



T. 163



Neues, codaartiges Figurenwerk tritt T. 176, aus dem Hauptthema heraus entwickelt, auf und T. 194 erscheint die Reminiscenz des Hauptmotivs, es ist nun unverändert, wie am Anfang, nur um eine Oktave höher transponiert. Der Satz schließt mit breiten Akkorden.

---

293) Vgl. auch das "Divertimento" Op. 99, 1. Satz.

Auch die Sonate für Violine und Klavier in Es-dur, Op. 18 von Richard Strauss weist im 1. Satz ein 2. Thema auf und ist in der "Beethoven-Form" gehalten.

294) Schon einmal durch das Fehlen der Wiederkehr des 2. Themas bedingt.

Op. 123 2. Satz: Intermezzo. (sehr langsam, klagend).

Dieser kurze Satz ist z w e i t e i l i g und den Gegensatz zum 1. Thema (T. 1 und 2!) bildet das "Quasi Recitativo" ("langsam, doch ganz frei"), dem ein Geigenrezitativ der 1894/95 entstandenen Jugendoper "Das F e h m g e r i c h t " zugrunde liegt. 295)

Zwischen diesem und dem 3. Satz soll keine Pause sein, nach der Weisung des Komponisten, die langausgehaltenen Quint-Oktavklänge in C-dur (mit Fermate) bleiben in der Klavierstimme liegen und leiten direkt zum nächstfolgenden Satz über.

3. Satz: Rasch.

Op. 124 Alla breve! Der Satz steht in sehr freier R o n d o - f o r m , der Komponist bezeichnet das 1. Thema selbst als " nordisch gefärbt ":

detto Unisono

In der Tat erinnert dieses Thema an Nordische Tänze, etwa an die von M a x R e g e r ! Dieser ganz eigentümliche Charakter erfüllt den ganzen Satz. 296)

Die Musik ist sprühend lebendig, es kommen d r e i H a u p t m o t i v e vor, das erste, (das "nordische") ist in sich auch dreiteilig (mit einem ruhigeren Mittelteil) geschlossen. T. 68 setzt dieses "nordische Thema" wieder ein und noch einmal spukt mit chromatisch rutschenden übermäßigen Terzquartakkorden der ruhige Mittelteil dazwischen, bis T. 115 das 2. Hauptmotiv in Fis-dur beginnt. Es ist marschmäßig und hymnenartig gehalten, im Klavier mit den typischen und oft vorkommenden vollen Akkorden in halben und ganzen Notenwerten.

295) Vgl. Jugendopern, angeführt auf S. 43!

296) "nordisch" höchstens insoweit, als wir Liszt's "Ungarische Rhapsodien" als "ungarisch" bezeichnen!

Op.103 Phantasie

Für Violoncello und Klavier (oder Orchester).

Diese (für das Violoncello leichte) Phantasie schrieb der Komponist eigens für seine Frau, da sie erst kurz vor der Entstehung dieses Werkes mit dem Cellostudium begonnen hatte.

T.18 ff findet sich der stereotype und typische Rhythmus, wie er oft an anderer Stelle vorkommt:



Op.104 Zwei Vortragsstücke für Violoncello und Klavier.

"Meiner Helene".

Diese Stücke sind auch für seine Frau komponiert worden.

1. Bukolischer Tanz.

Mit einem Orgelpunkt auf C beginnend (im Klavier), das Cello bringt das lustige Quintenmotiv, das sich in seiner springenden Art durchs ganze Stück hindurchzieht.

2. Adagio.

Gleich in der schlichten und feierlichen Dreiklangsharmonik des Anfangs im 3/4-Takt wird man entfernt an G.F. Händels Largo in G-dur erinnert. Ab T.35 moduliert das Stück nach H-dur. 297) Die Cellostimme ist durchwegs sehr sangbar und bringt doch mehr Bewegung zum in vollgriffigen und mehr getragenen Akkorden begleitenden Klavier.

Nach einem F-dur-Teil (ab T.55) im PP, der in ruhigen Sekundakkorden (in Viertelnotenwerten) und alterierten Vierklängen ausklingt, folgt wieder ab T.87 (Tempo I) die Reprise in Es-dur. Mit einem "molto crescendo" schließt der Satz.

297) Während die Harmonik etwa die Bruckners ist.



Op.105 **L i e d e r** (?)

Autograph verschollen.siehe Anhang!

Op.106 **Bühnenwerk 26 : " D i e g r a u e F r a u**

von Eggenberg."

Alpenländisch pantomimisches Tanzspiel in 3 Bildern.

Text vom Komponisten,Musik in 2 Fassungen.

Während der ersten Takte der Orchestereinleitung spricht ein "Bauernmädchen" (oder "eine verkleidete Gestalt"): "Uralte Kunde gibt zu wissen,daß wenn Menschen sterben müssen,im Schloß die graue Frau erscheint..." Dann setzt das Orchester ein:

Einleitung : Langsam.

gesprochen

Uralte Kunde gibt zu wissen, daß wenn Menschen sterben müssen, im Schloß die graue Frau erscheint...

detto

Die F-dur-Tremolos bleiben orgelpunktartig weiter,den zu F-dur gehörigen Akkorden ist hier auch die so sehr beliebte "sixte ajoutée" beigefügt.Diese beigefügte Sexte taucht bei fast allen Akkorden des Werkes auf, ebenso auch die Sekunde (so z.B.T.11 der Einleitung.) Diese Sextenbeifügung kann natürlich bei zahlreichen Beispielen umkehrend auch als Vierklangsharmonik ausgedeutet werden!

T.45 setzt ein "wiegendes :Walzertempo" ein,in der Harmonik denkbar einfach,(wie das ganze Werk eigentlich) die durchaus funktionelle Homophonie steht im reinen Tenika-Dominant-Verhältnis,betont noch durch die Takt-symmetrien!

Das I. Bild zeigt gleich am Anfang eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tanzstück "Coppélia", besonders mit der Mazurka aus diesem Werk von L e o D e l i b e s . Nur wirkt die Musik Mojsisovics' niemals so "spritzig" und will es scheinbar auch garnicht. Wenn man vielleicht auch Ähnlichkeiten mit Slawischen Tänzen von A. D v o r a k feststellen möchte, so stelle ich entschieden fest, daß gerade diese schwerfällige Art das typisch s t e i r i s c h e Empfinden dieser Musik betont.

Ländler:



Op. 100  
Doch dieses Beispiel zeigt wieder die ganz originell- charakteristische Art des Komponisten auf!

Auch Vergleiche mit der "Merlin" Op. 52 werden große Ähnlichkeiten (besonders der "Rüpelanz"! ) zeigen.

Op. 100  
Der Dreivierteltakt scheint überhaupt in diesem Werk eine dominierende Rolle zu spielen. In erster Linie ist aber der Tanzcharakter des Werkes dafür verantwortlich!

Das III. Bild ist besonders flüchtig entworfen und ebenso notiert (Im Klavierauszug.) . Es ist r h y t h m i s c h am anspruchsvollsten gehalten: Triolen werden gegen punktieren Rhythmus gebracht usw.

Das Werk ladet sich bis zum Schluß b r e i t aus.

Anm.:

Der Klavierauszug dieses Bühnenwerkes lag lange Zeit zur Einsicht im Grazer Opernhaus.

Als ich mich, anlässlich der Durchsicht des Werkes, eindringlichst (jedoch ohne Erfolg!) erkundigen wollte, warum das Stück nicht aufgeführt werde, wurde es bald darauf an den Komponisten zurückgesandt.

Wie ich durch verlässliche Quelle erfuhr, soll die Intendanz das Stück mit der Bemerkung zurückgewiesen haben, daß das Stück überkommener Form sei und einen heute nicht mehr üblichen Stoff behandle.

Op.107 **Vortragsstücke für Geige und Klavier.**

3. Sure;  
(Sure 82 des Korans) beginnt gleich am Anfang mit einem 12/8-Takt der gleich gesetzt einem 4/4-Takt ist.

1. Traum.

Die Dichtung erfolgt hier im Gegensatz zum 1. Stück fast ganz ohne Melismatik und im Sinne eines Rezitativs, Sehr langsam, ein phantasieerfülltes Stück. Ist die Deklamation rein - w y l l a b i s c h.

2. Ballade.

In beiden Stücken wurden die Auftakte in den jeweils 1. Takt in den Schlussakkorden (wertmäßig) nicht berücksichtigt.

Aus einer Anmerkung des Komponisten geht hervor, daß das Stück durch dessen Großvaters 298) Ballade "Der Brudermord aus Liebe" angeregt wurde.

Op.110

So handelt es sich auch hier um einen programmatischen Inhalt, wobei aber nicht programmatische Einzelheiten, sondern der Gesamteindruck der Dichtung zum Ausdruck kommen soll.

Für den praktischen Gebrauch in Landkirchen.

Op.108

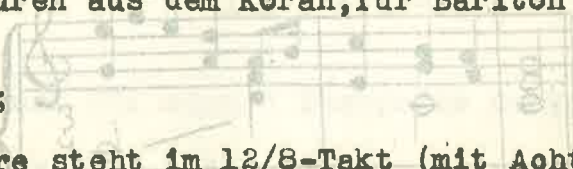
Es handelt sich durchwegs um mehr oder weniger ausge-  
weicht.  
**Variationen für Orgel.** nicht zur Gänze für den Gottesdienst eignen 302), besonders für Landkirchen, für die sie eigentlich "Aus tiefer Not schrei' ich zu dir." einfacher sein. 303)

Dieses Werk ist nur entworfen, noch nicht ausgeführt. 299) zückend sind, mit romantischen Akkorden gewürzt und sich auch gut in diesem konventionellen "Kirchenstil" 304) einfügen, seien nur ein paar Beispiele angeführt:

Op.109 **Das jüngste Gericht.**

Zwei Suren aus dem Koran, für Bariton und Klavier.

1. Sure;



Die Sure steht im 12/8-Takt (mit Achteltriolen und punktierten Vierteln als 4/4-Takt.) T.12 folgt ein richtiger 4/4-Takt, der sich bei T.19 zu "12/8 ist gleich 4/4" bekennt und fortan in 4 Vierteln mit ausgeschriebenen Achteltriolen notiert ist.

300) Vgl. z.B. auch Op.14/Wr.1 u.a.  
298) Der Großvater Karl Julius Schöer. Ich ihn im  
299) Nach persönlicher Mitteilung des Komponisten.  
302) Gemeint ist der römisch-katholische Gottesdienst, RVM ist Protestant.  
303) Die Kirche wehre sich nicht durchaus gegen "moderne" Tendenzen, wie Peter Allinger meinte, sondern es käme vor allem auf den geistigen Gehalt der Stücke an, und dieses Werk ist fromm empfunden.  
304) Damit ist die heutige, traditionsgebundene Art gemeint.

2. Sure;

(Sure 82 des Korans) beginnt gleich am Anfang mit einem 12/8-Takt der gleich gesetzt einem 4/4-Takt ist. Die Deklamation erfolgt hier im Gegensatz zum 1. Stück fast ganz ohne Melismatik und im Sinne eines Rezitativs, besonders bei den gehaltenen Akkorden (T.7) ist die Deklamation rein syllabisch.

Bei beiden Stücken wurden die Auftakte in den jeweils 1. Takten in den Schlußakkorden (wertmäßig) nicht berücksichtigt. 300)

Op.110 28 Einleitungstakte und kleine Vorspiele für Harmonium.

Für den praktischen Gebrauch in Landkirchen.

Es handelt sich durchwegs um mehr oder weniger erweiterte Kadenz en, die sich 301) nicht zur Gänze für den Gottesdienst eignen 302), besonders für Landkirchen, für die sie eigentlich gedacht sind, müßten sie fast noch einfacher sein. 303)

Von den 28 Stücken, die in ihrer Einfachheit oft entzückend sind, mit romantischen Akkorden gewürzt und sich auch gut in diesen konventionellen "Kirchenstil" 304) einfügen, seien nur ein paar Beispiele angeführt:

Op.111 Nr.1



I. Akt.

Spielt in einem Apothekerladen, ist der kürzeste Akt der Oper (mit 295 Takteln).

Auch hier findet sich noch diese typische abgehackte Art des Deklamierens. 305) So z.B. S. 57, T. 131, T. 261

- 300) Vgl. z.B. auch Op.14/Nr.1 u.a.
- 301) Wie Pater Dr. Richard Allinger meinte, als ich ihn im Grazer Kapuzinerseminar aufsuchte.
- 302) Gemeint ist der Römisch-katholische Gottesdienst, RVM ist Protestant.
- 303) Die Kirche wehre sich nicht durchaus gegen "moderne" Tendenzen, wie Pater Allinger meinte, sondern es käme vor allem auf den geistigen Gehalt der Stücke an, und dieses Werk ist fromm empfunden.
- 304) Damit ist die heutige, traditionsgebundene Art gemeint.

Nr. 5



Nr. 11



Nr. 28



usw. Länge 23 T.

Op. 111 "Vivat Allotria."

Bühnenwerk 27: oder "Bestrafte Genäschigkeit."

Spielloper in 3 Akten.

I. Akt.

Spielt in einem Apothekerladen, ist der kürzeste Akt der Oper (mit 495 Takten).

Auch hier findet sich noch diese typische abgehackte Art des Deklamierens. 305) So z. b. S. 37, T. 131, T. 261 usw.

II. Akt.

Ist mit 1095 Takten der wietaus längste Akt.

305) Vgl. Op. 50

Op. 112/3 Weihnachtslied.

III. Akt.

Stellt das Gleichgewicht wieder her, indem er mit 57o Takten wieder ungefähr die Länge des I. Aktes aufweist.

Auch in dieser bisher letzten Oper finden sich die typischen Merkmale wie am Anfang des Opernschaffens. 3o6) Dazu gehören auch die charakteristischen Sprünge in der Melodieführung, wie sie in frühen Werken (Op. 2o), als auch in Opern der mittleren Epoche (Op. 5o) auftauchen.

Der Orchestersatz ist, obzwar schlanker, breit und noch behäbiger geworden, aber was Rhythmik anlangt, so ist wieder eine größere Ähnlichkeit mit Frühwerken zu bemerken.

Die I s o r h y t h m i k wird vor allem bevorzugt und es entsteht eine breite H o m o p h o n i e.

2. Burgrübe.

3. Küsse.

4. Frühlingswunder.

Op. 112/A Festvortrag.

5. Süße Bekanntschaft.

Für "Blechharmonie und Orgel." (3 Fassungen).

Die Autographen sind derzeit nicht auffindbar. 3o8)

3. Fassung.

Das Thema



wird in der

3. und bleibenden Fassung unisono im Blechkörper gebracht, diese Lösung scheint den früheren Fassungen, wo das Thema harmonisiert war, gegenüber vorteilhafter zu sein.

Zum Teil deutlich ausgearbeitet. 1. Fassung: Satz



Erst T. 9 setzt die Orgel mit akkordlicher Unterstützung ein. 3. Adagio.

Die Länge, Taktanzahl und Thematik ist in den 3 Fassungen gleichgeblieben.

Das 6-taktige Passongliedthema (im Orgelpedal) könnte man nun besten mit "semper idea" bezeichnen, das dreierlei takt läuft in diesem Rhythmus (mit Ausnahme der Takte 1 und 4, die eine punktierte hal-)

3o6) Bereits mit den "Roten Domino" Op. 2o beginnend.

Die Notenschrift des Autographs, die oft starke Radierungen und Ausbesserungen aufweist, ist stellenweise schwer lesbar.

