

Joseph Marx

(geb. in Graz, 11. Mai 1882 - gest. in Graz, 3. September 1964)

Eine Herbstsymphonie

I. Ein Herbstgesang

II. Tanz der Mittagsgeister

III. Herbstgedanken

IV. Ein Herbstpoem

Vorwort

Es ist eines jener immer noch nicht ganz gelüfteten Rätsel der Musikgeschichte, daß Joseph Marx, den Wilhelm Furtwängler 1952 als den "Führer des musikalischen Österreichs" bezeichnete, heutzutage nicht zu den bedeutenden Größen der Musik des 20. Jahrhunderts zählt. Im Laufe seines langen Lebens mit Ehrungen überhäuft wie kaum ein anderer, stand der steirische Tonkünstler bis zu seinem Tode mehr als fünf Jahrzehnte lang im Mittelpunkt des österreichischen Musiklebens und war einer der aktivsten Musikfunktionäre, Kompositionslehrer und Musikkritiker der mitteleuropäischen Spätromantik. Wie von vielen noch lebenden Kennern bestätigt, hatte Marx in der Wiener Musikszene über Jahrzehnte hinweg sogar die unbestreitbare Schlüsselposition inne. So darf es nicht erstaunen, daß ausgerechnet er es war, den die Atatürk-Regierung 1932 als ersten Berater für den Aufbau des türkischen Musik- und Konzertlebens und des Konservatoriums von Ankara in die Türkei berief (später waren dies Hindemith und Bartok). Seine Schüler erzählen noch heute, daß Marx, der mit einer Reihe von berühmten Zeitgenossen (wie Puccini, Szymanowsky u.v.a.) befreundet war und eine außerordentliche Allgemeinbildung in Literatur sowie in vielen Bereichen der Kunst und Wissenschaft besaß, von seiner gesamten Studentenschaft "wie ein Gott bewundert und verehrt wurde". So hatte sich sein Ruf als führende Musikautorität Österreichs schon bald bis in die entferntesten Winkel der Erde herumgesprochen, und junge Musiker aus aller Welt nahmen die lange Reise nach Österreich auf sich, um von jenem Meister unterrichtet zu werden, der auch Schöpfer so vieler weltbekannt gewordener Klavierlieder war – und genau hierin liegt sicherlich der Ursprung der beispiellosen Karriere des Joseph Marx.

1882 als Sohn eines Arztes und einer Pianistin in Graz geboren, befaßte der junge Marx sich schon sehr früh mit der Kunstform des Gedichtes und mit dem bewußten Naturerleben (sein Herz sollte mit Mutter Natur zeitlebens eng verbunden bleiben). Musikalisch stand er bereits in diesen jungen Jahren unter dem großen Einfluß von Debussy und Skrjabin, die er beide zutiefst verehrte. Nach einer Reihe bislang unveröffentlichter, aber mit Erfolg aufgeführter Orgel- und Klavierstücke und von ihm selbst arrangierter Trio- und Quartettstücke, die er um die Jahrhundertwende zur Zeit seiner Matura komponiert hatte, konzentrierte Marx sich vornehmlich auf Klavierlieder und trat auch als Begleiter seiner eigenen Lieder auf (er galt übrigens als brillanter Pianist, der bis ins hohe Alter selbst die schwersten Klavierstücke und -begleitungen mit Leichtigkeit auswendig beherrschte, was er auch in seinen Unterrichtsstunden häufig demonstrierte).

Bei einem dieser Liederabende, im Alter von 25 Jahren, lernte Marx die Sängerin Anna Hansa (1877-1967) kennen, eine Grand Dame aus einer der angesehensten Familien der Grazer Gesellschaft. Anna Hansa besaß enge Kontakte zur Musiker- und Künstlerszene und hatte in Graz ein neuartiges Café eröffnet, in dem kulturelle Begegnungen verschiedenster Künstler und Musikabende stattfanden. Die Freundschaft und anschließende lebenslange Liebesbeziehung mit Anna sollte das Leben des jungen Joseph Marx für immer verändern. Die Sängerin wurde zur Interpretin der Lieder des vielversprechenden Künstlers und verhalf ihm schließlich zu seinem Durchbruch als meistgesungener Liederkomponist der Steiermark.

In seinem Denken wurde Joseph Marx beeinflusst durch Gespräche mit dem Erkenntnistheoretiker Alexius von Meinong (1853-1920) und später durch eine Freundschaft mit dem

Experimentalpsychologen Vittorio Benussi (1878-1927), mit dem er gemeinsam in endlosen Spaziergängen die psychologischen Rätsel der Musik erforschte, bis sich die Überzeugung in ihm gefestigt hatte, daß es sich bei der Tonalität um ein mit dem Geist und Herzen des Menschen untrennbar verbundenes, universelles Gesetz der Natur handle (dies ist eindrucksvoll dokumentiert in seinem 1964 erschienenen, anspruchsvollen literarischen Vermächtnis *Weltsprache Musik*). Eine enge Freundschaft mit dem Dichter Anton Wildgans (1881-1932) sowie sein Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und Archäologie an der Grazer Universität, das er schließlich als Doktor der Philosophie zu Ende brachte, taten schließlich ihr übriges, um die Entwicklung des Joseph Marx zum Lyriker, späteren Kritiker und geistvollen, weltgewandten Tonkünstler abzurunden.

