

BEMERKUNGEN ZU DEN KLAVIERWERKEN VON FELIX WOYRSCH

Präambulum d-moll

Musette G-Dur

Drei Nottornos op.1 (B-Dur, B-Dur, Des-Dur)

Zwei Walzer op.8 (Des-Dur, B-Dur)

Thema mit Variationen C-Dur op.17

Vier Impromptus op.23 (cis-moll, As-Dur, B-Dur, g-moll)

Improvisationen op.44

Metamorphosen op.48 (Es-Dur/es-moll, g-moll/alla Tarantella, f-moll/F-Dur, As-Dur/f-moll)

Eine Werkbesprechung – auch in geraffter Form – wirkt auf den Leser bzw. Zuhörer nach einer Weile zunehmend akademisch, vielleicht zu analytisch, zu wissenschaftlich. Ich scheue mich nicht, diesen kurzen Analysen deshalb ein Plädoyer voranzustellen:

Obwohl sich das Klavierwerk von Felix Woysch *im Umfang* sicherlich nicht mit demjenigen seiner „Noch“-Zeitgenossen Brahms und Liszt, nach deren Tod mit dem Werk Skrjabins, Rachmaninows, Prokofjews oder auch Debussys und Ravels messen kann, verdient es entschieden mehr Beachtung und Rezeption in der musikalischen Öffentlichkeit. Es gibt bis dato im Musikmarkt keine Aufnahmen auf LP oder CD, welche der Allgemeinheit zugänglich wären, schon gar nicht als Gesamtaufnahme. Dies ist sehr zu bedauern, denn angesichts der feinen Ausarbeitung des musikalischen Materials bei gleichzeitig bleibender Unaufdringlichkeit der einzelnen Themen ist es sehr beachtenswert, wie ein klassizistischer, von Schumann, Brahms, aber auch von Wagner und Strauss beeinflusster Stil sich in einem Zeitalter voller Umbrüche halten konnte. Innerhalb einer Spanne von gut 80 Jahren haben sich – dies ist jedem musikinteressierten Zuhörer hinlänglich bekannt - sehr unterschiedliche klavierkompositorische Revolutionen ereignet: Debussys „Images“, Balakirews „Islamey“-Fantasie, Ravels „Scarbo“, Messiaens „Vier rhythmische Etüden“, Bergs Sonate op.1, die „anachronistische“ Romantik in Rachmaninows Harmonik, Prokofjews pianistische „Brutalität“, Schostakowitschs Sarkasmus, Schönbergs Experimente oder auch Bartoks einzigartige Symbiose von Klavierdidaktik und Volksmusik – alles dies konnte Woysch nicht in seinen Konzeptionen, die harmonisch in der Romantik, formal sogar noch in der Klassik beheimatet sind, beirren.

Wie ein roter Faden zieht sich denn auch seine Vorliebe für die kleineren Formate und die damit verbundene Innigkeit und Einfachheit in der Aussage durch seine Klavierstücke, fast könnte man sagen: als Protest gegen die fortschreitende Gigantomanie in der Industrialisierung der Welt, gegen die Entmenschlichung in den Weltkriegern, gegen den hohlen Pomp und die hektische Betriebsamkeit. Umso mehr muss diese wohlthuende Unaufdringlichkeit, die diesen Klavierwerken innewohnt, unterstrichen werden. Sie darf auf keinen Fall mit einer herabwertenden „Bescheidenheit im kompositorischen Anspruch“ verwechselt werden, womöglich deckmantelartig begründet mit der „Rückwärtsgewandtheit“ zur Romantik und Klassik und „bewiesen“ mit dem geringen Bekanntheitsgrad des Komponisten !

Präambulum d-moll

Zu vermuten wäre zunächst – schon wegen des Titels - dass Woysch dieses kurze Stück als Eingangssatz eines größeren Zyklus konzipiert hat, allein, es findet sich keine Suite, keine Partita oder irgendein andersartiger Werkzyklus, zu welchem das Präambulum den Auftakt bilden könnte. Zweiteilig mit einer kleinen Coda angelegt, wirkt es zuerst eher wie eine Etüde zum Aufwärmen, gleichwohl sorgt die jugendliche kraftstrotzende Frische dieses Einzelstücks für eine sehr geschlossene Form. Schnelle Triolen im 4/4-Takt werden in der jeweils anderen Hand mit Akkordik kombiniert. Die Vielfältigkeit der Charaktere zeigt schon hier den

Farbenreichtum der kompositorischen Einfälle Woyns in seinem späteren Klavierwerk: stürmischere Partien wechseln mit eher lyrischen ab, das Dur des Seitengedankens wird gegen das Moll des gesamten Stücks gestellt, viele Tonarten werden in sehr kurzer Zeit mit Hilfe von Chromatik angesprochen. Die Neapolitanerharmonie Es-Dur spielt eine bevorzugte Rolle für die zunehmende Dramatik; vor der Coda hält die Bewegung 5 Takte lang inne, nachdem sie abrupt mit sforzato-Akkorden gestoppt wurde - quasi um Anlauf zu nehmen auf einen virtuosen und brillanten Schluss.