Op.112/B **W e i h n a c h t s l i e d .**

Op.115/A **Für Frauenchor und Orgel.**

Das Werk ist derzeit noch in Arbeit. 307)

1. Phidile. (Skizze)

Op.113 **G e s ä n g e**

Nach Dichtungen von Robert Graf.

1. Das Hexlein.

2. Burgruine.

3. Küsse.

4. Frühlingswunder.

5. Süße Bekanntschaft.

Die Autographe sind derzeit nicht auffindbar. 308)

Op.114 **S o n a t e für T r o m p e t e und O r g e l.**

Op.115/B **Drei M a r r e n l i e d e r .**

1. Feierlich bewegt. (Präludium).

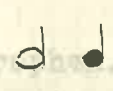
Zum Teil flüchtig ausgearbeitet, Schluß des Satzes mit Bleistift skizziert.

2. Intermezzo.

3. Adagio.

4. Passacaglia variabilis. (ernst, feierlich gemessen.)

Das 8-taktige Passacaglienthema (im Orgelpedal) könnte man am besten mit "semper idem" bezeichnen, der Dreivierteltakt läuft in diesem Rhythmus (mit Ausnahme der Takte 1 und 4, die eine punktierte halbe Note bringen) stereotyp durch:



Die Notenschrift des Autographs, die oft starke Radierungen und Ausbesserungen aufweist, ist stellenweise schwer leserlich.

Op.115/A Brucker Stimmungsbilder.  
Op.115/A Gesänge.

Für 1 Frauenstimme und kleines Orchester.

1. Heftig bewegt, aber nicht schnell.

1. Phidile. (Skizze)

2. Ständchen. (Volkslied)

3. Kahnfahrt. (Skizze)

4. Einsamkeit.

Auch hier ist das Autograph, eine Bleistiftskizze, sehr flüchtig notiert, die Singstimme wird auf schweren Taktteilen durchlaufend und bei gewissen Achtelfiguren (T.2, T.5 usw.) durch Klavierakkorde (rechte Hand) unterstützt.

Das thematisch markante Triolenmotiv (T.1) wird auch zunächst garnicht thematisch weitergesponnen, erst wieder bei der 5. Lied der Pilger ("Tempo I", T.78f), wo das Motiv erst zu schöner Geltung kommt.

"schreitend". In der Klavierbegleitung in breiten (meist halben Notenwerten) Akkorden, dadurch ist die Musik nicht bewegt, sondern hat eher einen stockenden Charakter.

Auffallend sind die häufig (besonders S.6) vorkommenden ausgesprochen orchestral wirkenden unklavieristischen Tremolofiguren in der linken Hand.

T.67 ist die 2. Hälfte des Taktes mit Bleistift durchgeschrieben. T.37-38 ist eine, wahrscheinlich später hinzugefügte, aber

Op.115/B Drei Narrenlieder.

Für Bariton, Violoncello und Gitarre (oder Klavier).

Aus "Twelf Nights" or "What You will", Songs of the Clowns. (Nach Shakespeares "Was Ihr wollt".

Nach "Bänkelsängerart" vorzutragen.

Die Lieder sind sehr skizzenweise entworfen (wie die meisten Stücke der gegenwärtigen Schaffensperiode, die noch nicht reingeschrieben wurden). Auch hier, wie bei Op.114/Nr.4, der Eindruck des "Semper-idem", was natürlich auf die vielen "Faulenzerzeichen" und noch Unausgeführtheit zurückzuführen ist.

Nr.3 ist ein Strophenlied mit 4 Strophen.

307) Nach persönlicher Mitteilung des Komponisten.  
308) Auch der Dichter der Gesänge, Dr. Robert G r a f, besitzt keine Abschrift.



Op. 116/A Brucker Stimmungsbilder.



Für Klavier

- 1. Heftig bewegt, aber nicht schnell.
- 2. Ruhigerer Mittelteil
- 3. Reprise des I. Teiles.

Diese zusammenhängende Suite der "Brucker Stimmungsbilder", die 158 Takte lang ist, besitzt im großen und ganzen eine dreiteilige Form, wobei aber der Mittelteil in seiner schweren Gangart keine ausgesprochene Antithese zum I. Teil darstellt.

Innehalb des Stückes sind keine deutlichen Zäsuren. Die Anfangsbezeichnung "heftig bewegt, aber nicht schnell" bezieht sich hier wohl auf die erste Seite der Komposition, wird aber auf S. 2 sofort durch ein "ruhiger" gemildert.

Das thematisch markante Triolenmotiv (T. 1) wird auch zunächst garnicht thematisch weitergesponnen, erst wieder bei der Reprise des Themas ("Tempo I", T. 78!), wo das Motiv erst zu schöner Geltung kommt.

T. 27 erscheint ein neues Motiv, eine Doublette:  auch in dieser Variante  vorkommend.


Auffallend sind die häufig (besonders S. 6) vorkommenden ausgesprochen orchestral wirkenden unklavieristischen Tremolofiguren in der linken Hand.

T. 67 ist die 2. Hälfte des Taktes mit Bleistift durchstrichen, vom Komponisten wurde keine andere Lösung angeführt.

T. 87-89 ist eine, wahrscheinlich später hinzugefügte, aber in dieser Art nur einmal vorkommende Phrasierung durch Rotstiftbögen zu sehen.

T. 121 bis 124 sind mit Wellenlinien und Querstrichen gleich bei der 1. Niederschrift durchstrichen worden. Die Takte sind gleich anschließend in der gültigen Ausführung aufgezeichnet.

Das reine Notenbild vermittelt optisch wohl kaum eine Steigerung oder Diminution, nach den dynamischen Vortragsbezeichnungen zu schließen, nimmt das Stück an Stärke bis zum Schluß ständig ab und erstirbt im Pianissimo (PP).

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß das Thema des Mittelteiles (bis T. 78) in diesem stereotyp durchgehenden  Rhythmus sehr reizvoll

wirkt und auch entfernt an den schönen 2. Satz (Allegretto) der VII. Symphonie von L. v. Beethoven erinnert.

Op.116/B **K o n z e r t s t ü c k** für Klavier.

Ist nur entworfen, noch nicht ausgeführt. 309)

Op.116/C **S u i t e** für die rechte Hand.

Für Fräulein Grete Klivinyi (Klavier).

Für die rechte Hand gibt es so gut wie keine Literatur, wohl aber genügend für die linke.

Diese Suite ist auf Bitte von Fräulein Klivinyi komponiert worden Bloch), fast gleichzeitig mit den bereits öfter öffentlich aufgeführten Werken für die rechte Hand, von Dr. Josef R o e e g e r und Waldemar B l o c h .

Die beiden Werke von Roeger und Bloch, die interessante Probleme der Spielmöglichkeit für die rechte Hand aufwerfen, sind als "Studien", wie auch als Kompositionen gut durchdacht worden.

Nicht dasselbe ist von der Suite Op.116/C zu sagen: Sie ist, wie viele andere Werke, (z.B. Op.52/C, Konzertwalzer) auch überinstrumental konzipiert worden und überschreitet oftmals die Grenze der Spielbarkeit. 311)

Groß ist die Ähnlichkeit dieses Werkes mit den Spezialstudien für die linke Hand von Max R e g e r ! Beispielsweise möchte ich gern Regers "Praeludium und Fuge in es-moll, für die linke Hand" stellenweise diesem Werk von Mojsisovics gegenüberstellen.

1. Praeludium

in e-moll (sehr breit), T.17 beginnt ein Thema, das bereits fugiert wird, ein guter Einfall, auch ist das Praeludium ausgesprochen spielbar.

Praeludium (Mojsisovics)



Praeludium (Reger)



309) Wie ich vom Komponisten in Bruck erfuhr.

310) Da Grete Klivinyi mit der linken Hand verunglückte.

311) Auch Herr Dozent Dr. Hellmut Federhofer hat das Werk durchgesehen und auch dieser Meinung Ausdruck verliehen.

**B. Fuge.**

Diese 4-stimmige Fuge erinnert auch rhythmisch an die Fuge aus dem angeführten Werk von Max Reger.

**F u g e (rechte Hand)**  
**Mojsisovics**



**F u g e (Linke Hand)**  
**Max Reger.**



Dieser Rhythmus, der besonders in der Romantik so beliebt war und besonders von Robert Schumann so bevorzugt wurde, kommt bei Reger ebenso oft vor, z.B. auch in seinem Klavierkonzert Op. 114 (III. Satz):

die Fuge (Mojsisovics) wird bald dick homophon und bringt Akkorde für die rechte Hand, die wohl fast nicht mehr spielbar sind, ein einziges Beispiel möge dies zeigen:

T. 42



**2. Menuett. T. 40**



Das Beispiel zeigt auch beim Menuett, welche Probleme der Spieler hier mit der rechten Hand allein (!) zu lösen hat.

**3. Passacaglia.**

Sie ist breit und überschwenglich, auch technisch übersteigert.

4. "Zarabanda" ("Z" !)

Dieses 34 Takte zählende Stück scheint das beste der Suite zu sein.

In Dreiklängen (mit dem typischen Sarabandenrhythmus, wie die berühmte Händel-Sarabande in F-dur!) geht das Stück ruhig dahin, es weist auch große Ähnlichkeiten mit Max Regers Klavierwerken auf.

Ein stimmungsvolles Stück.

5. Arabischer Tanz.

Nach einer arabischen Originalmelodie komponiert ist dieser Satz musikalisch wertvoll, doch für die rechte Hand allein kaum spielbar.

Der Rhythmus des Stückes, auf einen 3/4-Takt übertragen, (mit wegfallendem 4. Viertel) hört sich wie ein "Bolero"-Rhythmus an.

Das Exotische ist gut ausgedrückt, damit verbunden ist auch der sehr häufige Taktwechsel:

4/4, 5/4, 6/4, und 2/4 .

Für kleines Orchester.

Op. 117 A n d a n t e r u s t i c o .

Für Klarinette und Klavier.

Das Stück ist in kleinerer Rondoform gehalten, der Klarinette obliegt die dominierende Stimmführung (Klarinette in B.) . Das Klavier unterstützt harmonisch, mit gelegentlichen imitatorischen Einstreuungen.

Nur stellenweise ist der Klavierpart bewegter und aufgelöster (so ab t. 34 etwa), jedoch überwiegt der akkordliche Satz bei weitem.

Op. 118 " A y n s t e y r i s c h T a f f e l m u s i k e n . "

Für Orchester in 6 Sätzen.

Die 6 Sätze können einzeln gespielt werden, wie aus einer Vorbemerkung des Komponisten (am Autograph) hervorgeht. Während das 1. Stück ("Gemessen") separat abgeschlossen ist, besteht vom 2. (Gemächlich) zum 3. Stück (feierlich ernst) ein direkter Übergang.

Statt des 3. Stückes in As-dur, war ursprünglich eines in E-dur geplant, das sich vom jetzigen ganz unterscheidet.

Nr. 3 ist ein altes Bergmannslied aus der Vordernberger Gegend (Eisenerz).

Auch das 4. Stück ist ein altes Bergmannslied, das vierstimmig gesetzt, fast ein 4-stimmiger Chor sein könnte.

Das 5. Stück ist etwas ruhiger und das 6. wieder ziemlich rasch.

Dem Werk liegt ein Motto zugrunde, das der Komponist auf der letzten Seite des Autographs geschrieben hat:

"In der Kürze liegt die Würze,  
Nur nicht plappern,  
Denn das Klappern gehört zum Handwerk,  
Nicht zur Kunst."

Op. 119/A "Fünf Zwischenaktsmusiken."

Zu Goethes "Iphigenie".

Für kleines Orchester.

1. Walzer in E-dur.

Als Einleitung zum I. Akt des Goethe-Werkes. Dieser Walzer ist als Entwurf am meisten ausgeführt. Die Musikstücke zu den folgenden Akten sind meist sehr flüchtige Entwürfe in Tinte, oft schwer leserlich. Am Anfang sind Ergänzungsfiguren mit Rotstift eingezeichnet, der Höhenlage nach wahrscheinlich für Flöten bestimmt.

2. Stück.

Als Einleitung zum II. Akt, langsam, das Orchester beginnt im Unisono.

3. Stück.

Einleitung zum III. Akt, (Grave) 312

Auch hier herrscht eine besondere Vorliebe für punktierte Rhythmen.

312) vermutlich heißt es "Grave".

4. Stück.

Einleitung zum 4. Akt. Sie beginnt auch unisono 313) und T. 18 ist nur eine Stimme skizziert, T. 26 wiederholt sich die Unisonostelle von Anfang, aber in Oktaven. 314) Es scheint in diesen letzten Werken überhaupt eine Vorliebe für Unisonostellen vorzuliegen. 315)

5. Stück.

Einleitung zum V. Akt, langsam, dieses Stück ist auch akkordlich und dick, wie sonst üblich, konzipiert, was auch meine Annahme, daß die Einleitungen zum II. und IV. Akt wahrscheinlich auch harmonisiert werden sollten, zu unterstreichen scheint. Bei T. 5, 6, 7, und 12 finden sich skizzenartige Ergänzungen mit Bleistift.

Op. 119/B

Acht kleine Vortragsstücke

"Für zwei Geigen."

1. Altväterischer Ländler.

Vgl. Op. 52/A. Nr. 3, Op. 69/A. Nr. 2 usw. Es zeigt sich eine besondere Vorliebe für Biedermeierische Tänze und Stücke in "altväterischer Manier". Stücke solcher Art wurden schon früh gepflegt.

2. Zu "Der zerbrochene Krug."

Nach Kleist. Auch dieses Stück ist sehr flüchtig skizziert. Die Oberstimme dieser Klavierskizze soll wahrscheinlich jeweils die 2 Violinstimmen darstellen, auch zeigt sie stellenweise imitatorische Ansätze.

3. "Krach um Jolanthe."

Auch in Klavierskizze, teilweise sehr schwer leserlich.

4. Ländler

313) Vielleicht war aber doch eine Harmonisierung der Stelle vorgesehen, was man aber aus der Skizze nicht entnehmen kann.

314) Hier gilt wahrscheinlich dasselbe.

315) Vgl. Op. 112/A, wo Unisono der Harmonisierung vorgezogen wurde.

5. "Weite Ebene sah ich vor mir."

6. Inventio a due voci.

7. Ruhig.

8. Puppenspielwalzer.

Diese Stücke sind nur skizziert.

1. Szene: Nacht, gotisches Zimmer.

Op. 120 Musik zu Goethes "Weimarer Maskenzug."

Für 1 Trompete, 1 Klarinette, Streichorchester  
oder Klavier.

"Der Schlaf" bildet den Anfang,  
T. 7: "Die Nacht", S. 3 "Die Träume", S. 4 "Der Winter".  
Ferner: "Das Spiel, Der Wein, Die Liebe, Die Tragödie,  
Komödie, Karneval."  
Es handelt sich jeweils nur um kurze Episoden von we-  
nigen Takten.  
Der später entworfene "Traumwalzer" (Länge 19 T!) soll  
S. 4 nach den "Träumen" folgen.

Die Klavierstimme ist unten mit Rotstift eingeklammert.

Op. 121 L i e d. von Moisewitsch hat nämlich nur diejenigen  
Für Gesang (Terzett), nach Nikolaus Lenau.

Das bisher letzte Werk.