Nachdem er mit einer musikwissenschaftlichen Dissertation Aufsehen erregt (*Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen*, 1909) und allein bis 1912 schon rund 120 teils sehr erfolgreiche Lieder komponiert hatte, wurde ihm 1914 der Posten des Professors für Theorie an der Musikakademie der Universität Wien angeboten, wo er fortan unterrichtete (hier gehörten Franz Schreker, Franz Schmidt und andere berühmte Zeitgenossen zu seinem Kollegenkreis). 1922 übernahm er nach Ferdinand Löwe die Leitung der Akademie und wurde später zum Rektor der Hochschule für Musik ernannt. Nach seiner bereits erwähnten Funktion als musikalischer Berater der türkischen Regierung (1932-33) wurde Joseph Marx in den Dreißiger Jahren als Kritiker für das *Neue Wiener Journal* tätig und arbeitete später in gleicher Weise für die *Wiener Zeitung*. Seine Lehrtätigkeit in Wien (und parallel auch an der Grazer Universität), innerhalb derer er insgesamt 1.255 Studenten aus aller Welt unterrichtete, gab er erst ungefähr Mitte der Fünfziger Jahre auf, nachdem er als der angesehenste Vertreter der ersten Musik Österreichs und einflußreichste Gegner der Neuen Wiener Schule Geschichte geschrieben hatte. Hier wußte Marx sich übrigens in bester Gesellschaft, denn neben seinen vielen österreichischen Mitstreitern (u.a. Wilhelm Kienzl, Alois Melichar und Franz Schmidt) bekam er auch aus dem Ausland tatkräftige Unterstützung. So hat z.B. Frederick Delius, eines von Englands musikalischen Pendants zu Joseph Marx, Schönbergs progressiven Stil als "atonale Häßlichkeit" bezeichnet. Dennoch war Marx unter den Gegenspielern der Modernisten im mitteleuropäischen Raum sicherlich die schillerndste und aktivste Figur schlechthin, denn nicht nur als Kritiker und Pädagoge, sondern auch als Jurymitglied bei verschiedenen nationalen und internationalen Kompositionswettbewerben ließ Marx in seiner scharfsinnig-bissigen Art – wie schon zuvor in seinen Gefechten gegen den Schönberg-Kreis – an den atonal-polytonalen Nachwuchs-komponisten kein Haar ungekrümmt.

Doch wie ist Joseph Marx jenseits des Liedergenres als Komponist in Erscheinung getreten? Er schrieb einige beliebte Chorwerke (darunter *Herbstchor an Pan*, *Ein Neujahrshymnus* und *Morgengesang*, jeweils mit Orchester) und exquisite Soloklavier-, Orgel- und Kammermusik (u.a. drei Streich- und drei Klavierquartette, zwei Violinsonaten, ein Klaviertrio, Cellowerke und einige weitere Kammerwerke mit Singstimme) und hinterließ zudem ein recht umfangreiches Oeuvre im Bereich der Orchestermusik, darunter das 1919 vollendete *Romantische Klavierkonzert*, ferner sein Hauptwerk, die *Herbstsymphonie* (1920/21), bei der es sich eher um eine Rhapsodie von nahezu gigantischen Ausmaßen handelt, die aus drei impressionistischen Naturgemälden bestehende *Natur-Trilogie*, ein zweites Klavierkonzert mit dem Titel *Castelli Romani* und viele mehr.

Innerhalb der internationalen Komponistengemeinde genoß Marx hohes Ansehen. So hat beispielsweise die profilierte russisch-kanadische Komponistin Sophie Carmen Eckhardt-Grammaté (1902-74) einmal über ihn gesagt, daß seine Lieder und Orchesterwerke "Epoche gemacht" hätten. Kein geringerer als Nikolaj Medtner (1880-1951), einer der wichtigsten Repräsentanten der Moskauer Komponistengruppe im späten 19. Jahrhundert, der auch Sergej Tanejew, Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninow angehörten, schrieb in einem Brief an Joseph Marx am 14.11.1949: "Meine Begegnung mit Ihnen war ein unerwartetes Geschenk, ein Zeichen, daß alles Unerwartete, Fantastische und EWIG Romantische noch immer da ist, trotz aller Bemühungen der gegenwärtigen 'Kunst-Führer', das alles auszurotten."