Musette G-Dur

Ebenso wie das Präambulum ist die Musette ein kurzes jugendliches Stückchen, in refrainartiger Form aufgebaut, aber durchweg melodischer Natur. Die Musette ist ein Auftragswerk für ein vom Verlag Schott aufgelegtes „Jugendalbum moderner Meister“, 1912 herausgegeben. Trotz der Überschrift „Lebhaft“ ist die Musette in einem ganz leicht melancholischen Tonfall gehalten: die einzelnen zweitaktigen Melodiebögen sind abwärts gerichtet, die beiden Ausflüge nach Fis-Dur und später e-moll verdunkeln das G-Dur-Licht für kurze Zeit, als maximale Lautstärke wird mezzoforte erreicht. Die leichte, unbeschwerter Beschwingtheit und der Tanzcharakter der durchweg leisen Musette bleiben jedoch mit Hilfe der anrührenden Einfachheit des Themas erhalten.

Drei Nottornos op.1

Nr.1 B-Dur

Über einer langsamen, aber doch ruhig fließenden, meist aufwärts gerichteten Achtelbewegung zieht sich eine süße Sopranmelodie durch das Stück. Viele Umspielungen, lange Vorhalte und die häufig eingesetzten Terzen und Sexten als Melodieintervalle bestimmen die sehnsüchtige, an Strauss erinnernde Stimmung. Zwei Rückungen von B-Dur nach Ces-Dur und danach noch einmal nach C-Dur sowie leicht verspielte leggiero-Einwürfe der Melodie öffnen das Nocturne zur Mitte hin, sorgen für helleres Licht, ohne die Versonnenheit des ganzen Stücks und die Verwebung der Stimmen zu verlieren.

Nr.2 B-Dur

Nicht nur dieselbe Tonart gebietet es, den musikalisch engen Zusammenhalt von Nr.1 mit Nr.2 zu empfinden. Zwar beginnt das 2. Nocturne im Unterschied zu Nr.1 mit einer kurzen Einleitung, dafür aber wieder mit dem Ton d, wieder als langer Vorhalt und wieder in Terzstruktur, diesmal nach b absteigend. Auch die kleinen typisch schumann'schen Eintrübungen die Subdominanten-Dur-Terz g wird zu ges) in der Harmonik sind sofort wieder zu finden. Als eindeutiger Einfluss von Brahms ist die fast ausnahmslos bevorzugte weite Lage in der Akkordik und die gleichzeitige Ausnutzung von mindestens drei Registern auf der Klaviatur zu bemerken. Die Bewegung wird hier in einer bewundernswerten Balance zwischen latenter Unruhe durch Synkopisierung in der linken Hand und ruhiger Eleganz der Melodie (man erinnere sich an Schumanns „Valse noble“ aus dem Carnaval op.9, auch in B-Dur !) gehalten.

Nr.3 Des-Dur

Hier ist für den Hörer unüberhörbar und unverkennbar die Hinwendung zu Wagners „unendlicher Melodie“ und die Loslösung vom Bassfundament nachvollziehbar: der Symphoniker Woyns lässt streicherartige Quartsextakkorde im Sopran anklingen, bevor sich ein Violoncello-Solo darunter dazugesellt. Wie in den vorherigen Nocturnes spielen wieder die Sexte und die vielen Umspielungen die tragende Rolle in der Struktur des thematischen Materials. Parallel zu Nr.1 spinnt sich das harmonische Geschehen in Form von zwei aufeinander folgenden Rückungen mit Hilfe von kurz eingeschobenen Zwischendominanten fort: von Des-Dur nach D-Dur, drei Takte später weiter nach Es-Dur.

Der zyklische Zusammenhalt aller drei Nocturnes ist sehr stark und unzweideutig manifestiert: gleiche formale Anlage (zweiteilig mit Coda), dazu ein Seitengedanke, welcher in Nr.2 und 3 zu Imitationen und in Kombination mit dem Hauptgedanken in der Reprise verarbeitet wird. Ruhe und Heiterkeit als Grundstimmung und die Melodik überwiegen, vor allem in Nr.1 und 3. Bis auf wenige Ausnahmen werden nie mehr als 4 Stimmen eingesetzt. Die weite Lage und der dadurch fast durchweg großer Ambitus zwischen den Außenstimmen erzeugen eine von wenig Konflikten gestörte sehnsuchtsvolle Klangräumlichkeit mit oft kammermusikalischem innigen Charakter. Dies wird auch durch den sehr sparsamen Gebrauch von Moll unterstrichen.