316) Die nun folgenden Werke sind vom Komponisten mit kei-  
ner Opuszahl versehen worden.  
317) Im Anhang ist die Reihenfolge vollständig, soweit es  
mir möglich war, die zum Teil sehr verstreuten Gelegen-  
heitswerke aufzuführen.  
318) Vgl. auch Op. 4 !

WERKE OHNE OPUSZAHLEN . 316)

In chronologischer Folge: 317)

Vorspiel.

Entrée: (Genius Spiritus auf den Wolken schwebend).

"Musik zu Goethes 'Faust'".

"Held, ich bin da, durchs Firmament irr' ich und flir' ich  
ohn' Anfang und End'..." so beginnt der Genius, das Orchester

1. Szene: Nacht, gotisches Zimmer.

Nach des ersten Akt (Musik bewegt-poco rit. - lang-  
samer - fr.) a) Engelchor: "Christ ist erstanden".  
weiter. Es folgt der 2. Akt. Für großes Orchester und Glocken.

In Autograph folgen aus Abschnitten, von denen aber nicht  
sicher ist, ob sie zum Werk gehören. b) Chor der Weiber.

In der Reinschrift des Autographen Sopr. Alt, großes Orch. und Glocken.

Niederschrift (Autograph) über vorliegende Änderungen fest-  
zustellen. c) Chor der Jünger.

Das Werk schließt, nachdem sie gestopptes Horn von einem Ju-  
gott ("wie aus der Ferne") initiiert wird, mit einem ständigen  
3 Engel, Männerchor, Frauenchor.

Dieses bereits 1903 (!) begonnene Werk ist noch nicht be-  
endet, oben angeführt ist nur das vorläufige Verzeichnis der  
beendeten Musikstücke zum Goethe'schen Drama.

Den Abschluß dieses Werkes bildet der "Chorus mysticus". 318)

Frankische Volkslieder. (1905) Chöre.

1. Keine Rose ohne Dornen. 320)

316). Die nun folgenden Werke sind vom Komponisten mit kei-  
ner Opuszahl versehen worden.

Roderich von Mojsisowits hat nämlich nur diejenigen  
Werke mit einer Opuszahl (und quasi als "ganz eigenes  
2. "Werk") bezeichnet, wo auch die ganze Komposition (samt  
der Thematik) von ihm stammte.

Nachdem Lag einem Werk ein fremdes Thema zugrunde, oder war es  
nur eine Bearbeitung oder Ergänzung eines fremden Wer-  
kes (wie z.B. die Kadenz zu Mozartklavierkonzerten,  
3. Die mit Ausnahme von Op. 96!!), so wurde es mit keiner Opus-  
zahl versehen. Diese Werke sind aber ungeordnet im WV.  
zwischen die anderen Kompositionen eingestreut.

Die Ferner wurden auch Gelegenheitskompositionen, wie  
Trauungschöre, Festchöre und kleinere Stücke ohne Be-  
zeichnung durch Opuszahlen gelassen.

317) Im Anhang ist die Reihenfolge vollständig, soweit es  
mir möglich war, die zum Teil sehr verstreuten Gelegen-  
heitswerke aufzufinden.

319) Hier in der Werkbesprechung möchte ich mich auf die  
bedeutsameren Werke dieser Gruppe beschränken.

318) Vgl. auch Op. 4 !



"Labor et Spiritus."

Festspiel mit Gesang und Tanz, in 3 Aufzügen nebst einem Vorspiel.

Entreelied: (Genius Spiritus auf den Wolken schwebend).

"Heidi, ich bin da, durchs Firmament irr' ich und flirr' ich ohn' Anfang und End'...." So beginnt der Genius, das Orchester bringt dazu Tremolos und Harfenarpeggios.

Nach den ersten 6 Takten ("Mäßig bewegt-poco rit. - langsamer - frei - nicht langsam!") geht es im "Walzerrhythmus" weiter. Es folgt der Dialog: Labor- Spiritus.

Im Autograph folgen nun Bleistiftskizzen, von denen aber nicht sicher ist, ob sie gerade hierher gehören.

In der Reinschrift des Entreeliedes sind gegenüber der ersten Niederschrift (I. Autograph); nur geringfügige Änderungen festzustellen. Im II. Autograph (Reinschrift) ist die Einleitung bis zum "Walzertempo" ca. dreimal so lang wie im I. Autograph. Das Werk schließt, nachdem ein gestopftes Horn von einem Fagott ("wie aus der Ferne") imitiert wird, mit einem einzigen Kontrabaßpizzicato.

Dieses Werk entstand innerhalb von zwei Tagen. 319)

Fränkische Volkslieder. (1905) Chöre.

1. Keine Rose ohne Dornen. 320)

Bruno Weigl bezeichnet hiermit den Komponisten als ebenso tüchtig wie den Bearbeiter von Liedern. 32L)

2. "Ach Lieb, hier ist das Herze."

Nach Hans Leo Hasler.

3. Die Nonne.

Die beiden Chöre "sind durch ihn (Mojsisovics) neu aufgefrischt worden. Sie zeichnen sich durch klangvollen Satz und feine Führung der einzelnen Stimmen aus." 322)

319) Nach persönlicher Mitteilung des Komponisten.

320) Dieser Chor führt auch die Bezeichnung "Nr. 3".

321) "Lyra", Wien, vom 1. I. 1905, 28. Jhg. Nr. 7. (Nach der Besprechung von Op. 31)

322) Vgl. "Deutsches Blatt", Brünn, vom 25. I. 1905.

Bühnenwerk 4 : " Erwin und Elmi re ".

Oper in 2 Akten von J.W.Goethe. (1905)

Musik nach der Skizze zu " L'oca di cairo " und

"Lo sposo deluso" von W.A. M o z a r t.

Dieses Werk hat Mejsisovics nach den Mozartskizzen vervollständigt und zum größten Teil instrumentiert. 323)

T r a u n g s c h o r. (1905)

Für Herrn Hermann Kundigraber.

4-stimmiger Frauenchor und Orgel.

Feierliches Marschtempo, nicht zu langsam. Ab T.16 sind mit Rotstift 8 Takte gestrichen.

Anmerkung des Komponisten : "Die Wiederholungen nur dann, wenn der Hochzeitszug des Altar nicht früher erreichen könnte." Das Autograph weist Tintenflecke und Radierungen auf.

" S a l o m e s V i s i o n e n . "

Pantomimische Tanzszene.

Nach einem Klavierentwurf von Marcel R é m y vervollständigt und für großes Orchester bearbeitet.

I.Autograph: Eigentum von Miss Gwendolen Mand Allan (San Francisco), II.Autograph (Abschrift) vernichtet. 324)

"L i e d c h e n a u s d e r H a u b e n l e r c h e . "

Gesang ohne Begleitung (Klavier ad.lib.) 1906 ?

323) laut WV.

324) laut WV.

### W e i h n a c h t s i d y l l e .

Für Klavier zu 4 Händen.

Der Part des 1. Spielers ist, wie man das in diversen Klavierschulen findet, lediglich in O k t a v e n , und also der Einfachheit nach für Anfänger gedacht.

### O u v e r t u r e " zu " Lo sposo deluso."

von W.A. M o z a r t .

Diese Ouverture wurde zur Oper "Erwin und Elmire",<sup>325)</sup> deren Bearbeitung 1905 begonnen wurde, später dazukomponiert.

Die Oper "Lo sposo deluso", die unvollendet blieb, hat Mozart im Jahr 1783 in Salzburg komponiert.

Dr. Max Steinitzer schreibt zu einer Aufführung durch das "Wunderstein-Orchester" in Leipzig<sup>326)</sup> : "... Ein frisches, lebenswürdiges Werk, das in den Themen des Allegro sehr an die Ouverture zu "Figaro", in der Form an die zur 'Entführung' mahnt. Es bringt einen langsamen Satz zwischen zwei schnellen, deren zweiten der Bearbeiter mit dem im Original fehlenden konzertmäßigen Schluß versah..."

Die Aschaffenburgische Zeitung schreibt, daß Mojsisowics die Oper, in ein "geschicktes, frisches Gewand gekleidet", der Vergessenheit entrissen habe.<sup>327)</sup>

Die Ouverture ist also in der italienischen Form (ein langsamer Satz zwischen 2 schnellen) gehalten.

### S t e i r i s c h e r K ü n s t l e r h u l d i - g u n g s z u g .

Wilhelm K i e n z l zum 60. Geburtstag. (herausgegeben 1917).

a) Intrada.

b) Orchesterbearbeitung.

Dieses Klavierstück nimmt sich eigentlich schon in der ganzen Anlage wie der Klavierauszug der Orchester-

325) siehe. S.145 oben.

326) Leipziger Zeitung vom 24.XI.1911.

327) Aschaffenburgische Zeitung vom 9.VII.1911.

-bearbeitung aus, so daß der uneingeweihte Betrachter der beiden Ausgaben der Orchesterbearbeitung die Priorität zuschreiben möchte. 328)

Das Stück geht in wuchtigen Akkorden dahin, bringt auch Stellen im PPP.

Der charakteristische Rhythmus des 2. Taktes zieht sich durch das ganze Stück durch, wodurch eine gewisse feierliche Einheitlichkeit erzielt wird.

Bühnenwerk 16 : "Die Chinesischen Mädchen."

Dieses Recitativ weist eine große Ähnlichkeit mit Mozart auf, man Opera buffa in einem Akt von Pietro Metastasio. Musik von Rinaldo da Capua.

Unter edler Verwendung einer Kanzone Metastasios bearbeitet und mit Rezitativen versehen. Mojsisowitsch hat auch manche Takte eingeschoben und geändert.

In der Ausgabe von Breitkopf und Härtel (Leipzig) ist bei den einzelnen Sécues und Arien vermerkt, was von Capua und was von Mojsisowitsch stammt.

Die Ouvertüre ist ganz im "Mozartstil" gehalten und scheint in der Art sehr gut gelungen zu sein.

Der Komponist machte mich auch auf die große Abhängigkeit Mozarts von Rinaldo da Capua aufmerksam.

Zwei Beispiele mögen das bestätigen:

S. 2, T. 54 f.



Ein Vergleich mit dem Menuett aus Mozarts "Don Juan" wird die große Ähnlichkeit zeigen.

328) Was auch die Tremolos im Baß des Klaviers andeuten mögen!

Als zweites Beispiel diene das Recitativ auf S. 9 (T. 210 ff.).



Dieses Recitativ weist eine große Ähnlichkeit mit Mozart auf, man vergleiche die eine Arie des Osmin (bei der Stelle "Uns auf den Dienst zu passen..") in der Sequenzfolge aus der Oper "Die Entführung aus dem Serail".

Während der Anfang dieser Opera buffa von Capua herrührt, entstammen der Feder Mejsisovics' folgende kleinere Stellen: 329)

S. 29 ("langsamer"), ein echtes Recitativ, mit langausgehaltenen Orchestertönen, dem üblichen Sextakkord (hier in G-dur!), im Gesang mit den typischen Tonwiederholungen.

Jedenfalls ist das Recitativ dem übrigen Stil gut angepaßt.

S. 41, ein Recitativ, (81 Takte lang)

S. 44, (Auftritt Sivenes) ein recitativischer Gesang (18 Takte)

S. 50, ein Recitativ (35 Takte).

Das Finale ist wieder von Capua.

"Herbstlied", Chor a cap.

"An die Sonne" Chor a cap. (Klav. ad lib.)

Bühnenwerk 19 : "Die Liebesprobe".

Oder "Chun Yang", die treue Tänzerin.

J.S. Bach, Orgel-Choralvariationen

von W.A. Mozart, bearbeitet. (1826)

Ballettpantomime in 5 Bildern. Neues Buch von Mejsisovics.

Die Musik ist original von W.A. Mozart geblieben, Mejsisovics hat nur die Nummern umgestellt und einen Schlußakkord geschrieben! (330)

1) "Ach daß nicht die letzte Stunde"

2) "Die gold'ne Sohle voll Freud' und Wonne"

3) "Lobbet Herr Jesu"

329) d.h. Ergänzungen und Recitative.

330) Vgl. auch S. 35, Fußnote 129).

**A d a g i o .** aus dem Ballett "die Liebesprobe".

Auch frei bearbeitet und mit "Konzertschluß" versehen.

Ferner eine Bearbeitung für Klavier (2-händig). 1934.

Bühnenwerk 23: **"Die Milde des Titus."**

Opera buffa in 2 Akten von W.A. M o z a r t.

2 Chöre, nach Mozart'schen Stellen frei bearbeitet. 1935.

#### B E A R B E I T U N G E N .

Von den zahlreichen Bearbeitungen möchte ich in diesem Rahmen nur einige herausgreifen:

**Franz S c h u b e r t :** "Frühlingsglaube".  
für Tenorsolo und Klavier.

"Herbstlied", Chor a cap.

"An die Sonne" Chor a cap. (Klav.ad.lib.)

"Der Fluß", Chor, mit Klavier.

**J.S. B a c h.** Orgel-Choralvariationen  
für Klavier, 2-händig bearbeitet. (1926)

**J.S. B a c h.** A r i e n mit beziffertem Baß mit Klavier-  
begleitung versehen.

- 1) "Ach daß nicht die letzte Stunde".
- 2) "Die gold'ne Sonne voll Freud' und Wonne".
- 3) "Liebster Herr Jesu".

Was nun für diese Bach-Arien im besonderen gilt, gilt auch allgemein (mit Einschränkungen) für die Bearbeitungen:

Es wurden wenig stilistische Rück-sichten genommen, die Ausarbeitungen sind meistens durchaus romantisch, was aber nicht als qualitative Bemängelung aufzufassen ist.

Jedenfalls wirkt bedenklich die Verwendung des übermäßigen Dreiklages im 1. Takt der Arie von J.S. Bach (Nr. 1), g - H - Dis, sowie die meisten alterierten Klänge, die doch, wenn es sich um Bearbeitung alter Werke handelt, manchmal als störend empfunden werden könnten.

Es mag eine strittige Ansichtssache sein, ob der Komponist hinter dem zu bearbeitenden Werk bescheiden zurücktreten muß oder nicht. (Variationen sind dabei natürlich ausgenommen!) Tatsache ist jedenfalls, daß Roderich von Mejsisovics dies beabsichtigt tut. Seine Eigenart und sein Personalstil scheinen überall durchzudringen, wo nicht eine Anpassung (wie z.B. bei den "Chinesischen Mädchen") unbedingt erforderlich ist.

Brinkopf & Hertel, Leipzig.  
J. Meyerhoff, Graz.

Es ist schwer, sich ein Bild von der Vielzahl der Werke Roderich von Mejsisovics zu machen.

Es aber doch einen Begriff davon zu geben, möchte ich mich einer Statistik, "Komponisten am Fließband" einer Wiener Zeitung bedienen.

Es heißt da: "Ein großer bewunderter Bach (J.S. Bach) hat die Mühe nicht gescheut, nachzurechnen, wieviel Zeit man benötigt, um seine gesamten Werke pünktlich hintereinander Tag und Nacht aufzuführen."

So wird die fließbandartige Aufführungsdauer seiner Werke mit denen anderer Meister verglichen:

J.S. Bach : 27 1/2 Tage.

J. Haydn : ca. 1 Monat.

W.A. Mozart : 1/2 Monat.

F. Schubert : etwas weniger als Mozart.

Beethoven (der unglaublichen Zueignung und Hingabezeit wegen) über 3 Tage!

Richard Wagner Opern: nur 64 Stunden.