Angesichts solch aussagekräftiger Zeugnisse großer Komponistenkollegen muß man sich erneut

die Frage nach dem Grund für die völlig unverdiente Vernachlässigung dieses allerorts hochgeschätzten Künstlers stellen. Einer der Hauptgründe mag sicherlich die irrige Annahme sein, Marx sei ein erkonservativer, ja sogar rückschrittlicher Komponist gewesen – eine Behauptung, die sich bei eingehendem Studium des Marxschen Gesamtœuvres und insbesondere im direkten Vergleich mit einigen berühmteren stilverwandten Komponisten seiner Zeit leicht widerlegen läßt. Nichtsdestotrotz hat Marx, der in Eigenschaft als hochrangiger Musikfunktionär und Kritiker zweifellos ein Bewahrer der Tradition war und als einer der größten Verfechter des Tonalitätsprinzips den wienerischen Ton angab, aus seiner tiefen Verehrung für die Urväter der Musik (Mozart, Schumann, Bach, Haydn usw.) nie ein Geheimnis gemacht und verwendete auch in eigenen Werken Variationen ihrer bekannten und weniger bekannten Themen, so z.B. in seinen Alt-Wiener Serenaden von 1941, worin er Motive von Carl Michael Ziehrer und Joseph Haydn zitierte, oder in den auch für Streichorchester arrangierten Streichquartetten in modo antico und in modo classico, mit denen Marx seinen alten Vorbildern auf höchst eindrucksvolle Weise huldigte. Doch Marx wollte damit sicherlich auch einen pädagogischen Leitfaden für Nachwuchskomponisten bereitstellen, was ihm auch zweifellos gelungen ist, denn es sind insbesondere die klassizistischen Werke aus seiner letzten Schaffensphase, die – ebenso wie seine Werke aus der Zeit des „Liederfrühlings“ – offensichtlich eine ganze Generation von Musikern geprägt haben, wie zahlreiche Briefe an Marx und andere wichtige Dokumente belegen. So äußerte sich beispielsweise der große Cellist Pablo Casals einmal dahingehend, daß Marx „für die Erhaltung der Musikkultur der Zukunft absolut nötig“ sei, und bezeichnete „die Non-Musique gewisser berühmter Zeitgenossen“ als „dem Untergang geweiht“.

Laut dem Musikwissenschaftler Peter Blaha weckt das akustische Erleben der Herbstsymphonie unweigerlich Assoziationen an die »Kategorie des Erhabenen« nach Kant, womit der Philosoph das benennt, was uns als Großes gegenübertritt und uns beeindruckt, das wir aber zunächst gar nicht wirklich erfassen können. Mit ihrer enormen Komplexität, ihrer klanglichen Wucht und ihrem mystischen Hintergrund erzeugt die Herbstsymphonie beim Hörer ein derartiges Maß an Überwältigung, daß schon eine gewisse Anzahl von Hörerlebnissen nötig sein wird, damit man das Werk nach und nach begreifen und in seiner vollen Schönheit genießen kann. Bei der musikhistorisch unumgänglichen und musikalisch absolut erforderlichen Wiederentdeckung dieses so außergewöhnlichen Komponisten stellt das derzeit stetig wachsende Interesse an seiner Musik, vor allem die Herbstsymphonie-Aufführungen von Riccardo Chailly und dem Gewandhaus-Orchester Leipzig im Oktober 2009, sicherlich einen großen Schritt hin zur Erreichung eines wichtigen Zieles dar – der internationalen Renaissance des Komponisten Joseph Marx als bedeutender Symphoniker.

In dem Jahrzehnt ab 1909, der Zeit des großen internationalen Erfolgs seiner Lieder, galt Joseph Marx noch als reiner Liedkomponist, obwohl er zwischenzeitlich einen reichhaltigen Fundus an klangvollen Chorwerken (u.a. Herbstchor an Pan und Ein Neujahrshymnus), Klavier- und Kammermusik und sogar ein 40-minütiges Klavierkonzert vorgelegt hatte – Werke, die allesamt mit großem Erfolg von namhaften Künstlern und Ensembles aufgeführt wurden. Erst mit seiner Herbstsymphonie gelang es dem »Meister des Wohlklangs«, sich vom Ruf als Liedkomponist zu lösen und mit einem Werk in die Musikgeschichte einzugehen, das in mehrfacher Hinsicht ein Kunstwerk der Superlative darstellt. Doch auch Marx hat am 21. November 1921, als er in Grambach/Graz den Schlußstrich unter die Partitur der Herbstsymphonie setzte, wohl kaum erahnen können, welche polarisierende Rolle das Werk im Musikleben des damaligen Wien spielen sollte. Und was hätte Marx sich wohl gedacht, wenn er damals geahnt hätte, daß die Herbstsymphonie nach 1927 für sage und schreibe acht Jahrzehnte verstummen sollte? Zweifellos hat die Herbstsymphonie ein Schicksal erlitten, wie es für einen derartigen Meilenstein der Symphonik nicht schlimmer hätte kommen können. Bereits die Generalprobe und die Uraufführung des Werkes am 5. Februar 1922 (Felix Weingartner dirigierte die Wiener Philharmoniker) standen unter keinem guten Stern: Als eine Gruppe von Saboteuren mitgebrachte Pfeifen benutzte, um die Aufführung gezielt zu stören und den Ablauf zu behindern, geriet das Ganze zu einem regelrechten Skandal. Es kam mitten im Konzertsaal sogar zu Ausschreitungen und körperlichen Auseinandersetzungen zwischen den Saboteuren und dem Teil des Publikums, der sich das Werk in Ruhe anhören wollte. Diese unglaublichen Vorfälle, über die noch lange danach diskutiert wurde, dauerten laut Zeitungsberichten eine ganze Viertelstunde;