Zwei Walzer op.8

Nr.1 Des-Dur

Ganz in der Chopin-Tradition steht der erste der beiden Walzer op.8: eine Einleitung, dann ein feuriger, überschäumender Hauptgedanke, dabei die einzelnen Phrasen in streng angelegten 4-, 8- und 16-taktigen Strukturen gehalten. Dazu werden einmal ein dominantischer As-Dur-Teil und ein subdominantischer Ges-Dur-Teil eingebaut, also in Tonarten, die in direktem Zusammenhang mit der Haupttonart Des-Dur stehen. Der Ges-Dur-Abschnitt steht als notwendiger Ruhepol in der Mitte des Walzers. Quirlige Achtelpassagen wechseln mit Oktavgängen ab, Synkopen und hemiolische Gedanken lockern das Ganze rhythmisch auf, Ornamente und typische Punktierungen sorgen für Witz und Humor. Am Schluss steigert sich die pianistische Virtuosität, überschwängliche Tanz- und Lebensfreude kommen zum Ausdruck.

Nr.2 B-Dur

Ganz anders der zweite Walzer: schon der Titel „Langsamer Walzer“ zeigt an, dass dieses Stück für einen notwendigen Kontrast, für ein Gegengewicht zu Nr.1 steht und somit die Balance der Charaktere für das ganze Opus 8 ausgleicht. Dementsprechend die Rhythmik: ruhiges Hin- und Herschwingen, dabei diesmal ganz durchsynkopisiert. In diesen Synkopen entsteht ein schwebendes Thema, dessen Melodie in den Mittelstimmen versteckt durchschimmert und von einem beidhändigen Orgelpunktton f eingerahmt wird. Woysch wartet lange mit der end-gültigen Festlegung der Haupttonart B-Dur. Wieder stehen als eigene Abschnitte die Dominante F-Dur, danach die Subdominante Es-Dur für sich, dazwischen immer wieder das Hauptthema in variiertes Fassung. Die formale Architektur des Walzers basiert also auf dem Prinzip des Rondos, beschlossen durch eine Coda, die mit ihren schmeichelnden Achtelfiguren in der rechten Hand die Wärme und Besinnlichkeit des Walzers unterstreicht.

Thema mit Variationen C-Dur op.17

In ihrer anrührenden, fast schüchternen Einfachheit und zugleich klassischen Strenge sind die Variationen op.17 kaum zu überbieten. Sehr viel Ausdruck liegt hier nicht nur in den Noten, sondern vor allem in den zahlreichen Atempausen, welche mitunter fast einen Hauch von Fragmentisierung schaffen. Dieser Effekt ist im Thema und in den Variationen 1, 7 und 8 zu beobachten, also an den „Rändern“ des Werkes. Somit sorgen die innen liegenden Variationen 2 bis 6 für mehr Dichte, Woysch spannt quasi einen Bogen für die Klangintensität über das ganze Werk. Das Thema orientiert sich durchaus noch an Beethovens Variationenwerken und an Schumanns Harmonik (viele Zwischen-dominanten, viele Durchgangs- und Vor-haltschromatik), die Textur ist durchweg streichquartettartig gehalten, das Klang- und Stimmenbild bleibt immer polyphon und durchsichtig. Die Variationen 3, 4 und 6 stehen in der Paralleltonart a-moll, Nr.3 ist ein vierstimmiger Kanon, Nr.4 und 6 stehen im schnellen Tempo, da alle übrigen C-Dur-Variationen langsam bzw. ruhig schwingend zu spielen sind. Die Tonart a-moll wird also mit einem Tempocharakter kombiniert. In ihrer Unaufdringlichkeit und eher sparsamen Virtuosität stehen die Variationen den Abegg-Variationen Schumanns durchaus nahe.

Vier Impromptus op.23

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert genoss die als formal relativ frei eingestufte Gattung „Impromptu“ eine große Beliebtheit: als kürze-res Intermezzo, aber auch als ausgewachsenes Charakterstück mal in dreiteiliger Liedform, mal in Rondoform oder auch als Thema mit Variationen gab es keine allzu strenge Bindung an ein vorgegebenes Formkonzept wie beispielsweise bei der Sonate (welche ihrerseits selbst in ihrer Form bereits 1853 von Liszt in dessen h-moll-Sonate und in der Dante-Sonate komprimiert wurde), man konnte ein Impromptu mit anderen Formgattungen oder Tanzformen kombinieren (Chopins „Fantasie-Impromptu“ op.66; Liszts „Valse-Impromptu“ As-Dur), die Tempovorgaben und der Umfang eines Impromptus beließen den Komponisten einen großen Freiraum. Somit stellt auch der Impromptu-zyklus von Wojsch keine Ausnahme dar: es sind vier Stücke, jedes geprägt durch sehr unterschiedliche Charaktere. Trotzdem aber folgen alle vier Stücke dem Bauplan der dreiteiligen Liedform bzw. der Rondoform mit einer Coda, was einmal mehr die Verbundenheit Wojschs mit klassischen Vorbildern wie Schubert und Schumann belegt.