Es zeigt sich, daß die Beispiele der Werke der Musik zum Teil sehr klein und weniger wertvoll sind, (wobei nur J.S. Bach die ersten 1000 Werke des Fließbandes für einen Komponisten wie also Mejsisovics riesig fruchtbar sind. Die "fließbandartige" Aufführungsdauer seiner Werke konnte ich dem der zahlreichen Aufzeichnungen im Werkverzeichnis ungefähr errechnen: Sie beträgt ca. 5 Tage!

FOLGENDE VERLAGE DRUCKTEN WERKE VON R.v.MOJSISOVICS :

Kistner & Siegel, Leipzig.  
Ferdinand Zierfuß, München.  
Eugen Diederichs in Jena.  
Max Hieber in München.  
Fritz Schubert jun., Leipzig.  
Verlag Eulenburg, Leipzig.  
Wilhelm Gebauer, Leipzig.  
Fritz Baselt, Frankfurt /a.M.  
Schweers & Haake, Bremen.  
Heinrichshofen, Magdeburg.  
Alder-Verlag, Graz-Leipzig.  
Universal Edition, Wien.  
Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg.  
Verlag Tannheimer, Einödsbach.  
A. Coppenrath, Regensburg.  
Steingraber-Verlag, Leipzig.  
Breitkopf & Härtel, Leipzig.  
J.Meyerhoff, Graz.

Es ist schwer, sich ein Bild von der Vielzahl der Werke Roderich von Mojsisovics' zu machen.

Um aber doch einen Begriff davon zu geben, möchte ich mich einer Statistik, "Komponisten am Fließband" einer Wiener Zeitung bedienen. 3317

Es heißt da : " Ein großer Bewunderer Bachs (J.S.Bach) hat die Mühe nicht gescheut, auszurechnen, wieviel Zeit man benötige, um seine gesamten Werke pausenlos hintereinander Tag und Nacht aufzuführen."

So wird die fließbandartige Aufführungsdauer seiner Werke mit denen anderer Meister verglichen:

J.S. Bach : 27 1/2 Tage.

J.Haydn : ca. 1 Monat.

W.A.Mozart: 1/2 Monat.

F.Schubert: etwas weniger als Mozart.

Beethoven (der ungeheuren Zusammenballung und Neuartigkeit wegen: über 3 Tage!

Richard Wagners Opern: nur 44 Stunden.

Es zeigt sich, daß mit dem Komplizierterwerden der Musik ganz natürlich die Zahl der Werke weitaus kleiner wurde, (wobei nur J.S.Bach ein erstaunenswertes Rätsel bleibt!) Für einen Romantiker war also Mojsisovics riesig fruchtbar. Die "Fließbandaufführungsdauer" seiner Werke konnte ich dank der zahlreichen Zeitangaben im Werkverzeichnis ungefähr errechnen: Sie beträgt ca. 8 Tage !



## W E R K C H A R A K T E R I S T I K A .

Den biographischen Teil (siehe "Leben und Wirken" S.5 ff.) habe ich deshalb breiter ausgebaut und detailliert, da eine enge Beziehung zwischen Mensch und Werk besteht. In gewisser Beziehung noch deutlicher als die Handschrift eines Menschen kann seine Notenschrift sein. 332) In den Werken spiegeln sich die meisten der im biographischen Teil besprochenen Eigenschaften wider.

Mojsisovics war immer eine K a m p f n a t u r , 333) ein Streiter und Feuergeist. So sagte er auch beim Unterricht und bei anderen Gelegenheiten " K o n t r a - p u n k t i s t K a m p f ! " Dabei hat er symbolisch Vergleiche aus dem Leben herangezogen und die Antithesen des Lebens im Kontrapunkt ausgedrückt sehen wollen!

Er sagt von sich selbst, daß seine Musik i m m e r p o l y p h o n sei. Dagegen wäre nun einiges einzuwenden: Seine Musik ist im Prinzip dominierend h o m o - p h o n ! Ich möchte jedenfalls "Kontrapunkt" mit "Neben- und Begleitstimme" nicht gleichsetzen! Ich habe in der Werkbesprechung hervorgehoben, welche Werke durchaus polyphon sind, z.B. die Serenade Op.21 und besonders von den Orgelwerken (z.B. Op.46, Bagatellen). 334) Es sei aber zugegeben, daß wohl die Begriffe "Polyphonie", "Homophonie" sehr d e h n b a r sind!

Typisch ist die das I n t i m e kaum überschreitende Art und Wirkung 335) der Musik Mojsisovics'. Ähnlich ist es bei J o s e p h H a a s , dessen Musik auch auf die i n t e r n a t i o n a l e n und g r o ß e n Z ü g e zu verzichten scheint.

Der E i n f a l l entsteht bei Mojsisovics blitzartig. 336) Wichtig ist vor allem der E i n d r u c k und mit ihr die Farbe (Tonfarbe) 336), so der II. Satz der "Barockidylle", (II. Symphonie, Op.25) mit "einem Blick auf das Bild Hierl-Deroncos fertig" gewesen sein, als Entwurf im Kopf.

---

332) Wie überhaupt die ganze Art und Weise der Niederschrift.

333) Wie mir Pater Dr. R. Allinger erzählte.

334) Auch die Chöre bestehen meist aus einem 4-stimmigen (!) harmonisch betonten Chorsatz.

335) Nach persönlicher Mitteilung von Prof. Günther Eisel.

336) Mitteilung des Komponisten.

Am liebsten und meistens komponierte er in D-Zügen. Auch der symphonische Einfall entsteht "in einer Sekunde". Deshalb ist sein besonderer "Hausheiliger" Hans Pfitzner, der ja die gleichzeitige Betonung des Einfalles und der Inspiration als wesentlichen Antrieb des Komponierens sieht.

Typisch ist auch das überinstrumentale Konzipieren! Er bevorzugte keine bestimmte Instrumentenart, d.h., daß er ganz aus der Vorstellung des bestimmten Instrumentes heraus schuf, als sein Instrument könnte man nur das Orchester bezeichnen; wieschon oftmals hingewiesen, sieht z.B. sein Klaviersatz fast immer wie eine Orchesterübertragung, also ein Klavierauszug, aus.

Durch Zufall entdeckte ich auch eine Stelle in einem von ihm veröffentlichten Aufsatz ("Die Ziele und Grenzen der Orgelkomposition"), 337) wo er gerade zu diesem Thema (das war schon 1909!!) Stellung nimmt: Auf Seite 6 dieser Zeitung heißt es u.a.: ".....Es darf hierbei nicht der engherzige Standpunkt der möglichst bequemen Spielbarkeit vertreten werden....nur wirkliche Schöpferkraft und ein zwingendes Ausdrucksbedürfnis sind wichtig! Auch die symphonischen Werke Beethovens, Berlioz', Liszt's Bruckners und Strauß' wurden anfangs für unausführbar erklärt!"

Dieser 1909 ausgesprochene Standpunkt rechtfertigt in seiner Art die technischen Schwierigkeiten und Probleme aller seiner Werke!

"Für die eigene musiksöpferische Sprache jedoch ging er konsequent, ja man möchte sagen, so verbissen er allen modischen Zeitströmungen und allen Stilrevolutionen auswich, die der spekulative Kunstintellekt gebar, einen selbständigen Weg! Er lehnt jede Form- und Mißklangpropaganda seit Gustav Mahler und erst recht seit Arnold Schönberg und die Atonalität ab. Von der Klang- und Bewegungslage der neueren Musik aus gesehen, verfißt er in den Gesangs- und Instrumentalstücken das Harmonisch-funktionelle! Er führt also in einer Zeit, die weitgehend das kontrastische Prinzip und die Erneuerung der barocken Spielform auf den Schild erhob, die 'romantische' Homophonie über den Endpunkt hinaus, den man ihr schon vor Jahrzehnten prophezeite....." 338)

---

337) Die "Orgel", Jänner 1909, Jhg. IX. Nr. 1 (S. 6).

338) "Hakenkreuzbanner" vom 13. V. 1942, Nr. 131 (Dr. P. Funk).

"Aber wo Max R e g e r , die bedeutendste Mitteler-  
scheinung zwischen den Welten der musikalischen Sinnform,  
die sich zur Erneuerung der Polyphonie und damit zu  
B a o h bekennt, zieht Mojsisovics die flächige Auf-  
gliederung vor. In ihrem Farbwechsel, ihren Farbgegen-  
sätzen, in den Alterationen von Mehrklangsreihungen,  
huldigt sie einem älteren Ausdruckideal." 339)

Weiter heißt es, er ziele als T o n d i c h t e r  
auf die Weite eines Welt- und Landschaftsgefühls ab, wie  
sie sich in s e e l i s c h e n E r h e b u n g e n  
und E r s c h ü t t e r u n g e n spiegelt.

Man kann bei ihm schon nicht mehr von Klangbeschreiben,  
sondern muß vom a k t i v e n K l a n g e r l e b e n  
sprechen.

So ist der Ausdruck dieses Klangerlebens oftmals zu einer  
riesigen Fülle und Überschwenglichkeit gesteigert.

Seine Musik ist manchmal von lebenswürdiger, romantischer  
Sehnsucht erfüllt, und manchmal wieder (sogar sehr oft!)  
r e i n t ä n z e r i s c h heiter, aber mit dieser  
gewissen s ü d d e u t s c h e n B e h a g l i c h -  
k e i t .

Zusammenhängend mit dem E i n d r u c k ist auch die  
schier ungeheuer schnelle Arbeitsweise dieses Kompo-  
nisten, oftmals sind große Werke in 1 bis 2 Tagen ent-  
standen.

Über die S t i l e n t w i c k l u n g in den Werken  
ist folgendes zu sagen:

Es findet keine ausgesprochene Entwicklung in einer Rich-  
tung hin statt, außerdem wurden Oper, Symphonie, Kammermusik,  
Chöre, Lieder und Orgelwerke immer sehr abwechselnd in  
bunter Reihenfolge geschaffen.

Selbstverständlich sind die allerersten Werke (abgesehen  
von den nicht veröffentlichten Jugendoperen) fast nur  
Chöre, was auf die Beschäftigung als Chorleiter zurückzu-  
führen ist.

Aber schon Op. 19 ist die 1. Oper entstanden, Chöre wurden  
zwischendurch immer wieder geschrieben.

Die Frühwerke zeichnen sich durch besonders kadenzieren-  
den Charakter aus.

Wird auch späterhin die Harmonik weit komplizierter, so  
finden sich zwischendurch doch immer wieder "volkstüm-  
lich gehaltene" Stücke (auch gern "biedermeierische"  
Stücke, ebenso Stücke in "altväterischer" Manier), die,  
wenn man zeitweise einen Entwicklungsgang anzutreffen  
glaubt, sofort das Gegenteil beweisen.

Um ein gutes Beispiel zu bringen, wie sich die typischen Merkmale, ja sogar die Harmonik im Prinzip, bei Früh- bis Spätwerken kaum viel verändert hat, möchte ich je einen Takt aus 3 Liedern anführen:

Op.1 /Nr.1 ,T.9

Op.41 /Nr.1, T.5

und Op.98 /Nr.1, T.4

Solche Melodiebildungen, die meist chromatisch abwärtsführende Töne, (und ebensolche Harmonisierungen bringen) finden sich oft (Op.24, T.9 , Op.48/B, Nr.3, T.1 , Op.55 T.1 , Op.66/Nr.5, T.1 , usw.) wieder.

Im großen und ganzen kann man das Kompositionsschaffen rein äußerlich in **Drei Epochen** einteilen!

Die I.Epoche kann man genauer abgrenzen, sie reicht meiner Meinung nach bis Op.49/B. Ihren Höhepunkt dürfte sie

in den Bagatellen für Orgel, Op. 46 erreicht haben, dann folgen bis zum nächsten großen Werk und der Wende zur II. Epoche eigentlich nur Chöre, die wieder einen Rückschritt zur Anfangstechnik bedeuten.

Die II. Epoche möchte ich als mit Op. 50 (Oper "Messer Ricciardo Minutolo") ansetzen, sie reicht bis nach Op. 100 und fließt langsam und undeutlich in die III. Epoche über.

In dieser II. Epoche entstanden die größten Opern. Sie zeichnet sich durch riesenhafte Instrumentation, durch einen überfülligen Klangkörper und durch dicke Harmonik aus. Aber auch harmonisch werden keine neuen Prinzipien verfolgt, es handelt sich um die Drei- und Vierklangsharmonik (und ebenso Drei- und Vierklangsmelodik) wie am Anfang und in der letzten Epoche.

Die Formen strömen rissig langatmig und breit aus, es wird die phantasieartige Ausweitung jeder Sonatenform (Lied- und Rondoform) bevorzugt.

Aber auch hier läßt sich nichts ganz allgemein Gültiges sagen, denn die Oper "Der Zauberer", Op. 60 zeigt wieder ganz anderer Tendenzen auf, die das kleine Orchester bevorzugen! Die Kantate Op. 82 ist wieder unerhört dick und überschwenglich ausgesetzt.

Die III. Epoche möchte ich ab Op. 100 ansetzen, obwohl Op. 116/C z. B. des übertrieben sicken Satzes wegen eigentlich noch ganz in die II. Epoche gehörte. Zumindestens ist der Übergang von der II. zur III. Epoche wellenartig verebbend.

Die meisten Werke über Op. 100 sind nur entworfen, aber nach den wenigen ausgeführten Werken sieht man die deutliche Tendenz zur Vereinfachung, als Beispiel diene Op. 112/A, wo ich Gelegenheit hatte, drei Entwürfe zu vergleichen, und wobei am Schluß doch die Ausführung als Unisono den beiden andern Varianten vorgezogen wurde. 340)

Man findet bei vielen Meistern im Alter nur mehr das großzügige Planen und Entwerfen, das Betonen der viel wichtigeren großen Linie, das Spannen eines weiten Bogens! Bemerkenswert, weil konträr zur II. Epoche mit den langatmigen Formen, ist wohl das schon erwähnte Motto zu Op. 118! "In der Kürze liegt die Würze!" Das ist nun neu! Die musikalischen Einfälle und Gedanken schienen in dieser Epoche noch schneller und blitzartiger zu entstehen. Hieß es doch zu Beginn seines Schaffens, (I. Periode) 341) "Die Arbeit ist an seinen Werken vorläufig das Beste. In dieser Hinsicht hat er mit R e g e r etwas verwandtes, dem er auch insofern ähnelt, als er sich, wie jener, zu harmo-

---

340) die beiden andern Fassungen waren harmonisiert!

341) Von Dr. Emil Liepe, nach der Allgemeinen Musikzeitung 1908, (11. Dez.) Nr. 50, S. 913.

nischen Extravaganzen und Überladenheiten verleiten läßt, die nicht immer im Geiste des Kunstwerks sind. Und doch ist Mojsisovics ein Talent, vor dem man Achtung haben muß." Nun steht der Einfall im Vordergrund, die Arbeit tritt zurück!

Es ist auch eine gewisse Wahlverwandtschaft mit Robert Schumann vorhanden, die Ähnlichkeit liegt auch in der akkordlichen Zusammenballung im Klaviersatz, sowie auch in der Vorliebe für punktierte Rhythmen! Ebenso wie Robert Schumann hat Mojsisovics auch Max Regner und Franz Liszt geliebt und stets verteidigt!

Sein T E M P O ist irgendwie statisch, stockend, aber fast immer langsam!