erst dann konnte die Aufführung ungestört beginnen.

Auch wenn Joseph Marx, der zu dem Zeitpunkt Direktor der Wiener Musikakademie und einer der bedeutendsten Komponisten und Musikpädagogen Österreichs war, nicht genau wußte, wer diese Saboteure eigentlich waren, war er sich der Außergewöhnlichkeit seiner Symphonie und ihrer polarisierenden Wirkung und technischen Schwierigkeiten doch voll und ganz bewußt. So schrieb er einem Freund am 22. März 1922:

»Meine Symphonie hat bei Publikum und Presse stürmischen Beifall sowie Protest erweckt. [...] Der Grund der Opposition lag – abgesehen natürlich von der beträchtlichen Modernität des Werkes in harmonischer und hauptsächlich orchestraler Beziehung – in dem nicht genügenden Studium des recht schwierigen Werkes. Es standen nur drei Proben zur Verfügung, die Sache ging im Tempo gerade so, daß alle Noten da waren – natürlich alles im Rohbau, nichts dynamisch herausgearbeitet. Nichtsdestoweniger blieb doch noch so viel vom Werk übrig, daß man – wenn man Ohren hatte und wollte – was Erträgliches hören konnte.«

Es ist ein untrüglicher Beweis für die ungemein hohe Qualität dieses Werkes, daß trotz des technischen und interpretatorischen Mißerfolgs der Premiere die meisten Kritiken überschäumend waren. So heißt es im Wiener Extrablatt vom 5. Februar 1922:

»Das Riesenwerk, das sich mit kühnem Schwung an die Spitze des modernen Orchesterschaffens stellt, das alle Erwartungen und Befürchtungen übertraf und das den Dirigenten sowie die Meister des besten Orchesters der Welt vor ganz neue und unerhörte Aufgaben stellt, weckte teils heftigen Protest, teils stürmische Begeisterung, die sich im Hervorrufen des Komponisten Luft machte.

Ein Teil des Publikums rief ohne Unterlaß ‚Marx, Marx, Marx‘.«

Am 16. Februar 1922 schrieb das Wiener Extrablatt:

»Eine Sturmflut von Harmonien und Disharmonien, wie sie noch nie aus dem modernen Orchester hervorbrach. Die romanische, die südliche Grundfarbe leuchtet aus den Tiefen dieses Orchesters... modern die Kühnheit der Mischung, die der Meister und Beherrscher der Polyphonie an den Tag fördert.«

Einen weiteren Hinweis auf die unumstrittene Kompetenz des Komponisten lieferte die Wiener Morgenzeitung in einem Artikel vom 17. Februar 1922:

»Bei einem Musiker von der Individualität Joseph Marx' ist es müßig, Einflüssen nachzuspüren, die in der Zeit liegen. In dem Reichtum der melodischen Erfindung, in den komplizierten Akkord- und Klangmischungen und in der liebevollen Naturschilderung ist die Symphonie echtster Marx.«

Den Vorwurf einiger weniger Kritiker, daß seine Symphonie aufgrund ihrer »ungegliederten Länge« Langeweile hervorrufe, entkräftete Marx selbst am 9. Februar 1922 in einem offenen Brief an den Wiener Musikreferenten Hans Liebstöckl:

»Wo bleibt da die Psychologie? Vermögen Werke, die nur langweilig sind, die Gemüter so heftig zu erregen? Meines Wissens sind in Konzerten des öfteren noch bedeutend längere und wohl langweiligere Werke als meine Symphonie ohne Protest gespielt worden! Einige behaupten, ich wäre ja nicht einmal moderner als Strauss, Debussy und Schreker. Ist das etwa gar so ‚unmodern‘?«

Trotz der Popularität seiner Musik und seines zu Lebzeiten uneingeschränkten Rufes als Autorität hatte Joseph Marx immer musikalische Oppositionen gegen sich. In seinem oben zitierten Brief an Liebstöckl schrieb er an anderer Stelle:

»Als ich meine zahlreichen Lieder geschrieben hatte, hieß es allgemein, es wären ‚Klavierkonzerte mit obligater Singstimme‘, die fast immer zu kurz kommt, und von solchem Schwierigkeitsgrad, daß an eine weitere Verbreitung meiner Lieder nicht zu denken sei; heute kann man diese Stücke nicht nur in allen Konzertsälen, sondern sogar in Vergnügungslokalen als seriöse Zwischen-nummern hören. Als ich mein Klavierkonzert (»Romantisches Klavierkonzert« von 1919) aufführen ließ, ward es als ‚Symphonie mit obligatem Klavier‘ bezeichnet. Und jetzt findet man wieder, die Herbstsymphonie bestehe bloß aus ein paar Liedern! Es ist ein circulus vitiosus. Nachträglich will man mir den Erfolg mit der teilweisen Ablehnung vermiesen...«

Auch in den späten Dreißiger Jahren, als Marx seine Streichquartette »in modo antico« und »in modo classico« schrieb, die heute als humanistische Denkmäler des Komponisten gegen den von Nazideutschland zu verantwortenden Verfall ethischer Werte anerkannt sind, hatte Marx wieder Stimmen gegen sich, die seine Musik diesmal groteskerweise als reaktionär bezeichneten.

Nur ein Jahr nach ihrer skandalösen Uraufführung wurde die Herbstsymphonie vom

Klangspezialisten Clemens Krauss entdeckt und von ihm in den Jahren bis 1927 in Wien und in Graz mehrere Male aufgeführt. Erst jetzt kamen die wahren Qualitäten des Werkes zum Vorschein: Sämtliche Aufführungen unter Krauss wurden zu einem sensationellen Erfolg, und der Premierenskandal vom Februar 1922 war vergessen. Doch die Komplexität und Schwierigkeit des Mammutwerkes blieb. Nur so ist es zu erklären, daß sich nach 1927 nie wieder ein Dirigent an die Herbstsymphonie herangewagt hat und das Aufführungsmaterial somit unglaubliche 78 Jahre lang in den Archiven der Universal Edition verstaubte. Erst am 24. und 25. Oktober 2005 in Graz (Großes »recreation«-Orchester Graz unter Michel Swierczewski) wurde das Werk endlich wiederaufgeführt, und legt man die überschäumenden Kritiken zugrunde (u.a. in »Die Presse«, »Kronen-Zeitung«, »Kleine Zeitung« und »Der Standard«), kam es hier zu einer Wiederholung des riesigen Erfolgs der Herbstsymphonie aus der Grazer Konzertgeschichte der 1920er Jahre. Die ersten Skizzen zur Herbstsymphonie stammen aus dem Jahre 1916. Das Ziel des Komponisten bestand darin, die Stimmungen, die das Gemüt des Menschen im Herbst bewegen, zum Gegenstand musikalischer Darstellung zu machen - der Verlauf des Jahres, das Werden und Vergehen in der Natur als ewiges Symbol des menschlichen Lebens. Es sind also Stimmungen des Ernteglückes, des Reifens, dann wieder Gedanken an den Abschied von den Freuden des Sommers und an das Kommen des nahenden Winters, die den Gefühlsinhalt des Werkes bilden. Der Herbst hat den Komponisten vielfach inspiriert, so beispielsweise in Herbstchor an Pan (einer großangelegten, einsätzigen Kantate von 1911, die als Vorbote der Herbstsymphonie gilt), Herbstlegende für Klavier und den beiden Liedern An einen Herbstwald und Septembermorgen. Unmittelbar nach Fertigstellung der Herbstsymphonie sollte der Komponist sich erneut mit den Jahreszeiten beschäftigen, als er 1922-25 die Natur-Trilogie für Orchester schrieb, bestehend aus Symphonische Nachtmusik (sinnlichste Beschreibung einer Sommernacht), Idylle (sonnendurchflutete Weingärten im Spätsommer) und Eine Frühlingsmusik (Beschreibung des Wiedererwachens der Natur im Frühling). Insbesondere den in der Herbstsymphonie enthaltenen Aspekt der Vergänglichkeit verarbeitete Marx abschließend in seinem 1932 fertiggestellten Orchesterliedzyklus Verklärtes Jahr, in welchem er explizit Themen und Motive aus der Herbstsymphonie wiederverwendete. Doch das überwältigende Ausmaß an ungezügelter Leidenschaft, welches die Herbstsymphonie auszeichnet, wurde von ihm nie wieder auch nur annähernd erreicht, was jedoch sicherlich auch nicht Ziel des Komponisten war. Denn die Herbstsymphonie sollte und mußte ohne Zweifel einen Höhepunkt bilden, der keine weitere Steigerung mehr zuließ.