Nr. 1 cis-moll

In leidenschaftlichem und stürmischem Tempo in den beiden Eckteilen eröffnet das erste Impromptu mit energischen Gestus den Zyklus. Es ist zu Recht zu vermuten, dass für die Textur und das Tempo Schumanns Intermezzo es-moll aus seinem Faschingsschwank op.26 hier eventuell Pate gestanden hat. Der Hörer wird auch in dem E-Dur-Mittelteil nicht wirklich von der Unrast dieses Stücks befreit, hierfür sorgen schon die Synkopen der Mittelstimmen, welche wieder eine Assoziation an den Mittelteil der „Reconnaissance“ im Carnaval op.9 von Schumann hervorrufen.

Nr. 2 As-Dur

Als absoluter Gegensatz das im langsamen Quartettsatz geschriebene zweite Stück: der Hörer wird quasi aufgefangen durch einen sehr ruhig schwingenden Rhythmus, der sogar entfernt an einen Marsch erinnert. Der Dramatik von Nr.1 wird hier eine reine Kantilene mit fast ausnahmslos langen Notenwerten entgegengesetzt. Der Ausdruck und die Innigkeit des Stücks bilden im Interesse des Zusammenhalts des gan-zen Zyklus' einen notwendigen und sehr starken Kontrast.

Nr. 3 B-Dur

Bewundernswert, wie Wojsch nun ein Charakterstück als „Vermittlung“ zwischen den den beiden vorangegangenen Stücken entwirft: in einer fließenden und wieder mit Synkopen angereicherten, aber doch eher ruhigen Bewegung wird eine Melodie in Sechzehntelpärchen als thematischer Grundgedanke dieses Mal betont in Sequenzen ausgeführt und verarbeitet. Auch der g-moll-Mittelteil mit seinem zweiten thema-tischen Gedanken wird von der Sequenzstruktur bestimmt, es kommt zu einem Höhepunkt, bei dem die Sechzehntelpaare aus dem A-Teil sich in der linken Hand wie ein Cellosolo zurückmelden. Auch der Mittelteil ist dreiteilig gehalten, das ganze Stück ist also symmetrisch aufgebaut.

Nr. 4 g-moll

Das vierte Impromptu rundet den Zyklus in sehr überzeugender Weise ab: es schließt den Kreis mit Hilfe seines Tempos und Grund-charakters: sehr schnell und lebhaft. Gleichzeitig bereichert es den Zyklus in seinem Formenreichtum: diesmal bedient sich Wojsch der Rondoform, außerdem bewahrt er dem Stück im Gegensatz zu Nr.1 eine elegantere und freundlichere Grundstimmung. Ein Einfluss von Mendelssohns Charakterstücken „Lieder ohne Worte“ (Spinnerlied) in den A-Teilen ist unüberhörbar: die linke Hand ist verantwortlich für die Harmonik, die rechte sorgt in hurtigen Sechzehntelgirlanden und den hartnäckigen Einwüfen des 1. Themas für die Motorik. Der B-Dur-Teil erfährt sein Pendant im späteren G-Dur-Teil,

eine Coda sorgt für eine sich immer weiter aufheizende und übermütige Schlußstimmung, nicht nur für dieses Improptu, auch für den Abschluss des ganzen Opus.

Improvisationen op.44

Ganz der romantischen Tradition der Charakterstücksammlungen seiner Kollegen Schumann (opp. 9, 12, 15, 68, 82) oder auch Grieg (diverse Opuszyklen der Lyrischen Stücke) entsprechend lassen sich die Improvisationen op.44 einordnen: der jeweilige Titel ist Programm, ist kompo-sitorisch vor allem in der Motivik und Dynamik dargestellt, während die Form in den meisten Fällen wieder ganz nach dem Bauplan der drei-teiligen Liedform, meist dazu mit Coda, angelegt ist. Ausnahme hierfür bildet nur Nr.5 „Notturmo“ (freie, an das Rondoprinzip anlehrende Variationsform). Als rote Fäden ziehen sich einmal der ruhige, innige und auf Lyrik bedachte Gestus der melodischen Einfälle und die damit zwangsläufig verbundenen langsamen Tempi durch den Zyklus. Auch hierfür nur zwei Ausnahmen: Nr. 3 ist ein schneller „Nächtlicher Ritt“, Nr.8 ein energischer, mitunter auch rastloser Epilog. Vor allem aber kommt ein neues programmatisches Element dazu: bei vier der insgesamt acht Stücke wird der Bezug zur Literatur direkt hergestellt durch Voranstellung von Gedichten und Szenetexten (Nr.2, 3, 5 und 7).

