

EGON WELLESZ

Symphonie Nr. 3 in A op. 68 (1949-51)

revidiert von Hannes Heher

Satzbezeichnungen:	I. Allegro maestoso; II. Adagio; III. Allegro vivace; IV. Sostenuato
Besetzung:	2 (Picc.), 2, 2, 2 – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl. (2 Spieler) – Str.
Aufführungsdauer:	40'
Aufführungsmaterial:	leihweise
Studienpartitur:	Stp. 692 (käuflich)
Uraufführung:	Samstag, 29. April 2000, 19.30 Uhr Wien, Musikverein – Großer Saal Wiener Symphoniker, Dirigent: Marcello Viotti

Das Werk entstand in einem für den Komponisten ungewöhnlich langen Zeitraum von über zwei Jahren im englischen Exil. Im April 1949 begonnen – etwas mehr als ein Jahr nach der Fertigstellung der „Zweiten“ –, wurde das Particell erst im April 1950 und die vollständige Partitur sogar erst im September 1951 vollendet. Die Uraufführung der Symphonie, für die das Londoner Philharmonische Orchester unter Sir Adrian Boult vorgesehen war, scheiterte aus verschiedensten Gründen; in den Briefen der Zeit liest man von Problemen mit dem (damaligen) Verleger, der sich laut Wellesz zu wenig einsetzte und das Aufführungsmaterial nicht rechtzeitig liefern konnte sowie von Schwierigkeiten mit dem Musikchef der BBC, „der nur französische Musik liebt [und] die Aufführung meiner 3. Symphonie, die Boult dirigieren wollte, verhindert [hatte]...“⁽¹⁾

Wie alle Symphonien bis einschließlich der „Vierten“ ist die dritte Symphonie noch in freier Tonalität geschrieben, ihr Untertitel „in A“ deutet das bereits an. Bekanntlich vollzieht Wellesz erst mit seiner fünften Symphonie einen Stilwandel hin zu einer „frei-seriellen“ Tonsprache, den er dann ironisch auch als seinen „Altersstil“⁽³⁾ bezeichnet. Nichtsdestotrotz versucht er, bereits in der „Dritten“ in harmonischer und besonders in formaler Hinsicht andere Wege zu gehen. So behandelt er im mitreißenden ersten Satz (Allegro maestoso) die Sonatensatzform sehr frei. Zwar hören wir zu Beginn noch zwei charakterlich unterschiedliche Themen, eine klar abzugrenzende Durchführung bzw. Reprise ist jedoch nicht mehr vorhanden. Vielmehr setzt sehr bald ein ständiges durchführungsartiges Verarbeiten der beiden Themen ein, Wellesz entwickelt darüber hinaus sogar mehrere neue Gedanken aus dem ursprünglichen Material, die – auch mit Hilfe kontrapunktischer Künste – in gleicher Weise diesem Durchführungsprozess unterworfen werden. Ein Bindeglied des Satzes ist das „wie ein Zitat“⁽⁴⁾ immer wieder sogar wörtlich auftauchende und durch große Intervalle gekennzeichnete Hauptthema. Es bleibt schon allein dadurch im Gedächtnis, dass es zu Beginn 15 Takte lang im vollen Orchester unisono vorgestellt wird. Und bereits hier zeigt sich die fantasievolle Orchestrierungskunst von Wellesz: durch raffinierte Klangmischungen leuchten die einzelnen Abschnitte in immer wieder neuen Farben.

Der zweite Satz (Adagio) entwickelt sich aus einem schreitenden Pizzicato-Motiv in den tiefen Streichern, das sich besonders durch das charakteristische Intervall der fallenden kleinen Sekund konstituiert. Ein in weiterer Folge noch an Bedeutung gewinnendes auftaktiges Achtel-Motiv der Bratschen wird von den Geigen mit einer ausdrucksstarken Kantilene beantwortet. Das harmonisch nicht eindeutig bestimmbare musikalische Geschehen führt nun zu einem ersten Höhepunkt, bei dem neben dem Streichorchester nach und nach die Bläser einbezogen werden. Unmittelbar darauf erklingt ein auffällig tonaler⁽⁵⁾ und rhythmisch prägnanter Blechbläserchoral, der später auch im vollen Orchester zu hören sein wird. Nach durchführungsartigen Verarbeitungen des bisherigen Materials und einem idyllischen Des-Dur-Mittelteil (in dem die Blechbläser pausieren) erklingt wieder der ausdrucksstarke Anfangsteil in variiert Form. Der Choral, jetzt von Streichern, Blechbläsern und Fagott gespielt, hat das letzte Wort, und der Satz endet in reinem D-Dur.

Auch der dritte Satz, das Scherzo, zeigt dieses merkwürdige Nebeneinander von völlig tonalen und harmonisch freien Stellen. Wellesz setzt häufig über orgelpunktartige repetierende Dur- bzw. Moll-

Akkorde melodische Linien, die im bitonalen Abstand dazu stehen. Die Linien selber sind durch sich wiederholende Dreiergruppen charakterisiert und lassen sich keiner herkömmlichen Skala zuordnen. Auffällig ist der ungestüme Staccato-Charakter der Musik. Die erwähnten tonalen Abschnitte wirken wie ein Zitat aus einer anderen (musikalischen) Welt, besonders dann, wenn sie in ungetrübter Hornquinten-Seligkeit erklingen. In instrumentatorischer Hinsicht fasziniert besonders die durchbrochene Arbeit, die diese Musik in allen möglichen Farben glitzern lässt. Zweimal wird das turbulente Geschehen von einer Art „Trio“ unterbrochen, das - im Gegensatz zum 6/8-Takt des Scherzos - durch eine gerade Bewegung im 2/4-Takt und kantablere Linienführung charakterisiert ist.