Ogleich an keiner Stelle rein atonal, war die Herbstsymphonie den meisten Traditionalisten der damaligen Zeit, mit denen Joseph Marx gern in einen Topf geworfen wird, viel zu modern. Doch Marx war von Natur aus ein Rebell und wollte modern sein, ohne jedoch zur Avantgarde gezählt zu werden, die für ihn keine echte Zukunftschance besaß. Mit seiner Herbstsymphonie, die sich jeder Kategorisierung in Richtung Spätromantik, Impressionismus, Expressionismus oder Modernismus entzieht, schuf der Komponist ein Werk, das dank seiner Einmaligkeit und Individualität den bekannten großen Symphonien des 20. Jahrhunderts in nichts nachsteht. Mit einer Aufführungsdauer von rund 75 Minuten sogar deutlich länger als das ähnlich groß besetzte Naturgemälde Eine Alpensinfonie von Richard Strauss, hat die Herbstsymphonie in vielfacher Hinsicht neue Maßstäbe gesetzt und das bis dahin klanglich Bekannte in eine neue Dimension geführt. Im Gegensatz zur Alpensinfonie wird in der Herbstsymphonie das Bacchantische und Dionysische in seiner reinsten Form zelebriert, so wie es nur dem Geiste eines ausgewiesenen Mystikers und Hedonisten wie Joseph Marx entspringen konnte.

Die Herbstsymphonie ist für ein großes Symphonieorchester geschrieben, u.a. mit einer 4-fachen Holzbläserbesetzung sowie 6 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen und 1 Baßtuba. Die typisch Marxsche Klangfärbung wird vom Klavier, der Celesta und zwei Harfen übernommen. Die Streicher sollen nach den Vorgaben des Komponisten »sehr groß« besetzt sein, denn nur so ist es möglich, gegen die riesige Schlagwerkbesetzung, die an einigen Stellen der Herbstsymphonie vollständig zum Einsatz kommt, überhaupt bestehen zu können: Zusätzlich zu den Pauken sind sage und schreibe 9 Schlagzeuger erforderlich, so daß die Herbstsymphonie diesbezüglich durchaus mit Arnold Schönbergs Gurrelieder zu vergleichen ist.

Man kann sagen, daß die Herbstsymphonie genau dem Maßstab gerecht wird, an dem auch Marx selbst, der in vielerlei Hinsicht ein Mensch der Extreme war, bis zu seinem Tode gemessen wurde. Das Hauptwerk eines Künstlers von einer anerkannten fachlichen Kompetenz und den

überbordenden Lebensdimensionen eines Joseph Marx konnte natürlich nicht weniger exzessiv ausfallen. Dabei ist es neben der vor Marxscher Kühnheit nur so strotzenden Schlagwerkbesetzung vor allem die bestechende Modernität aus harmonischer Sicht, die diese Symphonie auszeichnet. So war Marx, auch wenn er im Gesamtkonzept seiner Kunst stets der Tradition seiner Zeitgenossen Mahler, Strauss und Schreker verpflichtet war, zumindest als ein sich zur Tonalität bekennender Komponist seiner Zeit voraus und präsentierte dem Hörer mit der Herbstsymphonie eine höchst einprägsame und eigenwillige Tonsprache, die sich von den Stilen seiner wesensverwandten Zeitgenossen fühlbar unterscheidet.

In Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Band 8, 1960, S. 1738-39) charakterisierte Hans Jancik den Musikwissenschaftler Joseph Marx wie folgt:

»Als Ausgleich gegen die stets überquellende Phantasie ist dem wissenschaftlich hochgebildeten Musiker ein scharfes Denken zueigen, das Inhalt und Form in Übereinstimmung zu bringen sucht.«

Genau diesem Prinzip folgend, hat Marx die Hauptthemen der Herbstsymphonie zwischen den einzelnen Sätzen raffiniert verwoben und in immer neue klangliche Gestalten transformiert. Damit verzichtete Marx bewußt auf den klassischen formalen Aufbau einer Symphonie und entschied sich stattdessen für rhapsodische Entwicklungen und überraschende Moll-Dur-Variationen seiner Hauptthemen. Je intensiver man die Partitur analysiert, desto perfekter erscheint die Gesamtstruktur des Werkes, in welchem sich jeder Kreis, den Marx durch die Aufnahme oder Reprise eines Themas öffnet, zu gegebener Zeit wieder schließt. Somit stellt sich die Herbstsymphonie nicht nur in ihren unzähligen polyphon vertrackten Momentaufnahmen als äußerst vielschichtiges Gebilde dar, sondern ist vor allem in ihrer Gesamtheit ein aufs Komplexeste konstruiertes, durch und durch logisches Meisterwerk.