Nr.1 „In ein Album“

Es wird eine kleine Geschichte in freundlichem Es-Dur-Ton für das „Album“ erzählt: mittleres Tempo, in sehr dichter Diktion, aber nicht in dicker Textur, was für Woyschs ausgeprägtes Gespür für die feine Balance zwischen Aussageintensität und notwendiger Anzahl von einzusetzenden Stimmen spricht. Man kann diese Balance „erhören“: das Stück hat so gut wie keine Pausen – nur kurz vor Schluss ein paar Atempausen – trotzdem kommt nie der Eindruck von Überladenheit auf. Man fühlt sich an die warme gemütliche Atmosphäre erinnert, wie sie Schumann sich in seiner „Herberge“ aus seinen Waldsszenen“ op.82 wohl vorgestellt hat.

Nr.2 „Erinnerung“

Ein lyrisches zweizeiliges Fragemotto von Hafis ist dem Stück vorangestellt:

*Weißt du noch, mein holdes Lieb, wie alles sich
Einst begeben zwischen mir und dir ?*

Wieder bedient sich Woysch der meist 4-stimmigen Quartettsatztextur, nur gelegentlich wechselt diese ab mit homophoner Akkordik. Nach einem kurzen und etwas lebhafteren Mittelteil wird das Thema mit kleinen schüchternen Einwüfen variiert, es *erinnert* sich quasi an sich selbst. Die Harmonik verhält sich - dem innigen und einfachen Charakter des Stücks entsprechend – eher ruhig, nur im Mittelteil tauchen ein paar kühnere kurze Modulationen auf. Nach einem kurzen Ausflug nach G-Dur und D-Dur erfolgt die Rückkehr nach As-Dur sogar ein wenig überraschend, so als müsste man befürchten, sonst die sehnsuchtsvollen Erinnerungen zu früh zu verlieren.

Nr.3 „Nächtlicher Ritt“

Hohes Tempo, Rastlosigkeit, Motorik und düstere Stimmung werden in pianistisch sehr anspruchsvoller Manier kombiniert, ganz dem voran-gestellten Gedicht Uhlands entsprechend:

*Ich reit' ins finst're Land hinein,
Nicht Mond noch Sterne geben Schein,
Die kalten Winde tosen.*

In einem raschen 6/16-tel-Takt wird der Hörer rhythmisch durch Synkopisierung verwirrt, zuerst durch Akzente auf der jeweils letzten Sechzehntel, später zusätzlich durch die Versetzung der Figuren in der Notation. Gesteigert wird diese Wirkung dann auch noch durch die gleichzeitige Mischung mit Duolen. Der Es-Dur-Mittelteil sorgt nur schwach für eine Gelegenheit zum Durchatmen: in geringfügig langsa-merem Tempo baut er sich in einem großen leidenschaftlichen Bogen auf und wieder ab, um in den ersten Teil mit anschließender Coda zu münden, welche immer schneller und ungestümer wird. Gattungsmäßig kann man dieses Stück mit einer Etüde vergleichen, welche den Reigen der Charaktere innerhalb des Zyklus' spätestens jetzt quasi erweitern muss. Woyrsch vermeidet so die Gefahr, dass die Sammlung ihren Farbenreichtum verliert.

Nr.4 „Frühlingsgesang“

Nach dem relativ langen „Nächtlichen Ritt“ nun das zaghafte Erwachen der Natur im Frühling: ein süßer Gesang wird durch eine zarte Melodik, vermischt mit einem Schuss Melancholie, zum Erklingen gebracht: warmes A-Dur, jedoch noch mit durchweg abwärts gerichteten Melodiemotiven, welche die Besinnlichkeit - Woyrschs Zuneigung zur Natur und Introversion widerspiegelnd – in den Vordergrund rücken.