Mir gegenüber betonte der Komponist ein paarmal eindringlichst, daß seine Kompositionen, wenn sie auch langsam gespielt würden, immer noch zu schnell seien, er wolle ein ganz langsames Tempo, alles gehöre breit und ausladend gespielt!

Sein schnellstes Tempo ist das L ä n d l e r t e m p o ! Die noch schnelleren Tempi lassen sich (342) fast immer unterteilen, das schnelle Zeitmaß ist also immer eine Fiktion, das Grundzeitmaß ist durchaus langsam! Denn das rasche Tempo ist meistens eine Zusammendrängung mit größeren Zeitabständen, wobei eben die Melodiebögen größer werden.

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich noch anführen, wie Prof. Günther Eisel einmal zusammenfassend über seinen ehemaligen Lehrer sagte: "Seine Musik geht nie über ein gewisses Mindestmaß an Ausdruck hinaus. Mojsisovics war ein tüchtiger Mann, der viel geleistet hat!"

### D Y N A M I K .

Auch die Dynamik, die sehr charakteristisch ist, ist einer besonderen Betrachtung wert:

342) wie auch die meisten schnellen Werke J.S. Bachs.

Richard S t r a u ß hat seine Werke vom Standpunkt der praktischen Ausführung aus mit dynamischen Bezeichnungen versehen, wie sie in ihrer Art am besten zur Geltung kommen. Auch Joseph M a r x pflegt seine Werke mit peinlich genauen Dynamik- und Vortragsbezeichnungen zu versehen, so daß die gewünschte Interpretationsweise klar vorgezeichnet ist.

M o j s i s o v i c's Dynamikbezeichnungen entstehen durch die Intensität während der Notation, sind also mehr sinn- gemäßer als praktischer Natur.

Ferner gehört es auch zu seinem besonderen Charakteristikum, jede (auch fremde Musik) Melodik und beliebte Rhythmen sehr zu a k z e n t u i e r e n !

P u c c i n i pflegte die meisten dreifachen Piano- und Fortezeichen (PPP, FFF) des Entwurfes eines neuen Werkes nach der ersten Probe oder Durchsicht wegzustreichen oder zumindestens zu reduzieren.

Bei Mojsisovics aber ist der erste Eindruck, wie schon nachdrücklich betont, entscheidend und maßgebend!

Eine große Schwierigkeit bildet sich allerdings, wenn die zahlreichen dynamischen Kontraste in ihren fein nuancierten Abstufungen untereinander wiedergegeben werden sollen.

Mojsisovics verwendet " P P P P P " und " F F F F F " (5!) ! Solche exorbitanten Übersteigerungen finden sich allerdings selten, sehr häufig finden sich aber dynamische Bezeichnungen bis zu 4 "P" und 4 "F" in der Neudeutschen Schule.

Geradezu überladen mit den konträrsten dynamischen Bezeichnungen ist wohl die Musik von Max R e g e r . Er stellt mit Vorliebe und ganz unvermittelt und überraschend dynamische Effektkontraste gegenüber.

Auch bei Joseph H a a s , wie auch bei Hermann K u n d i g r a b e r (um nur einige Namen zu nennen) finden sich solche dynamischen Bezeichnungen bis zu 4 "P" und 4 "F" . G. V e r d i verwendet sie in Spätwerken und besonders bekannt dafür ist Sergei R a c h m a n i n o f f !

Das einfache P oder F hat seine Wirkung verloren, wenn es plötzlich einem fünffachen gegenübersteht. So kommt es in dieser Beziehung zu einer gewissen Verflachung, da mit der Zeit das "F" von ehemals an die Stelle des "FFFFF" rückt und genau so wirkt.

Und nun zu den einzelnen Werken:

Schon bei Op.12/Nr.4 scheint einmal ein PPPP auf!

Bei Op.36/B,Nr.5 kommt ein FFFF vor.

Bei Op.37 PPPP.

Bei Op.44/Nr.4 steht T.23 mit FFF dem T.25 mit PPP gegenüber !!

Op.52/C bringt nach PPP bei T.21 ein PP und T.22 sogar  
PPPPP ! Der Komponist erachtete es für notwendig,  
auf S.6 dieses Werkes unten die Bemerkung: " F  
ist also viel schwächer als FFF " anzubringen!  
Diese Hypertrophie bringt, wie schon erwähnt, eine  
Abstumpfung gegenüber der Dynamik mit sich!  
Op.66/Nr.1 bringt T.70 : PPP und T.75 : PPPP.  
Op.82, T.186 FFFF, um gleich T.187 FFFFF zu erreichen. 343)  
Op.98/Nr.3 : PPPP.  
Op.99/Nr.2 : T.210 : PPPP, T.211 : PPPPP !

In den nun folgenden kurzen Kapiteln sei der Versuch einer  
Übersicht vom rhythmischen, melodischen, harmonischen und  
formalen Standpunkt unternommen:

R H Y T H M I K .

Mojsisovics ist ein ausgesprochener Rhythmiker. Der Rhythmus ist bei ihm noch über die Melodik zu stellen, da er sie meistens zu beherrschen scheint. Selbstverständlich hält sich auch die Harmonik streng an den Rhythmus an. Die ganz charakteristischen Merkmale in allen Kompositionen liegen eigentlich, viel mehr als in der Melodik, besonders in der rhythmischen Auffassung der Musik.

Ganz isoliert von der Melodik läßt sich die Rhythmik auch nicht betrachten, da bei den ganz charakteristischen Stellen rhythmischer Art die oft heiter wirkenden, unvermittelten melodischen Sprünge die Rolle einer wichtigen Komponente spielen!

Auf die Ähnlichkeit mit Schumanns Rhythmik habe ich 344) schon hingewiesen.

Eine besondere Vorliebe ist vor allem für den 3/4-Takt und für Tänze, wie überhaupt für Stücke mit Tanzcharakter, zu bemerken.

Eine sehr wichtige Rolle spielt auch (und das meistens durch die Harmonik und Homophonie bestimmt) die  
I s o r h y t h m i k !

---

343) Vgl. Werkbesprechung, S.111  
344) Vgl. S.157 !



Am häufigsten und am meisten charakteristisch sind wohl die punktierten Rhythmen !

Am einfachsten ist wohl der häufig vorkommende 3/4-Takt gebaut, ihm liegen meistens Walzer- und Ländlermelodien zugrunde. Dann hat er eine besondere Neigung zu Symmetrie und Gleichförmigkeit:

Op.111, T.25 ff (Walzer)



Noch gleichförmiger (semper idem!) ist das Thema der Passacaglia Op.114/Nr.4 !

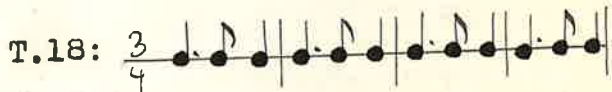
Vgl. Op.103/,T.18 ff. 345)

Auch Op.79/B,Nr.1 :



ebenso Op.86,Op.103!

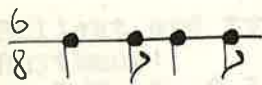
Op.16/Nr.9



Als ebenso häufig vorkommende Taktart kann wohl der 6/8-Takt angesprochen werden:

Auch er kommt nur in schlichten Rhythmen vor, die auch meist gleichförmig behandelt werden.

So erscheint er, um nur einige Beispiele anzuführen, bei:



Op.7/Nr.4, Op.13/A,Nr.1, (ähnlich Op.13/B)  
Op.45/A,Nr.1 (Notenbeispiel im Anhang!)  
Op.45/A,Nr.2, usf.

345) Vgl. Werkbesprechung, S.127 !

Mehrere Varianten hat der 4/4-Takt aufzuweisen:

So die häufigste Art, z.B. Op.7/Nr.3 :



Dasselbe Schema: Op.13/B, Nr.2.

Auch Op.14/Nr.14. T.3 ff. Im 2/4-Takt auch Op.14/Nr.13.



Ebenso Op.82, T.135



Im selben Werk tritt der Rhythmus in folgenden Varianten auf:

T.82



T.155, T.129, T.135 :



T.160, T.192 :



Ferner:

Op.73/B, Nr.1, T.2, Op.119/A, T.1 :



Doubletten finden sich in verschiedenen Arten und häufig:

So Op.99:, Op.119/A, T.2 :



Ferner kommen Doubletten in Op.117, Op.64/B.usw.vor.

Beliebt und typisch, auch melodisch, ist dieser Rhythmus:

Op.1/Nr.5, S.1 unten:



Besonders in der II.Schaffensepoche (346) ist der Rhythmus besonders stark ausgeprägt und manchmal sogar sehr kompliziert: Es werden mit Vorliebe Triolen gegen punktierte Rhythmen geführt. Am originellsten ist der Rhythmus in Tänzen. (347)

346) Vgl. S.156.

347) Siehe: "Merlin", Rüpeltanz, (Op.59), "Biedermeyerisches Tänzchen", Op.52/A, Nr.3, "Ländler" aus Op.106 !

M E L O D I K .

Dominierend ist vor allem die D r e i - und V i e r - k l a n g s m e l o d i k ! Auch Tonleiterausschnitte und häufig chromatische Reihen kommen vor. 348) Jedenfalls scheint die Melodik meistens vom R h y t h - m u s beherrscht zu sein, zumindestens werden rhythmische Bildungen bevorzugt!

Bemerkenswert ist ,daß die Melodik sehr a k z e n t u i e r t und weniger flüssig ist. Möglichst viele Noten sind mit Betonungszeichen aller Art versehen. Die Melodik schwebt zwischen g r a z i ö s und s c h e r - f ä l l i g , verwendet sehr häufig D o u b l e t t e n .


Melodische E i n f ä l l e hatte Mojsisovics immer sehr ängstlich behandelt! Darüber sagt er selbst : " Wenn mir was einfällt, liegen sämtliche Klavierauszüge und anderen Noten in meiner Wohnung offen herum, um nachsehen zu können, ob der Einfall auch wirklich ganz von mir ist !" 349)

Um sich ein Bild von der charakteristischen Melodik entwerfen zu können, möchte ich folgende Beispiele anführen:

Violasonate Op.74, I. Satz: T.5 

 T.8 

Op.79/B, Nr.1 (Beispiel im Kapitel "Rhythmik".)

Op.119/A, S.2 (T.1) 

Ein sehr ähnliches Beispiel wie Op.119/A ist Op.14/Nr.14:



Op.20, S.23 (Fagott):



348) Vgl. Besprechung der II. Schaffensepoche, S.156.  
349) Wie mir Prof. Günther E i s e l mitteilte.

Sehr ähnlich wie Op.14 /Nr.14 und Op.119/A,S.2 ist der Anfang von Op.79/B,Nr.2:

Beispiele:  
Vgl.S.162 !



Ganz charakteristisch sind ~~die~~ auch die Melodiesprünge, wie schon hingewiesen. 350) Diese Sprünge wirken an unrechten Stellen befremdend, sind aber bei besonders komischen und heiteren Stellen (In Opern!) riesig originell.

Die nun folgenden Beispiele, die diese originellen Melodiesprünge zeigen sollen, sind aus Werken herausgegriffen, die zeitlich sehr auseinander liegen, es finden sich natürlich en masse in den Werken solche charakteristischen Stellen, die auch als Spezifikum angesehen werden können!

Violasonate Op.74:

I. Satz, T.1:



Phantasie, Op.103:

III. Satz, S.20:



T.3



DEKLAMATION .

Dieses noch zur Besprechung der "Melodik" gehörende Kapitel soll nun die Art des Deklamierens in den Opern besonders herausgreifen:

Die melodischen Sprünge, die, oftmals schwierig zu singen, auch im Liedschaffen sehr häufig (so in den "Träumen am Fenster", Op.56) aufscheinen, sind in den Opern am deutlichsten zu bemerken:

Op.111 "Vivat Allotria"



S.47 (I. Akt), T.261:

Pst! nicht zu laut nicht zu laut!

350)Vgl. "Rüpeltanz", Op.59!

Zusammenhängend mit den melodischen Sprüngen ist auch die schon öfter, bei der Besprechung der einzelnen Opern, erwähnte abgehackte Art des Deklamierens! Schon zu Beginn des Opernschaffens findet sich diese Art, so z.B. bei Op.20 ("Die roten Dominos").

Op.20, S.225:

Lentini: 

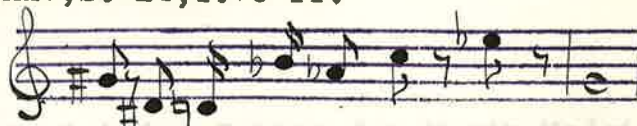
....ich blei-be stets bei dir, halte die Freue.

Oftmals wirkt die Deklamation krampfhaft, jedenfalls nicht natürlich, die Pausen und Sprünge kommen oft ohne besonderen Anlaß, bei ganz einfachen Textstellen.

Und weiter:

Bei Op.50 (II.Epoche!) finden sich solche Stellen noch in verstärktem Maß:

Op.50, III.Akt, S.316, T.76 ff.

Chor, Sopr. 

ibidem, T.83.

Filipello: 

Was ist lob denn? Wel - chen Lärm!

Noch gesteigerter findet sich die abgehackte Deklamationsart in einem späteren Bühnenwerk, nämlich in "Viel Lärm um Nichts", Op.80:

Op.80, I.Akt, S.109, T.449 :

Don Juan: 

"...redet ihm das aus, sie ist ihm doch

(nicht ebenbürtig.

Dieses ist nur eines der zahlreichen Beispiele für dieses Deklamieren aus dieser Oper!

Etwas gemäßigter, aber noch immer mit dem stockenden Deklamieren bei rezitativischen Stellen, ist die Oper "Norden in Not", Op.84.

Es sei ein Beispiel von melodischen Sprüngen gezeigt.

ibidem, II.Akt, S.366, T.290:

Wulf 

... nam - te, hier will ich warten!

Und schließlich ein Beispiel aus dem Spätwerk "Vivat Allotria", Op.111 :

Op.111, II. Akt, S.73, T.757 :



Aus dieser großzügigen Übersicht über die melodischen Deklamationen von den Früh- bis zu den Spätopern (Melodramen) glaube ich, kann man sich ungefähr ein Bild vom durchaus Typischen der Melodik entwerfen!

H A R M O N I K .

Der zweite wichtige Faktor der Musik Mojsisovios' ist die Harmonik neben dem Rhythmus. 351) Besonders kommt die Zusammengehörigkeit von Rhythmik und Harmonik in der I s o r h y t h m i k zum Ausdruck. Oftmals finden sich Beispiele, wo die Harmonie mit jedem neuen Akkord sich grundlegend ändert, d.h., daß jeder Melodieton anders harmonisiert ist. Ein typisches Beispiel dazu wären 2 Takte aus dem Klavierstück "Rittermaid in der Ruine", Op.52/A, Nr.2.

T.8, 9.



Diese Art findet sich sehr häufig und besonders bei Max R e g e r , weshalb mir auch kurze Besprechung dessen Harmonik notwendig erscheint.

351) Vgl. Rhythmik, S.159!

Max R e g e r s H a r m o n i k beherrscht seine Melodik wie auch seine Rhythmik. (Rhythmik und Harmonik auch in korrelativer Beziehung!)

Regers Melodik birgt in sich schon eine l a t e n t e Harmonik, seine Harmonik ist Stimmungsausdruck (so z.B. die "Romantische Suite", "Toteninsel" besonders auch in den 1898 komponierten 6 Klavierstücken, "Caprice fantastique" usw) in oft mystischer Ausdeutung.