Das in den Herbstmonaten des Jahres 1921 komponierte und der Lebensgefährtin des Komponisten – Anna Hansa – gewidmete Werk besteht aus vier Sätzen, wobei die ersten beiden Sätze ohne Pause gespielt werden. Der erste Satz trägt den Titel »Ein Herbstgesang« (H-Moll; Bewegt). In den ersten Takten steht dem sehr einprägsamen, von den Celli vorgetragenen Hauptthema der Symphonie ein kompliziert gewobener Effekt aus Klavier, Celesta und zwei Harfen gegenüber, der einen Moment lang an Franz Schrekers Oper »Die Gezeichneten« erinnert, sich dann jedoch beinahe durch den gesamten ersten Satz hindurchzieht. Dem Kenner offenbart sich schon hier die meisterhafte Technik des Komponisten: Denn jedes dieser Klangfärbungsinstrumente tritt für sich gesehen harmonisch und rhythmisch komplex in Erscheinung und scheint der Tonalität bereits entrückt zu sein, doch in ihrem Zusammenspiel ergibt sich daraus für den ersten Satz eine geheimnisvolle Grundstimmung, mit der ein völlig neuartiger, postimpressionistisch vibrierender Klangteppich erzeugt wird. Das Wechselspiel führt zu einer kurzen Steigerung, woraufhin das Hauptthema in noch größerer Besetzung wiederaufgenommen und in geradezu rauschhaften Passagen variiert und weitergeführt wird. Unterdessen erklingt eine Passage, die Reminiszenzen an eines der Marxschen Vorbilder, Alexander Skrjabin, heraufbeschwört, gefolgt von einer vom gesamten Orchester vorgetragenen Abwandlung des Hauptthemas bis hin zu einem orgiastischen Höhepunkt, von dem aus wieder Ruhe einkehrt und ein fließender Übergang zum zweiten Satz stattfindet.

Im zweiten Satz, »Tanz der Mittagsgeister« (Es-Dur; Sehr rasch), dichtet Marx den poetischen Volksglauben, daß sich in der Mittagszeit auf den Waldwiesen und in Weingärten Nymphen und Faune zu einem bunten Reigen einfinden, in Tönen nach. Bei oberflächlicher Betrachtung wienerisch-ländlerisch, beschäftigt sich dieser Satz mit der Schilderung tummelnder Bewegung, des Glänzens und Flirrens der sonnenbestrahlten Mittagswiesen. Die stellenweise auch ballettartige Musik erinnert hier an das zur selben Zeit entstandene La Valse von Maurice Ravel und – hinsichtlich der chromatischen Flötenläufe und Harfeneffekte – auch an Ravels Daphnis et Chloé. Schließlich gipfelt der Satz in einem berausenden Höhepunkt mit Mittagsglocken, woraufhin wieder Ruhe einkehrt, wenn die Naturgeister sich in ihre unsichtbare Welt zurückziehen. Die Partitur bietet für diesen Satz zwei alternative Schlußakte: Ursprünglich war laut Marx ein ruhiges Ausklingen vorgesehen; in einer neueren Fassung, die in die Druckversion der Partitur eingefügt ist, bietet der Komponist als Alternative einen lauten Schlußschlag an. Die Wahl überlässt er dem Dirigenten.

Der dritte Satz, »Herbstgedanken« (D-Dur; Ruhig), bildet den Ruhepol der Herbstsymphonie. Im Gegensatz zu den anderen Sätzen verzichtet Marx hier bewußt auf die Klangeffekte des Klaviers,

der Harfe, der Celesta und des Schlagwerks. Lediglich die Pauken kommen hier zum Einsatz. Nach einem Delius-artigen, eher noch an Arnold Bax erinnernden, impressionistisch anmutenden Beginn zeigt sich hier Marxens Affinität zum Symphoniker Mahler. Auch hier finden sich, wie im 1. Satz, erneut melancholisch-sehnsüchtige Themensteigerungen und rhapsodische Naturstimmungen. In der Mitte dieses Satzes erklingt eine an Wagner gemahnende, von tiefer Traurigkeit durchzogene Streicherpassage, die sich langsam aber unaufhörlich und von breiten Paukenwirbeln begleitet zu mehreren aufeinanderfolgenden Gefühlsausbrüchen fortentwickelt, bis dieser außergewöhnliche, tief bewegende Satz mit Streicher- und Klarinettenklängen zu demselben kontemplativen Schluß kommt, mit dem er auch begonnen hatte. So schließt sich der Kreis der herbstlichen Abschiedsgedanken in geradezu seliger Vollkommenheit.

Der vierte und letzte Satz, »Ein Herbstpoem« (ursprünglich: »Ernte und Heimkehr«; zunächst D-Dur, am Ende H-Dur), wurde von Marx im Jahre 1946 unter den beiden Alternativtiteln »Herbstfeier« und »Feste im Herbst« als symphonische Dichtung neu arrangiert (mit Kürzungen und zahlreichen Detailunterschieden gegenüber dem 4. Satz der Symphonie) und gesondert herausgegeben (die »Herbstfeier« ist ebenfalls bei der Universal Edition verlegt). Eine weitere, stark verkürzte Tondichtung namens »Sinfonische Tänze«, die ebenfalls durch Materialentnahme aus dem 4. Satz entstanden sein muß und von der lediglich eine Tonaufnahme der Wiener Symphoniker unter Karl Etti vorliegt, gilt hingegen als verschollen.