Nr.5 „Notturmo“

Der Komponist trägt seinem engen Bezug zu Dramen und Opern wiederum Rechnung: er stellt dem Stück den Text der Balkonszene aus „Romeo und Julia“ voran:

*Willst du schon gehen? Noch ist der Tag nicht nah;
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die hellen Tons dein banges Ohr erschreckte;
Auf dem Granatbaum singt sie jede Nacht.*

In diesem sehr versonnen und mit sphärischen Klangwirkungen angelegten Stück entfaltet sich pure Liebesehnsucht. Die wie ein Schatten über der Liebe Romeos zu Julia liegende Unruhe wird in einem leidenschaftlichen cis-moll-Teil ausgelebt: rhythmische Unrast macht sich breit im 6/4-tel-Takt durch direktes Alternieren der Hände in Zweiergruppen gegen die gewohnten Triolen, ebenso durch das hastige sequenzartige Wandern von einer Tonart zur nächsten. Aber Woyrsch lässt den Hörer zurückfinden in die Ruhe der Nacht: die Lerche wird zitiert in Form von vogelrufartigen Einwüfen in den oberen Klangregistern. Diesen Einwüfen verleiht er durch die Voranstellung von Vorschlägen eine regelrecht impressionistische Aussagekraft und Klangwirkung, deren schwebender Charakter auch noch durch eine ungerade Taktart (5/4-Takt) weiter verstärkt wird. Man wird unweigerlich an Debussys „Clair de lune“ aus der „Suite bergamasque“ erinnert. Ebenfalls ist Wagners Einfluss un-überhörbar: absteigende, das Thema umspielende Streicherfiguren (Tannhäuser-Ouvertüre) lassen den Symphoniker Woyrsch erkennen.

Nr.6 „Canzonetta“

Wieder lockert ein kurzes Stück, ein Liedchen – der Titel sagt es schon – den Zyklus auf. Im Umfang kurz, im Material gefällig vor sich hin singend, kommt nur ein bisschen Dramatik auf: in den Eckteilen wechseln kleine Eintrübungen von D-Dur nach d-moll miteinander ab, Brahms'sche Hemiolen und zunehmend mehr Akzente am Ende des Mittelteils enden in einer Kadenz auf der Dominante. Wie so oft hat Woyrsch auch diese kleine Improvisation in 4-stimmigem Quartettsatz gehalten.

Nr.7 „Traumgesicht“

Ein Gedicht aus drei je vierzeiligen Versen von Heine liefert die Vorlage für dieses vor allem harmonisch interessante Stück.

<i>In dem Traum siehst du die stillen wie sie schimmern! Fabelhaften Blumen prangen ich da hinüber? Und mit Sehnsucht und Verlangen Hämmerling, mein Lieber, Ihre Düfte dich erfüllen die Brücke zimmern?</i>	<i>Doch von diesen Blumen scheidet Dich ein Abgrund tief und schaurig, Und dein Herz wird endlich traurig Und es blutet und es leidet.</i>	<i>Wie sie locken, Ach, wie komm' Meister Kannst du mir</i>
---	--	---

Wieder ist der Einfluss von Brahms unüberhörbar: durch rückungsartige Sequenzen von einer Tonart in die nächste (in den Eckteilen in Ganz-tonschritten abwärts, im lebhafteren Mittelteil chromatisch abwärts, dazu mit leicht kaskadenartigen Triolenpassagen in Gegenbewegung) erschafft Woysch eine aus ständig wiederholten Fragen bestehende traurige und für den Hörer rätselhafte Stimmung. Am Schluss des Stückes spielt er mit den verbindenden und schmeichelnden Umspielungen der rechten Hand auf die im dritten Gedichtvers erwähnte Brücke an. In Bezug auf die Intensität der inhaltlichen literarischen und klavierkompositorischen Aussagekraft steht dieses Stück zusammen mit Nr.5 innerhalb des ganzen Opus 44 an erster Stelle.

Nr.8 „Epilog“

Wie schon weiter oben erwähnt, schließt sich der Kreis mit einem energisch bewegten Abschlußstück. Wieder steht Brahms Pate: kompositorisch lehnt sich das Stück in der Textur an dessen Capriccio d-moll (Nr.7) aus den Fantasien op. 116 an. Ein klares Thema mit Aufstellung und Beantwortung, ein gerader Takt. Woysch verzichtet auf Kadenz und Tempowechsel, die rhythmische Entwicklung ist regelrecht geradeaus gerichtet. Durch den häufigen Wechsel der Sechzehntelpassagen zwischen den Händen ist das Stück sehr aufgewühlt und wirkt daher stellenweise in seiner Dramatik fast ein bisschen unwirsch. Es sorgt damit für eine Stimmung, die dem Hörer unmissverständlich das Ende des Zyklus signalisiert. Trotzdem vergisst Woysch dabei nie, den melodischen Gestus seiner Einfälle noch zu erhalten, die Musik klingt nie „platt“, sondern besitzt immer ein volles Relief, ist plastisch ausmodelliert und von bestechender Stringenz in der formalen Anlage.