Aber: "Jede Komposition ist gut, die vollkommen f a r b l o s gespielt werden kann. Man muß zuerst zeichnen können, um zu malen!" 352)

In diesem Zusammenhang erinnere ich an Regers 3 Gesetze:

- 1) "Es gibt nur drei Klänge, auf die jede noch so entfernte harmonische Bildung zurückgeführt werden kann: Tonika, Dominante, Subdominante. Etwas anderes gibt es nicht!"
- 2) Behandelt das Prinzip der Terzverwandtschaft.
- 3) Vorübergehende Lösungen von der Tonika, umgeben mit eigener Dominante (Dominante der Dominante) und Subdominante. Und schließlich:  
"Auf jeden Akkord kann jeder Akkord gebracht werden!"

So verschleiert Max Reger oft die Tonalität durch bewußtes Vermeiden der Tonika, dadurch wird das Erfassen der Tonart erschwert. Durch die häufige Verwendung des verminderten Septakkordes (Dominantseptnonakkordes) resultiert die außerordentliche enharmonische Umdeutbarkeit, wie auch durch den übermäßigen Dreiklang!

Mojsisovics ist von Regers Harmonik sehr stark abhängig, Mojsisovics' Harmonik tendiert zu Komplexbildungen und bevorzugt im allgemeinen die Grundelemente der Nachwagnerischen Harmonik: Den übermäßigen Dreiklang, alle möglichen alterierte Klänge, meist chromatische Rückungen statt Modulationen konträre Gegenüberstellungen von Klängen usw.

Ein Beispiel von Max Reger möge auch rein äußerlich, im Satzbau und in der Notation in diesem Fall, die große Ähnlichkeit mit Mojsisovics aufzeigen!

Max R e g e r :

Intermezzo (Schluß)  
Op. 45, Nr. 6 :

Ebenso kann man eine große Ähnlichkeit der Harmonik mit dem frühen Pfitzner feststellen. 353)  
Interessant sind auch Gegenüberstellungen von einzelnen Takten der Sonate für Viola und Klavier, Op. 74, in c-moll mit entsprechenden Takten aus der Violinsonate in A-dur von C e s a r F r a n k !

Mojsisovics,  
III. Satz, T. 109:

Cesar Frank;  
I. Satz, T. 87:

Bei beiden Komponisten findet man eine überinstrumentale Empfindung und beinahe orchestrale Auffassung, wie eine große Ähnlichkeit der Harmonik, auch in der Setzweise der Akkorde!

353) Vgl. z.B. Pfitzner, "Rose von Liebesgarten" (Chor, T. 5) abgedruckt in "Festblätter", Graz, zum Sängerbundesfest Nr. 6 1902, S. 294!



Gerade durch die großen Arpeggios im Baß (bei beiden Beispielen) ist eine technische Schwierigkeit gegeben, die aber auf eine Breite des Vortrages hinzielt und ein ganz bestimmtes (nie zu schnelles!) Zeimaß ergibt. Durch kein anderes Mittel und durch keine noch so überzeugende Überschrift hätte dieselbe Wirkung erzielt werden können!

Es sind also außer der Harmonik noch zahlreiche andere Ähnlichkeiten dieser beiden auf S.167 zitierten Beispiele (wie überhaupt den ganzen Sonaten!) zu bemerken!

Schon zu Anfang des Schaffens wurde von **W i l h e l m K i e n z l** (der sich ja auch als Kritiker betätigte) bemerkt <sup>354)</sup>, daß die Harmonik, für die kurze Wegdauer, die ihr in den Stücken Op.3 gegönnt sei, zu **w e i t e** Gebiete durchwandere. Und das "Deutsche Blatt" in Brunn schrieb dazu, <sup>355)</sup> die Harmonik sei "verwegen".

Am meisten Aufsehen über die Harmonik dürfte die "Romantische Phantasie", Op.9, bei ihrer Uraufführung ausgelöst haben, da sie auch zum 1. Mal von einem größeren Kreis beurteilt werden konnte.

Besonders oft verwendet Mojsisovics in den nächstfolgenden Werken den übermäßigen Terzquartakkord (den "Tristanakkord")! Er moduliert gern mit übermäßigen Dreiklängen.

Auch eine gewisse Ähnlichkeit mit **Edward Mac D o w e l l** ist nicht zu verkennen (z.B. dessen "Neu-England-Idyllen"), wie mir auch bekannt wurde, schätzte Mojsisovics den Engländer sehr hoch ein!

Gegen Ende der von mir so benannten "I. Epoche", also ab ca. Op.41, tritt eine häufigere Verwendung der Sixte ajoutée auf, wie überhaupt die Tendenz, die Harmonie zu trüben, deutlich bemerkbar ist.

Auch **Max R e g e r** liebt die Trübung, besser Verschleierung oft einfacher Kadenzten durch chromatische Zwischentöne, die sehr reizvoll wirken können.

Ein Beispiel dazu ist die Humoreske Nr.1 (aus "Fünf Humoresken"), T.12/13!

---

354) Vgl. Grazer Tagblatt vom 19. XII. 1903, Nr. 349

(Feuilleton "Neue Musik", von Dr. W. Kienzl).

355) Vgl. "Deutsches Blatt", Brunn, vom 7. III. 1904.

356) Deutsche spricht sich von "Farbtönen" und "Tonfarben".

357) Mitteilung von Dr. A. Niedl.

358) Biographische Skizzen, Max Reger, a. a. S.

Mojsisovics **SYNÄSTHESIE.** 353)

G: "Tastenfärb", also eifarblosweiß.

Cin: rot bis orange.

D: blau.

Dieses Kapitel ist als eine Ergänzung zur "Harmonik" gedacht, da Mojsisovics zu diesen Musikern zählt, die eine korrelative Beziehung zwischen **F a r b e** und **T o n** empfinden. 356)

Der Komponist hat mir in Gesprächen diese synästhetische Harmonik als einen der wesentlichsten Faktoren in seinen Kompositionen bezeichnet.

Wie aus anderer Quelle hervorgeht (357), soll Mojsisovics sich erst in den letzten 20 Jahren offensichtlicher über die "Farbtöne" geäußert haben, während er früher ihnen kein solches Gewicht beimaß!

Trotz allem ist, wie im Kapitel "Harmonik" besprochen, die Harmonik höchst einfach, beherrscht aber die **Melodik**, wie der Komponist selbst sagt, ja er wehrt sich geradezu gegen eine harmonietheoretische Auslegung seiner Harmonik und sagt: "Alles bei mir ist nur **F a r b e**!"

Eindeutiger scheint mir diese Verallgemeinerung etwa bei **A. S e r j a b i n** zuzutreffen, ebenso bei **D e b u s s y** und **R a v e l**, wogegen bei diesen genannten Komponisten gerade die verständliche Art der Harmonik so reizvoll wirken kann!

Es sei denn, daß bei Mojsisovics' Musik die (auch in irgendeiner Art zu bestimmenden) Gesetze der Farbtontheorie zufällig mit denen der Harmonielehre übereinstimmen!

Zu den Farbwirkungen kann man nun wohl alle harmonischen Sequenzen rechnen (wobei die vieler anderer romantischer Komponisten auch als solche bezeichnet werden müßten!). Sicherlich ist die meiste romantische, durchaus farbige, Musik gerade durch verblüffende harmonische Wendungen und Gegenüberstellungen von Tonarten sehr wirksam!

So sagt Max Morold (258): "Mojsisovics bringt nie bloß Mathematik, wie **R e g e r** oft und bloß Witz wie **Richard S t r a u ß**, wenn eine Naturanschauung erklingt, so wie bei **B e e t h o v e n** 'mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei'." Jedenfalls bringt er keine Tonmalerei, sondern die Verwendung der musikalischen Farben zu einem reichen **T o n g e m ä l d e**!

Und nun zu den Farben: Wohl spricht man allgemein von "düsteren", "hellen" und "weichen" Tonarten, selten von genauen Festlegungen von bestimmten Farben für bestimmte Tonarten und Töne!

356) Nach Mitteilung des Komponisten.

356) Deshalb spricht man von "Farbtönen" und "Tonfarben".

357) Mitteilung von Prof. G. Eisel.

358) Biographische Skizze, Max Morold, a. a. O.

Mojsisovics wichtigste Farbtöne sind: 359)

- C: "Tastenfärb", also elfenbeinweiß.
- Cis: rot bis orange.
- D: blau.
- Dis: blau, mit einem rötlichen Schimmer.
- Es: braun.
- E: hellbraun.
- F: grau.
- Fis: grau, mit rötlichem Schimmer.
- G: dunkelgrün.
- Ges: blaugrün.
- Gis: schwarzgrün, mit rötlichem Schimmer.
- As: gelb
- A: hellgelb.
- Ais: gelb, mit rötlichem Schimmer.
- B: lichtgrün.
- H: flaschengrün.
- His: flaschengrün mit etwas rötlichem Schimmer.

Wie mir der Komponist erzählte, h ö r e er nur F a r -  
b e n und diese werden notiert, sonst nichts!  
So habe er zuallererst einen bestimmten Farbeindruck, aus  
dem bildet sich dann die Thematik, wie sie sein muß.

Aber nicht nur Farbtöne gibt es, sondern viele Leute be-  
haupten, auch die Wochentage in verschiedenen Farben zu se-  
hen. Ebenso spricht man auch vom Farbenalphabet, dessen ein-  
zelne Buchstaben ganz bestimmte Farben haben. Wie weit die-  
se Farbverbindungen mit Begriffen und Gegenständen als  
Gedächtnisstützen ursprünglich waren, ist psychologisch sehr  
interessant, unterscheidet doch die Psychologie verschie-  
dene (Gedächtnis-) Typen, als derer einen man auch den  
"Farbentypus" herausgreifen könnte.  
Sogar die Medizin versucht schon Heilungen durch Farb-  
therapie.

Wie man sehen kann, ist das Farb-Sehen und -Hören nicht  
nur auf die Musik beschränkt, sondern erstreckt sich auf  
viele andere Gebiete.

Kann man aber von einem a b s o l u t e n G e h ö r  
sprechen (wobei sicher auch die Gewöhnung im Laufe der  
Zeit eine große Rolle spielt), so kann man Ähnliches von  
einem "Farbengehör" nicht behaupten. Es scheint sich in  
den meisten Fällen vielleicht um ein a s s o z i a t i -  
v e s Gehör, um eine sehr gewohnheitsmäßige Verbindung  
von Farbe und Ton zu handeln.

---

360) Nach Mitteilung des Komponisten.

Die große Schwierigkeit liegt nun darin, daß man zwar viele Leute mit einem Farbengehör antrifft, aber selten welche, bei denen die einzelnen Farbnuancen übereinstimmen, es wird sich also erübrigen, auf die einzelnen Farben detailliert in der Besprechung einzugehen, da es sich hauptsächlich um rein subjektive Eindrücke handelt!

Auch die Opern Richard Wagners sind stark farbig empfunden, so könnte man sich den "Lohengrin" in keiner anderen Tonart als Adur mehr vorstellen. Auch bei W.A. Mozart ist die Tonart g-moll die Tonart der Trauer (so würde das 1. Thema seiner Symphonie in g-moll in einer anderen Tonart bestimmt nicht so traurig wirken!).

So kann man verfolgen, daß die Wahl der Tonart gewisse Spannungserscheinungen im Vorstellungsvermögen der verschiedenen Komponisten hervorrief. Im Zusammenhang damit sei auch die Wahl der Instrumente erwähnt, der helle Klang der Trompeten und etwa der dunkle der Posaunen!

Die Priorität der Tonart ist bei vielen anderen Komponisten auch zu beobachten. Mojsisovics empfindet auch die Originaltonart integrierend und wendet sich streng gegen jedes Transpositionswesen!

Besonders bei den Mörkeliedern Hugo Wolfs ist nicht nur ein liebevolles Eingehen auf den geistigen Gehalt und Klang des zu vertonenden Gedichtes zu bemerken, sondern jedem Lied ist eine bestimmte Tonart als Grundstimmung gegeben!

So ist auch bei Hugo Wolf C-dur als weiß empfunden 361) und E-dur als leuchtende Tonart, sowie die dunkle Nacht als Ges-dur und seine Schicksalstonart 362) ist c-moll!

DIE OPER: Richard von Mojsisovics' ganze Liebe gehörte der Oper, nicht nur der Werkgestaltung allein, sondern dem ganzen Bereich der Oper! In den Opern zeigt er sich als ein echter Dramatiker, dem auch das Theatermäßige im besten Sinne, das Lebendige, Heitere, Witzige, Pakrende, Zündende, in hohem Maße gegeben ist. 365)

---

361) Vgl. "Hugo Wolfs Mörkelieder", Wien, Amandus Edition 1947.  
362) Vgl. auch Beethovens "Schicksalssymphonie" (Nr.V) in c-moll!

364) Vgl. Gegenbeispiel: Mannheimer Schule (Joh. Stamitz, bei dessen Symphonien die Reprise mit dem 2. Thema einsetzt!  
365) Vgl. Max Herold, Wiener Neueste Nachrichten vom 9.V.1837.

## FORM UND PROGRAMMATIK

als Vorbild gedient: Bietet aber Wagner einen klaren Einblick in die Welt, wie er im "Ring" zweifellos den tragischen Charakter des Menschentums betonte, so dominiert bei Mojsisovics die heitere Oper, die zum Teil real gestaltet

Den meisten Werken Mojsisovics' liegt irgendeine der bekannten Formen zugrunde. Er verwendet sowohl Sonatenform als auch Rondoform mit Vorliebe.

Auch hier sieht man deutlich, daß sich Mojsisovics kaum nach einer einzigen Richtung hin entwickelt hätte, wie viele Romantiker, die zuerst mit der absoluten Musik, mit strengen Formen begannen und sich dann zur Programm-Musik bekannten.

Von den Früh- bis zu den Spätwerken schuf Mojsisovics freie, phantasiertartig aufgelöste Werke und immer wieder strengere Formen, wie Sonaten!

Der Komponist selbst nimmt kaum Stellung zu seiner Form, als ich ihn einmal über seine Formen und seine Formauffassung im allgemeinen fragen wollte, gab er mir zur Antwort (363) : Die Form ergäbe sich von selbst, sie sei garnicht so wichtig, und seine eigenen Werke würde er grundsätzlich nie analysieren!

Die Sonatenformen sind aber meistens phantasiertartig erweitert und ausgebaut.

Während die Serenade Op. 21 sehr frei gestaltet ist, ist das Kammerkonzert Op. 57 in Sonatensatzform (I. Satz) und Rondoform (II. Satz mit 2 Themen, III. Satz mit 3 Themen!) gebaut.

Sehr beliebt, besonders in Spätwerken, ist die Sonatenform, bei welcher die Reprise das 2. Thema nicht mehr bringt, und die Reprise dadurch viel kürzer gestaltet wird. (364) So ist das z. B. beim I. Satz des Divertimentos Op. 99, wie auch beim I. Satz der Sonate Op. 102 der Fall!

**D I E O P E R :** Roderich von Mojsisovics' ganze Liebe gehörte der Oper, nicht nur der Werkgattung allein, sondern dem ganzen Bereich der Oper! "In den Opern zeigt er sich als ein echter Dramatiker, dem auch das Theatermäßige im besten Sinne, das Lebendigkeit, Witzige, Packende, Zündende, in hohem Maße gegeben ist. (365)

---

363) Als ich den Komponisten im Winter 1950/51 in Bruck/a.d. Mur aufsuchte.