Der Schlusssatz bringt eine langsame Sostenu-to-Einleitung, in deren ersten vier Takten das Material des gesamten Satzes vorgestellt wird: zum einen das scharf akzentuierte Hauptthema, zum andern die darauf folgenden punktierten Achtelfiguren. Selbstverständlich wird dieses Material wieder unisono vorgestellt. Auch das Thema des auf diese Einleitung folgenden Hauptteils (Allegro moderato), das aus dem Material der Einleitung entwickelt ist, erklingt unisono im vollen Orchester. Darüber hinaus greift Wellesz in weiterer Folge intensiv auf die punktierten Achtelfiguren des Beginns zurück. Aufgrund seiner deutlichen Gliederung - Exposition (ab T. 16) – Durchführung (ab T. 115) – Reprise (ab T. 169) ist dieser letzte Satz in formaler Hinsicht der traditionellen Sonatensatzform enger verbunden als der erste. Thematisch und dramaturgisch knüpft er jedoch deutlich an den Klangcharakter des Beginns der Symphonie an. Bemerkenswert ist der Schluss: „Choralartig breit, ein scharf rhythmisiertes a der Trompeten als Ostinato-Ton dagegenstimmend, ringt sich der Satz nur sehr langsam zum A-Dur-Schlussakkord durch. Wellesz ist zu dieser Zeit in größter innerer Spannung und ringt schwer um den Durchbruch zur ureigensten Aussage.“⁶⁾

Trotz der Verwendung von heterogenem Material klingt die dritte Symphonie von Egon Wellesz sehr einheitlich. Die schon in den ersten Takten des ersten Satzes zu hörenden rhythmischen Strukturen sind gleichsam die Keimzelle für einen Großteil der verwendeten Themen. Obwohl sich das Werk in stilistischer Hinsicht auf die österreichische symphonische Tradition beruft – besonders die Einflüsse Bruckners und Mahlers sowie des frühen Schönberg sind spür- und hörbar – ist die Symphonie eine sehr persönliche Musik, die den Interpreten dankbare Aufgaben bietet.

Bei der Herausgabe des Werkes konnte auf eine Reinschrift der Partitur, die der Komponist einmal einer Revision unterzogen hat, und auf das Particell zurückgegriffen werden. Beide Manuskripte werden im Fonds Wellesz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Im Rahmen dieser Arbeit mussten lediglich Flüchtigkeitsfehler korrigiert werden; so fanden sich manchmal bei den transponierenden Instrumenten Klarinette und Horn „falsche“ Noten, die aber durch einen Blick auf unisono dazu geführte Stimmen bzw. in das Particell im Sinne des Komponisten richtig gestellt werden konnten. Ein gravierenderes Problem ergab sich bei den Trompeten: Wellesz schreibt Trompeten in C vor, leider erlaubt deren Tonumfang nicht, die tiefsten Töne der dritten Trompete im ersten und dritten Satz zu spielen. Das Problem wurde im ersten Satz durch Transposition gelöst, im dritten Satz musste aus musikalischen Gründen auf eine solche verzichtet werden. Die Lösung war, für diesen Satz Trompeten in B vorzuschreiben, in dieser Stimmung sind die geforderten Töne realisierbar. Des weiteren waren hin und wieder artikulatorische Fragen nicht eindeutig zu lösen; in solchen Fällen musste oft aus dem Gesamtzusammenhang auf den Willen des Komponisten geschlossen und entsprechend ergänzt werden. Eine kosmetische Retusche wäre noch zu erwähnen: Im zweiten Satz vergibt der Komponist nicht nur zu Beginn, sondern auch beim Eintritt des Des-Dur-Mittelteils die Tempobezeichnung Adagio, und zwar in der Partitur wie im Particell. Da der Mittelteil aber unzweifelhaft einen leicht bewegteren Charakter hat, konnte hier ruhigen Gewissens Adagio durch Andante ersetzt werden.

Hannes Heher

1) Brief an die Tochter Elisabeth vom 16.11.1952 (ÖNB Fonds 13)

2) Herbert Vogg, Am Beispiel Egon Wellesz, Wien 1996, S. 63.

3) Knut Eckhardt, Das Verhältnis von Klangfarbe und Form bei Egon Wellesz, Göttingen 1994, S. 21

4) Robert Schollum, Egon Wellesz., 1963, S. 55.

5) Auf Befragung durch Robert Schollum hat Wellesz „dies damit zu erklären versucht, er sei im Adagio so sehr vom Gedanken der Verklärung österreichischer Musik getragen worden, dass dies unwillkürlich zu einer Entschärfung geführt habe“ (zit. nach: Robert Schollum, a.a.O., S. 55). Es ist überdies bezeichnend, dass Wellesz nur bei diesem Satz Tonartvorzeichen notiert.

6) Robert Schollum, a.a.O., S. 55