Metamorphosen op.48

Schon der Titel lässt aufhorchen: „Verwandlung“ eines Hauptsatzes in einen Folgesatz als Neubildung. Woysch selbst fordert in einem kurzen Hinweis an den Pianisten, bei der Interpretation unbedingt den notwendigen Stimmungskontrast zwischen beiden Werkteilen zu erreichen. Formal steht diese Idee der Gattung „Thema mit Variation“ natürlich noch am nächsten, dennoch: das Ausmaß der Veränderung von Hauptsatz zu Folgesatz ist derart groß, dass der Begriff des Variierens einfach zu kurz greift.

Dabei ist es faszinierend festzustellen, dass sich kompositorische Parallelen zu Stücken aus *diversen* Gattungen der Romantikkollegen ziehen lassen: Die strukturelle enge Verbindung bzw. Verwandtschaft des Melodiematerials vom Eckteil zum Mittelteil in Chopins Fantasie-Impromptu cis-moll op.66 hat genauso Pate gestanden wie die an Liszts Manier erinnernde Kombination von rhapsodischem und rezitativischem Material mit einem Tanz, nämlich im konkreten Fall in Nr.2 in Form einer Tarantella als Neubildung. In Nr.3 werden im Hauptsatz fugatomäßige Ansätze hörbar – Bach lässt grüßen. Gleich darauf sind in demselben Werk an Schuberts Impromptus angelehnte Passagen mit auf Mittelstimmenrepetitionen aufgebauten Sequenzen zu erleben. Dazu kommt: jede der vier Metamorphosen ist in sich sehr geschlossen angelegt, trotzdem bilden die vier Werke in all ihrer jeweiligen Verschiedenheit und Zeiteilung dennoch einen solch runden zyklischen Gesamteindruck, dass man schlichtweg nur staunen kann. Auch die Reihenfolge der Kombinationen der Tongeschlechter jeder

einzelnen Metamorphose ist bezeichnend: Dur->Moll, Moll->Moll, Moll->Dur und wieder Dur->Moll – Woysch baut für sein ganzes Opus 48 einen Kreis auf. Durch diese harmonische Anlage und durch die formale Symmetrie in den Ausmaßen und Charakteren (außen die beiden ruhigeren und kürzeren als Nr.1 und 4, innen die beiden bewegteren und längeren als Nr.2 und 3) beweist er sein ganzes professionelles Können. Stimmiger kann man ein Konzept für einen Zyklus nicht anlegen und realisieren.

All diese Erkenntnisse lassen den Schluss zu, dass man wohl mit Fug und Recht sagen kann: dem Komponisten ist es hier gelungen, sowohl vom Standpunkt der Charakteraussage her eine *eigene*, als auch inhaltlich eine *eigentümliche* und in ihrer Erscheinung geradezu chamäleonhafte Werkgattung begründet zu haben, die mit den gewohnten und althergebrachten Formbegriffen „Charakterstück“, „Variation“, „Impromptu“ und dergleichen alleine nicht mehr zu erfassen und zu beschreiben ist.

Nr.1 Es-Dur / es-moll

In gesetztem Tempo wird eine innige Melodie gesponnen, die sehr stark die Zuneigung Woyschs zur Volksmusik belegt. Wie schon des Öfteren erwähnt, hält er sich streng an die 4-stimmige Quartettsatztextur, die weite Lage dominiert. Der Schumann'sche Einfluss bei der Parallelführung von Sopran und Tenor ist unverkennbar. Stimmungsmäßig öffnet sich der A-Teil kaum, die Wärme und Geborgenheit in der Aussage wird bewahrt, dynamisch wird maximal der mezzoforte-Bereich erreicht. Woysch sorgt nun im B-Teil dafür, dass eine Verbindung zum A-Teil bei Tempo und Anzahl der Stimmen erhalten bleibt: er verwendet weiterhin den Achtelgang, die Vierstimmigkeit und die eben angesprochene Parallelbewegung bleiben. Seinem Hinweis entsprechend wird der geforderte Stimmungskontrast dagegen durch den Wechsel von Dur nach Moll und durch die aufgewühlte leidenschaftliche Bewegung des melodischen Materials erreicht, nicht etwa nur durch einen simplen Anstieg im Tempo. Nur der Abschluss des B-Teils erfährt in einem Höhepunkt eine etwas dramatischere und pathetischere Öffnung zum Extrovertierten hin, aber die Rückwendung zur Introversion folgt auf dem Fuße: eine einzelne Stimme auf dem Ton b alleine führt sofort zu-rück in den Dur-Teil.