364) Ein Gegenbeispiel: Mannheimer Schule (Joh. Stamitz, bei

dessen Symphonien die Reprise mit dem 2. Thema einsetzt!

365) Vgl. Max Morold, Wiener Neueste Nachrichten vom 9.V.1937.

Richard Wagner hat mit seinen Opern nicht zuletzt als Vorbild gedient: Bietet aber Wagner einen tiefen Einblick in die Welt, wie er im "Ring" zweifellos den tragischen Charakter des Menschentums betonte, so dominiert bei Mojsisovics die heitere Oper, die zum Teil real gestaltet und nicht zuletzt mit seinem persönlichen Wesenskern innig verquickt zu sein scheint.

"Im 'Tristan' Wagners stehen sich nicht ein Mann und ein Weib, sondern nur zwei Menschen, ohne geschlechtliche Besonderung, gegenüber." 366)

Das ist auch der große Unterschied gegenüber den Opern von Mojsisovics!

Ebenso lehnt Mojsisovics aber die extravertierte Kunstrichtung, besonders der Oper, Peter I. Tschaikowskij, Richard Strauß und Puccini ab. Auch dem Expressionismus gegenüber verhält er sich ablehnend.

Eine besondere Vorliebe hatte er aber für die Opern Albert Lortzing!

Er hat einmal gesagt, er wolle niemand anderer als ein zweiter Lortzing sein! 367)

Die Opern sind untereinander im Wesen sehr gleichartig, wenn auch in den Handlungen verschieden, stellen sie doch fast immer dasselbe Wesen, seine persönliche Natur, dar! Sie stellen kaum die einzelnen Stimmungen selbst dar, sondern machen die Stimmungen nur mit!

Die meisten Opern sind in Akte und Szenen eingeteilt. Die "Ninon", Op. 19 besteht aus einem Akt, "Die roten Dominos" Op. 20 hat keine Szeneneinteilung, während "Astaroth", Op. 28 3 Chöre, 1 Harfensolo und 1 Lied enthält, ist nach der "romantischen Oper", Op. 30 "Tantchen Rosmarin", Op. 35 wieder in Akte und Szenen eingeteilt.

Eine ausgesprochene Nummernfolge stellt die "Merlin", Op. 59 dar, bestehend aus nummerierten Liedern, Zwischenspielen und Chören.

Op. 60, "Der Zauberer" hat wieder eine Szeneneinteilung und "Madame Blaubart", Op. 62 kann man als Nummernoper (Duett, Serenade, Schifferlied usw.) ansprechen.

Ebenso ist Op. 75 eine Nummernoper, Op. 80 ("Viel Lärm um Nichts") ist in Szenen und Akte eingeteilt, während die Spätoper Op. 84 ("Norden in Not") ohne Szeneneinteilung erstmalig durchkomponiert ist.

366) Vgl. "Allgemeine Musikzeitung" vom 30. IX. 1910 (F. Wendel) S. 844.

367) Mitteilung durch Prof. Günther Eisel.

In seinen Opern findet man auch keine typischen Arien und Ariosen, sondern eigentlich müßte man diese Formen besser als "Lieder" ansprechen. Auf Einzelheiten der Opern bin ich in der Werkbesprechung näher eingegangen und möchte nur noch allgemein sagen, daß die Formen meist breit ausladend sind und eine Vorliebe für Klangrausch und große Instrumentation vorherrscht.

DIE ORGELWERKE möchte ich zu einer allgemeinen Besprechung deshalb herausgreifen, weil sie nicht nur zu den bedeutendsten Werken des Altmeisters Mojsisovics zählen, sondern weil sie auch einen großen Rahmen im Kompositionsschaffen einnehmen.

Mit einem Orgelwerk, der "Romantischen Phantasie" Op. 9, trat Mojsisovics als Komponist, wie schon erwähnt, zum 1. Mal vor eine breitere Öffentlichkeit. Sie wird auch als "unstreitig eines der bedeutendsten Werke der neuesten Orgelliteratur" (um 1904) bezeichnet (368), aber gleich fällt auch hier schon das orchestrale Gepräge der Orgelmusik auf. (Wie schon erwähnt, beherrscht dieses orchestrale Gepräge alle anderen Instrumentalwerke, so besonders die für Klavier, auch im höchsten Grade!)

Selbstverständlich weisen diese Orgelstücke einen durchaus romantisch-weltlichen Zug auf, der den protest der konventionellen Kirche hervorruft: "Der Geist der in diesen Orgelstücken (369) lebt, ist ketzerisch im höchsten Grade..." (370).

Sehr stark ist die Beeinflussung von Max Reger in den Orgelwerken zu bemerken. (371)

Durch den oftmaligen Tempowechsel weisen die Orgelwerke auch einen durchaus glücklichen romantischen Zug auf, der der neudeutschen Schule eigen ist.

Der Komponist "emanzipiert seine melodische und geistige Konzeption vom Eklektizismus" (372)

---

370) Vgl. Zwickauer Zeitung vom 4. IV. 1911.

371) "Musical Standard", London 1905, Nr. 564.

372) In der "Orgel", Juli/August 1904, IX, Jg. Nr. 7/8.

368) "Deutsches Blatt" (Brünn) vom 7. III. 1904.

369) Es handelt sich um die 4 Vortragsstücke für Orgel Op. 12.

370) Vgl. "Allgemeine Musikzeitung" Leipzig, 1908, Nr. 50, S. 913 (Emil Liepe)

371) Vgl. hierzu auch das Chemnitzer Abendblatt vom 21. IX. 1924.

372) "Tagesbote" (Brünn), Sept. 1906 (Tag ?) (Willy Dreßler).

Der Einfluß Max Regers auf die Orgelwerke wird in mehreren Zeitungen erwähnt: "Obwohl kein Schüler von Reger, so ist doch des Titanen Einfluß bemerkbar, namentlich in der Kühnheit der Modulationen." (373) Eine Londoner Zeitung (374) schreibt u.a. über die "Romantische Phantasie", Op. 9 als von "the piece, which much bears the character of a symphonic-poem" und von "excessive length, as a product of a young man's 'storm and stress' period."

Auch ist in den früheren Orgelwerken der Einfluß Max von Schillings verspürbar und Prof. Emil Krause spricht auch von der "Sturm-und-Drang-Periode" und vom Einfluß Max Regers. (375) Mojsisovics bezeichnet in seinem Aufsatz "Ziele und Grenzen der Orgelkomposition" Max Regers Choralphantasien als die populärste Form der Programm-Musik (376) und bei Mojsisovics herrschen auch programmatische Tendenzen in den Orgelwerken vor, so soll der 2. Satz der "Romantischen Phantasie" den Eindruck einer "Burgruine im Gebirge vermitteln. (377)

Von den vielen Instrumentalkombinationen mit Orgel seien besonders die Werke für die Trompete und Orgel (Op. 114), Blechharmonie und Orgel (Op. 112/A) und schließlich für Violine und Orgel (z.B. Op. 22) hervorgehoben. Auch E.W. Degner (der auch Symphonien mit Orgel schrieb) komponierte Stücke für Violine und Orgel und später auch Otto Siegl (Variationen für Violine und Orgel).

Zum Schluß der Besprechung der Orgelwerke sei noch erwähnt, was Karl Thiessen (378) über die, "ausgesprochen an Reger angeschlossenen", Orgelwerke im allgemeinen sagt: "Diese scheinen mir sein Schaffen an Wert und Bedeutung auch weit zu überragen."

So liegt auch der Symphonie "In den Alpen" in b-moll kein bestimmtes Programm, keine Handlung zugrunde, sondern die Eindrücke gewisser Landschaftsbilder. (383) Besteht also diese Symphonie aus Bildern und Eindrücken, aus momentanen Gefühlstimnungen, so handelt es sich beim Gegenstück, der Alpensymphonie von Richard Strauß (die aber viel später entstand) um eine Programmatik tem-

- 373) Vgl. Zwickauer Zeitung vom 4. IV. 1911.
- 374) "Musical Standard", London 1905, Nr. 584.
- 375) in der "Orgel", Juli/August 1904. IX. Jhg, Nr. 7/8. (Prof. Emil Krause.)
- 376) abgedruckt in der "Orgel" vom Jänner 1909, Jhg. IX. Nr. 1, S. 6 : "Der Neuesten Nachrichten" vom 9. V. 1937.
- 377) Nach Persönlicher Mitteilung.
- 380) Vgl. auch die Zwickauer Zeitung vom 12. T. 1915, Nr. 8
- 378) In der "Rheinischen Musik- und Theaterzeitung" 1909, 4. Oktober, Jhg. 4.
- 383) Persönliche Mitteilung des Komponisten.



D I E S Y M P H O N I E : Den Ausspruch Friedrich von Hausseggers "Musik ist Ausdruck, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck" dürfte auch Mojsisovics in seinen Symphonien zum Leitsatz gehabt haben! Seine Symphonien sind vor allem "tiefe Seelenbekenntnisse, machtvolle Hymnen oder überströmend zärtliche Gedichte. Mojsisovics gibt dem bloß Handwerklichen und dem Spielerischen wenig Raum." 379)

Ermanno Wolf-Ferrari schrieb einmal in einem Brief an Hans Wamlek 380) : "Die Symphonie war ursprünglich eine schlanke Dame, sie wurde immer korpulenter und schließlich so dick, daß sie den Sessel zu erdrücken scheint, auf dem sie sitzt!"

Mojsisovics selbst sagt, er habe in seinen Symphonien niemals ein Programm, sondern nur einen Eindruck! 381).

Er bringt also keine zeitlich ablaufende Programmfolge, sondern versucht den Eindruck (die Impression!) irgend eines Treibens oder einer tiefsinnigen Betrachtung wiederzugeben!

Das ist also der Unterschied gegenüber den "Symphonischen Dichtungen" eines Richard Strauß.

Aber das Zugrundeliegen einer bestimmten Form (so der Sonatenform in den Symphonien) ist auch bei den symphonischen Dichtungen Richard Strauß' zu sehen, so bei dessen "Till Eulenspiegel", dem eine Rondoform zugrunde liegt!

Max Morold sagt dazu 382) : "Wenn Mojsisovics eine Symphonie schreibt, so handelt es sich ihm nicht um die üblichen vier Sätze, nicht um die Form, sondern um die Eindrücke, die er "in den Alpen" (Op. 15, I. Symphonie!) hatte, oder um die poetische Vorstellung einer "Barock-idylle" (II. Symphonie, Op. 25!), oder um sein Weh und seine Hoffnung im heutigen "Deutschland". (III. Symphonie, Op. 61)!

So liegt auch der Symphonie "In den Alpen" in b-moll kein bestimmtes Programm, keine Handlung zugrunde, sondern die Eindrücke gewisser Landschaftsbilder. 383) Besteht also diese Symphonie aus bildhaften Eindrücken, aus momentanen Gefühlsstimmungen, so handelt es sich beim Gegenstück, der Alpensymphonie von Richard Strauß (die aber viel später entstand!) um eine Programmatik temperaler Dimension!

---

379) aus den "Wiener Neuesten Nachrichten" vom 9.V.1937.

380) Venedig, am 21.IV.1946.

381) Persönliche Mitteilung des Komponisten.

382) Max Morold, Biographische Skizze, Verlag für Neuzeitliche Kunst, Magdeburg-Graz, 1924., S. 10.

383) Persönliche Mitteilung des Komponisten.

"Die Snobs fragen unnütz: Vor oder nach Richard Strauß ? Ganz unnütz! Denn wenn zwei dasselbe tun, dann ist es nur umso weniger dasselbe, wenn es Zeitgenossen sind. In der Tat: Wo Strauß unmittelbar empfangene Eindrücke in Töne umsetzt, weitet und vertieft, dort sucht Mojsisovics aus der Frosch- und Vogelperspektive im Gestein nach Melodien!" 284) Ein drittes Beispiel zu den 2 Alpensymphonien wäre Franz Liszt's Symphonische Dichtung "Was man auf dem Berge erlebt", die auch wie eine kleine "Alpensymphonie" wirkt.

Aber nicht nur die Symphonien vermitteln solche Eindrücke, auch kleinere Stücke, wie "Im Konzertsaal" für Klavier, Op.16/Nr.10 und Op.16/Nr.4 ("Mondnachtstille").

Ähnlich wie mit der I. Symphonie verhält es sich auch mit der II., der "Barockidylle". Op.25.

Der II. Satz ist durch das Bild Hierl-Deronoos "Im Liebesgarten" angeregt worden. Auch hier verzichtet er auf die strenge symphonische Form und gibt Eindrücke wieder. 285) Mit impressionistischer Farbgebung und echter Romantik werden hier die Eindrücke wiedergegeben.

Dr. Peter Funk geht sogar so weit, daß er meint 286) : "Es kommt im Tondichterischen nicht mehr zu schildernder Malerei, zur Aufzeichnung des sinnlich Wahrnehmbaren, Mojsisovics zielt vielmehr als Tondichter auf die Weite eines Welt- und Landschaftsgefühls ab, wie sie sich in seelischen Erhebungen und Erschütterungen spiegelt."

Zur Fertigstellung der V. Symphonie ("Michelangelo"), meint der Komponist, müsse er erst nach Italien fahren, um die echten Eindrücke festhalten zu können, hier in Österreich könne er diese Symphonie nicht vollenden.

Zum Schluß sei erwähnt, daß das Klavier in den Symphonien eine größere Rolle spielt, so z. B. in der VI. Symphonie, wo das Klavier ähnlich einem Klavierauszug fast alle Orchestertöne enthält, wie ich in der Werkbesprechung schon erwähnt habe.

Möge sich der Wunsch, mit dem Morold die Biographische Studie (1924) schließt, noch erfüllen:

"Wir wünschen und hoffen, daß es nicht allzu lange mehr dauern wird, bis Steiermark, bis Österreich, bis Deutschland diesem seinem Sohne mit dankbarem Stolze die gebührenden Ehren erweist!"

284) "Merker" IX. Jhg. vom 1. IV. 1918, Heft 7 (Julius Piströn).

285) Vgl. auch das Grazer Volksblatt vom 1. IV. 1919 (Beichel).

286) Hakenkreuzbanner vom 13. Mai 1942, Nr. 131.

## ANLEITUNG

- 1) Die Abkürzung "RvM." bedeutet immer Richard von Mojaisowics.
- 2) Notenbeispiele (besonders aber die Anfänge der Werke), die sich schon in der Verbalbeschreibung als notwendig erwiesen, sind hier ausgelassen worden.  
Wegen der Vielzahl der Werke habe ich mich auf die thematischen Anfänge und Notenbeispiele der mir am wichtigsten erschienenen Werke beschränkt, ebenso auf jeweils den 1. Satz eines Werkes.
- 3) RvM hat selbst die Einteilung seiner Werke in Opuszahlen vorgenommen. Ich möchte die übliche Abkürzung "Op." und zwar durchlaufend von Op. 1 bis Op. 100 des bereits letzten Werkgebrauchen. RvM hat nämlich ab ca. Op. 50 die russische Bezeichnung "Werk" und ab ca. Op. 100 wieder die Bezeichnung "Op." gebraucht.