Nr.2 g-moll / g-moll (alla Tarantella)

Sowohl Idee und Länge betreffend als auch in der Vielfalt der Charaktere ist dem Komponisten mit der 2. Metamorphose eindeutig der größte Wurf gelungen: pathetischer Gestus, Orgelpunkte, Ausnutzung aller Klaviaturregister und Harmonik (der übermäßige Terzquartakkord und der neapolitanische Sextakkord spielen eine zentrale Rolle) und die sich ständig aufbäumenden Seufzermotive der Melodie im Hauptgedanken in g-moll und im Seitengedanken in B-Dur bestimmen den fast balladenhaften erzählerischen Stil des A-Teils. Um so zwingender ergibt sich daraus die gelöste tänzerische Verwandlung in eine hurtige und quirlige Tarantella, die ebenso den aus dem A-Teil bekannten Seitengedanken in B-Dur, später noch einmal in G-Dur aufgreift und in sehr verspielter Weise einrahmt. Die Tarantella steigert sich in eine furiose Coda, um dann plötzlich in einer Metamorphose „rückwärts“ – auch dies ist neu – noch einmal den A-Teil zu zitieren. Trotzdem behält sie jedoch im letzten Moment die Oberhand, indem sie wieder das Heft an sich reißt und das Stück beendet. Die Metamorphose findet also ein zweites Mal in stark verkürzter Form statt.

Nr.3 f-moll / F-Dur

Ganz anders die 3. Metamorphose: anfangs von schwermütiger Akkordik im 3/4-Takt geprägt, entwickelt sie im As-Dur-Seitengedanken (qua-si ein Solo zweier Klarinetten über einer hüpfenden Fagottstimme) eine freundlichere Stimmung, die sich etwas später in fugatoartigen Sech-zehntelgängen sogar einer Andeutung zurück zu barocken Stilelementen bedient. Nach einem Höhepunkt, in welchem das Hauptthema mit diesen kontrapunktischen Reaktionen kombiniert wird, kehrt die anfängliche Getragenheit langsam zurück, nicht ohne den Seitengedanken nochmals zu erwähnen. Im jetzt anschließenden letzten Abschnitt des A-Teils wird der Hörer an Schubert erinnert: diesmal mit Hilfe von repetierten Achteln in den

Mittelstimmen, wobei die Harmonik in Zwischenstationen sequenzartig auf as-moll, h-moll, d-moll und schließlich f-moll in eine Reprise zurückmündet. In der Neubildung wirkt das Thema im lustigen F-Dur nun schon fast flüchtig, der Seitengedanke macht sich dagegen diesmal als kräftiges, übermütig polterndes kurzes Cellosolo bemerkbar, erst in D-Dur, danach in F-Dur. Im zweiten Abschnitt muss man sich fragen: hat die Tarantella aus Nr.2 den Komponisten dazu bewogen, wieder als rhythmische Steigerung schnelle Triolen einzuführen? Ganz abwegig ist diese Frage aufgrund der immer furioser werdenden Stimmung nicht: die Virtuosität nimmt ständig zu, das Stück heizt sich sozusagen weiter auf, zeitweise sind in der Textur Parallelen zu Chopins Werken wie beispielsweise in der Coda der Grande Polonaise op.22 wieder zu erkennen. Gleichzeitig verliert das Stück jedoch nicht seine Liebenswürdigkeit. Ebenso wie in Nr.2 wird der große Spannungsbogen bis zum Schluss durchgehalten. Woysch versteht es meisterhaft, nicht ins Platitüdenhafte abzugleiten. Formal wird der Rahmen nicht gesprengt, somit bleibt die Homogenität des gesamten Werkes gewährleistet.

Nr.4 As-Dur / f-moll

Einfachheit, Ruhe, ein kurzes Wechselton-Kopfmotiv, dazu wieder die weite Lage in Quartettsatztextur – Woysch bleibt auch in der letzten Metamorphose seinem Kompositionsstil treu. Mehrfach absteigende Sequenzen tragen den Hörer harmonisch in sehr fremde Gefilde, weit von As-Dur entfernt, die Stimmung wirkt entrückt, sie findet aber wie traumwandlerisch zum As-Dur zurück. Genauso wie in Nr.1 wagt sich die Dynamik nicht über ein mezzoforte hinaus. Die Neubildung aber öffnet das Stück plötzlich durch einen Taktwechsel, dazu setzt ein sehr schnelles Tempo ein, energische Akzentakkorde und staccato-Reaktionen werden kombiniert und wechseln einander in imitatorischen Ein-sätzen ab. Die Charakteristik dieses Mittelteils verhält sich also ganz anders als bei Nr.1, sie ist offener und durchsichtiger gestaltet, der Ton-fall ist forsch und verzichtet ganz auf das aufgewühlte Pathos, wie es noch in Nr.1 der Fall war – ein weiterer Beweis für den Einfallsreichtum des Komponisten und für seinen untrüglichen Sinn, jede neue Idee, sei sie charakterlich, formal oder strukturell, in ein stimmiges Gesamt-konzept einzubetten und für den Hörer auf intensivste Weise erlebbar zu machen.