## B I B L I O G R A P H I S C H E R

## A N H A N G .

- 4) Die zahlreichen Bearbeitungen und Werke, denen keine eigenen Themen zugrunde liegen, wegen keine Opuszahlen und wurden anschließend, (also nicht chronologisch) angeführt.
- 5) Die Seitenanzahl wird, beginnend mit der ersten, unbeschriebenen Kompositionseite, angegeben. (Titelblatt, Umschlag oder Einband wird es immer extra angeführt)
- 6) Das Datum steht oft auf der 1. Seite (rechts oder links oben) aber immer nach dem letzten Takt der Komposition nebst dem schon von Anfang an gern gebrauchten "R" (Vorname).
- 7) Alle Autographe (außer Skizzen) und Reinschriften sind mit Tinte geschrieben.  
Die meisten wahren Rein- und Abschriften, sowie die Klavierauszüge vieler Werke wurden von Frau Helena v. Mojaisowics angefertigt.
- 8) Meist werden nur die Uraufführung (Urauff.) und eine oder mehrere der nächstfolgenden Aufführungen (Auff.), je nach Bedeutung des bestimmten Werkes, bekanntgegeben.  
Falls der Urauff. mehrere Aufführungen folgten wird dies jedenfalls mit "u.w." angedeutet.
- 9) Bei der Größenangabe (bei Drucken, nicht genormten Notenpapier usw.) bezieht sich die 1. (meist größere) Zahl immer auf die Höhe und die zweite auf die Breite des Autographs (Reinschrift oder Druckes), die folgenden Zahlen auf die Papiergröße (wenn unsigniert, dann vermerkt) und die Anzahl der Liniensysteme.
- 10) Die meisten Autographe sind auf "J. H. & Co."-Papier (wenige auf "Günova-Papier") geschrieben. Fern hat RvM vorgedrucktes Lied.- und Partiturnpapier versendet.

A N L E I T U N G

- 1) Die Abkürzung " RvM " bedeutet immer Roderich von Mojsisovics.
- 2) Notenbeispiele (besonders aber die Anfänge der Werke), die sich schon in der Werkbesprechung als notwendig erwiesen, sind hier ausgelassen worden.  
Wegen der Vielzahl der Werke habe ich mich auf die thematischen Anfänge und Notenbeispiele der mir am wichtigsten erschienenen Werke beschränkt, ebenso auf jeweils den 1. Satz eines Werkes.
- 3) RvM hat selbst die Einteilung seiner Werke in Opuszahlen vorgenommen. Ich möchte die übliche Abkürzung "Op." und zwar durchlaufend von Op.1 bis Op.121 (dem derzeit letzten Werk) gebrauchen. RvM hat nämlich ab ca. Op.50 die "neudeutsche" Bezeichnung "Werk" und ab ca. Op.100 wieder die Bezeichnung "Op." gebraucht.
- 4) Die zahlreichen Bearbeitungen und Werke, denen keine eigenen Themen zugrunde liegen, tragen keine Opuszahlen und werden anschließend, (also nicht chronologisch) angeführt.
- 5) Die Seitenanzahl wird, beginnend mit der ersten, beschriebenen Kompositionseite, angegeben. (Titelblatt, Umschlag oder Einband werden immer extra angeführt)
- 6) Das Datum steht oft auf der 1. Seite (rechts oder links oben) aber immer nach dem letzten Takt der Komposition nebst dem schon von Anfang an gern gebrauchten " R " (Vorname).
- 7) Alle Autographe (außer Skizzen) und Reinschriften sind mit Tinte geschrieben.  
Die meisten schönen Rein- und Abschriften, sowie die Klavierauszüge vieler Werke wurden von Frau Helene v. Mojsisovics angefertigt.
- 8) Meist werden nur die Uraufführung (Urauff.) und eine oder mehrere der nächstfolgenden Aufführungen (Auff.), je nach Bedeutung des bestimmten Werkes, bekanntgegeben.  
Falls der Urauff. mehrere Aufführungen folgten wird dies jedenfalls mit "usw." angedeutet.
- 9) Bei der Größenangabe (bei Drucken, nicht genormtem Notenpapier usw.) bezieht sich die 1. (meist größere) Zahl immer auf die Höhe und die zweite auf die Breite des Autographs (Reinschrift oder Druckes), die folgenden Zahlen auf die Papiersorte (wenn unsigniert, dann vermerkt) und die Anzahl der Liniensysteme.
- 10) Die meisten Autographe sind auf "J.E.&Co."-Papier (wenige auf "Sünova-Papier") geschrieben. Gern hat RvM vorgedrucktes Lied.- und Partitурpapier verwendet.

ORIGINALKOMPOSITIONEN

I. Werke mit Opuszahlen :

Op. 1 Fünf Lieder und Gesänge (für hohe Stimme und Klavier)

1. Kein Veilchen mehr (Hermann v. Gilm)

etwas bewegt

The image shows the beginning of a musical score for the song 'Kein Veilchen mehr'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a treble clef and a 'P' (piano) dynamic marking. The lyrics 'Der Morgens früh, da pflückte sie die...' are written below the vocal line. The piano accompaniment starts with a bass clef and a 'P' dynamic marking. The score is handwritten and includes some performance markings like slurs and parentheses.

Länge 12 T.

komp. 1898

2. Blütenschwere Kirschbaumzweige (Gilm)

Länge 44 T., in A-dur, komponiert 1899

3. Spaziergang (Gilm) 1899  
(nicht vorhanden)

4. Stelldichein (Gilm)  
Länge 48 T. in f-moll. Hastend erregt, komp. 1899

b) in Orchesterfassung

Ausgabe: Nr. 1 bis 4 von C.F.W. Siegels Musikalienhandlung  
Leipzig 1911 der Größe 34 zu 27 cm

5. Vorrei morir (Wilbrandt) übersetzt aus dem Italienischen.  
nicht mit erschienen.

Autograph nicht vorhanden.  
Kopie (Helene v. Mojsisovics) Sünova-Papier (Liedpart.) Nr. 2  
4 Systeme, 6 Seiten (2 Bogen)  
Länge 74 T., in A-dur

Op. 2 Drei Frauenchöre a capella ( Klavierbegleitung ad.lib.)

1. Nachtgeschwätz (Franz Evers)

Andante

Musical notation for 'Nachtgeschwätz' in 4/4 time, key of B-flat major. It features two staves: Soprano I (Sopr. I) and Alto I (Alt. I). The melody is simple and rhythmic, with a tempo marking of 'Andante'.

Länge 26 T.

Nach der Abschrift der Stimmen aus dem Archiv des Landeskonservatoriums in Graz.

vierstimmig, für 2 Sopr.- und 2 Altstimmen, komp. 1901  
Ausgabe: F.E.C. Leuckart, Leipzig 1912  
Autograph : Größe 32 : 25,5 cm, 14-linig, 3 S., (1 Bogen)

T. 2 , 2. Sopran (Autograph) gegenüber einer Abänderung in den Chorstimmen :

Musical notation for the second Soprano part (Sopr. II) in 4/4 time, key of B-flat major. It shows a specific melodic line with a 'NB' (Nota Bene) marking.

Musical notation for the choral parts in 4/4 time, key of B-flat major. It shows a specific melodic line with a 'NB' (Nota Bene) marking.

2. Heimliche Gewalt (Albert Geiger)

Allegretto

Musical notation for 'Heimliche Gewalt' in 4/4 time, key of D major. It features two staves: Soprano and Alto. The tempo is marked 'Allegretto'.

Länge 34 T., (wie Nr. 1 nach dem Stimmennmaterial)

dreistimmig, 2 Sopr., 1 Alt, komp. 1901  
Ausgabe: Leuckart, Leipzig 1912.

3. Volkslied (Anna Ritter)

Im Volkston (leicht bewegt)

Musical notation for 'Volkslied' in 2/4 time, key of D major. It features three staves: Chorus (Chor), Piano, and a vocal line. The tempo is marked 'Im Volkston (leicht bewegt)'. The lyrics 'Ein Volklein singt im Wald' are written below the vocal line.

30 T., 6 S.

Op. 3 Zwei Skizzen für Frauenchor und Streichorchester

unvollendet, schon 1899 begonnen letzte Skizzen 1949.  
1. Der Beligen Furcht (Albert Geiger)

sehr ruhig (Nach der Partitur) Streicher beginnen, Chor pausiert.



vierstimmig, komp. 1901  
Ausgabe: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung (R.Linnemann)  
Leipzig 1903  
Größe: 34 zu 27 cm, 3 S., (3 Bl.)  
Abschrift, Stimmen (Konservatorium Graz) erhalten.

2. Spätsommer (Georg Palma)

Länge 35 T., vierstimmig, komp. 1901  
Ausgabe: C.F.W. Siegel (wie Nr.1)  
5 S. (4 Bl.)

2. Die alte Jungfer (Karl Maria)

Op. 4 Chorus mysticus (zu Goethes "Faust")  
Ein Konzertgesangwerk, ursprünglich für Bühnenaufführungen komponiert.

sehr ruhig



"Herrn kgl. Prof. Max Schillings in größter Verehrung"  
für Soli (3 Sopr.1 Alt) gemischten Chor (Doppel-Chor) und großes  
Orchester (dopp.Holz, 4 HÖ u. 4 HÖ hinter d.Szene, 2 Tr., 3 Pos.,  
1 Baßuba, 2 Harfen, Streichorchester und Orgel)

Ausgabe: Klav.Auszug und Chorstimmen bei Siegel (Linnemann)  
Leipzig, copyright 1905, Größe 34,5 zu 27 cm,  
Autograph: begonnen Ende Juli bis Anfang August 1901 (Krumpen-  
dorf am Wörthersee)

Op. 5 Stella symphonische Dichtung nach Goethe

unvollendet, schon 1899 begonnen, letzte Skizzen 1949.  
Keine Reinschrift vorhanden.

Op. 6 Vier Lieder und Gesänge für 1 Singstimme und Klavier

1. Vorbei (Gustav Renner)

Stürmisch

Musical score for 'Vorbei' (Gustav Renner). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and the lyrics 'Über die Stoppeln'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

34 T.

komp. 1901. Ausgabe : 3 S., (3 Bl.)  
Urauff. Graz, 4 III., 1922, Gesang: Sophie Hanschmann

2. Die alte Jungfer (Karl Maria)

komp. 1901. Ausgabe : 2 S., (2 Bl.) Länge 27 T.  
Urauff. Graz, 4. III., 1922, Gesang: Sophie Hanschmann.

3. Der jungen Hexe Lied (O.J. Bierbaum)

komp. 1901. Ausgabe : 3 S., (3 Bl.) Länge 53 T.  
Urauff.: Brünn, 10. V. 1903 (Stephanie Nemeč)

4. Volkslied (Stowasser)

ruhig und zart

Musical score for 'Volkslied' (Stowasser). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a piano (p) dynamic and the lyrics 'Dieses Rößlein war ein-mal'. The piano accompaniment is simple and accompanimental, with a steady bass line.

Länge 47 T.

Alle 4 Lieder Ausgabe: Siegel, Leipzig, Größe 34 zu 27 cm.



Op. 7 Fünf gemischte Chöre a capella

1. Bekennnis (M.G. Conrad)

vierstimmiger Chor, komp. 1901  
Autograph: Frankfurt /M. bei Verlag Baselt verloren (?) 388)  
Urauff.: III.1901, Graz, aufgef. vom deutsch-evangelischen  
Gesangverein, anlässlich einer internen Abschiedsfeier von  
RvM, der nach Köln kam (siehe Biographie) 389)  
ferner: Graz, 25.X.1930, München, 18.IV.1939.

2. Sommernacht (Alberta v. Puttkamer)

sehr ruhig



Länge 28 T., I. Satz 184 T.

"Meiner theuern Mutter zum 22. Febr. 1902" (dreisätzig)  
4-8-stimmig (gem. Chor und Klavierübertragung) komp. München 1902  
Autograph: J.E.&Co Nr. 6, 20-linig, in E-dur, 6/8 Takt  
Am Schluß Datum: 5.-7.II.1902 komp. R.

3. Brautchor (H. Kundigraber)

Frieda Richter gewidmet.  
6-stimmig, für 2 Sopr. 2 Alte (Orgel ad lib.) 390')  
Autograph: Nr. 6, 20-linig, links oben (S.1) Datum: III. Satz sich  
"Comp. 10. Mai 1902", am Ende: "10.-12. Mai"  
Länge 48 T., Orientierungszahlen mit Blaustift  
Urauff. 5 VI. 1902 Grabenkirche Graz (Kundigraber)

4. Takt (Robert Burns)

a) für gem. Chor  
b) für 4-stimmigen Männerchor.  
Autograph: für 2 Ten. u. 2 Bässe. Länge: 62 T.  
in As-dur, 6/8 Takt  
entworfen 1899, ausgeführt 1902 (Schnotzenhofen bei Erlach)

5. Vom Scheiden (Arno Holz)

Autogr. verloren (Frankfurt/M.)  
Auff. 18.IV. 1933, München

a) Fassung mit Klavierbegleitung  
Auff. München, 21.V. 1941 (Annie Knörl und Gustav Grosch)

388) Mitteilung v. RvM 389') Diesen Verein gründete RvM 1899, Graz  
390') Zur Hochzeit von Frieda Richter mit Dr. Robert Heschl, 7.IV.1902

Op. 8 Eine dramatische Scene  
für hohe Stimme und großes Orchester.

a) Konzertszene (Dichtung : Kaiserin Elisabeth)  
komp. München 1902  
Urauff.: Graz, 30.III.1919 (Rosine Fortelni, RvM)

Op. 9 Romantische Phantasie für Orgel

etwas bewegt ♩ = 120

Manual

ff

Länge 55 T., I. Satz 184 T.

Pedal

"Max Reger gewidmet". begonnen 1902 und beendet 1904 (dreisätzig)  
Ausgabe: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, Leipzig 1904. Lichtgrüner  
Umschlag, nicht geheftet, Größe 23 zu 31 cm (Breitformat!)  
I. Satz 184 T. (Einleitung 55 T.)

II. Satz 47 T., III. Satz 204 T.

Vorbemerkung: "Sollte die Vorführung des ganzen Werkes zu viel Zeit  
in Anspruch nehmen, so sind für diesen Fall passende Kürzungen vor-  
gesehen" (Anm.: T. 93 sind im Bedarfsfalle 35 T. zu überspringen,  
wobei vom Komponisten im Kleindruck 2 Überleitungstakte angeführt  
sind) 391)

"Bemerkt wird ferner, daß sowohl der II. als auch der III. Satz sich  
einzeln <sup>392</sup>, als auch im Zusammenhang zum Vortrag wohl eignen; im  
ersteren Falle schließt der II. Satz mit dem ausgehaltenen Des-dur-  
Akkorde bei der Fermate (T. 46) <sup>393</sup>). Bei richtiger Temponahme  
darf die Aufführung des ganzen Werkes 28 Minuten nicht überschreiten,  
haben. Im Juli 1904 RvM."

Op. 10 W a l z e r für Kleines Orchester

komp. 1902 bis 1904

nur in Manuskriptskizze vorhanden.

Urauff.: Cilli, 2.IV. 1905 (H. Kundigraber) MV., II. Orch.Konz.

Auff.: 4.XI. 1907 Aschaffenburg (Kundigraber)

20. II. 1910 MV. Bochum (Arno Schütze)

Sondershausen, 28.VIII.1940 (Karl Martz).

391) Es gibt sehr viele Doppelstriche mit zahlreichen kurzen Zwischen-  
episoden und Tempoverschiedenheiten, wodurch auch sicherlich die  
Kürzungen leicht ermöglicht werden.

392) Was auch des öfteren bei Aufführungen geschehen ist.

393) also mit Hinweglassung der absteigenden Pedalfigur