Der mit »Sehr bewegt« überschriebene vierte Satz der Herbstsymphonie beginnt mit einer turbulenten Schilderung des jubelnden Erntetreibens, in der Motivfragmente aus den früheren Sätzen wiederauftauchen. Die Bewegung führt zu einem alten Weingärtentanz, der dann in eine Misterioso-Stimmung übergeht, ein geheimnisvolles Notturmo, in dem die Sterne funkeln und Grillen zirpen. Nun folgt eine rhythmische, tänzerisch-ländlerische Passage südländischer Prägung, in der erstmals das Xylophon streckenweise sogar solistisch eingesetzt wird, und neben ihm auch ein Teil des vollbesetzten Schlagwerks. Nach hymnischer Verarbeitung des Tanzthemas und einem Blechbläserchoral kommt es zu einer Steigerung, die nun mit Begleitung der Pauken in schwelgerischster Harmonieführung auf einen orgiastischen Gipfel hinaufgetragen wird. Mutig greift eine Solovioline ein, während die anderen Instrumentengruppen frei improvisierend mit Motiven der vier Sätze hinzukommen. Nach Vereinigung aller Hauptthemen und einer dramatischen, kontrapunktisch meisterhaften Steigerung gipfelt der vierte Satz unter Aufbietung des gesamten Orchesterapparates in einem gigantischen, allumfassenden Höhepunkt von skrajabinschen Ausmaßen, woraufhin das Anfangsthema des ersten Satzes nun mit Marx-typisch weitläufigen, ruhigen Melodienbögen in Dur erklingt und dabei eine zutiefst wehmütige Stimmung erzeugt. So endet die Herbstsymphonie in Ehrfurcht vor der Vergänglichkeit und Wiederkehr allen Lebens und fügt sich sehnsuchtsvoll in den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen.

In dem ausschweifenden Wohlklang und der raffinierten Harmonik der Partituren von Joseph Marx spiegelt sich auch das vielseitige und schillernde Wesen dieses Künstlers wider: Ein tiefgründiger Lyriker und sehnsuchtsvoller Optimist, der seine nie versiegende Daseinsfreude mit anderen teilen möchte. Und so nimmt Joseph Marx als Mystiker des Glücks einen ganz besonderen Platz in der Musikgeschichte ein und verdient als solcher auch die entsprechende Aufwertung in den Konzertprogrammen.

Berkant Haydin, 2006

Generalsekretär der Joseph-Marx-Gesellschaft

www.joseph-marx-gesellschaft.org

Aufführungsmaterial ist von der Universal Edition, Wien zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Universal Edition, Wien.

Joseph Marx

(born in Graz, 11 May 1882 - died in Graz, 3 September 1964)

Joseph Marx

(born in Graz, May 11, 1882 – died in Graz, September 3, 1964)

Eine Herbstsymphonie

- I. Ein Herbstgesang (“A Song to Autumn”)
- II. Tanz der Mittagsgeister (“Dance of the Midday Spirits”)
- III. Herbstgedanken (“Thoughts of Autumn”)
- IV. Ein Herbstpoem (“A Poem to Autumn”)

Preface

One of the remaining mysteries of music history is why Joseph Marx, titled «the leading force of Austrian music» by William Furtwängler in 1952, is no longer counted among the great composers of the 20th century. The Styrian composer received an enormous number of honors and awards over the course of his long life, but he was also held in high esteem as one of the most active music officials, composition teachers and critics of the mid-European late Romantic era. As numerous surviving contemporaries can confirm, he even occupied a key position in the Viennese music scene over several decades. Thus it is not surprising that the Atatürk government called him to Turkey in 1932, where he acted as first advisor on the development of Turkish music and concert life, and where he also helped to build up the Turkish conservatory in Ankara (later, Paul Hindemith and Béla Bartók stepped in). His surviving students recall that Marx, whose friends were famous contemporaries like Giacomo Puccini, Karol Szymanowski and many others, also had extensive knowledge in the areas of literature, art and sciences. His entire student body adored and admired him like a «demigod». His reputation as Austria’s leading musical authority soon spread to all corners of the earth, and young musicians from all over the world made the long journey to Austria to receive instruction by Marx, who had also made a name for himself as the composer of many internationally famous songs. And this is where the origin of the extraordinary career of Joseph Marx lies.

Born in 1882 in Graz as the son of a doctor and a female pianist, Marx was fascinated from an early age with poetry as an art form and also had an intense relationship with nature (throughout his life, he maintained a close affinity with ‘mother nature’). On the musical side, in his younger years he was greatly influenced by Claude Debussy and Alexander Scriabin, both of whom he deeply admired. Following the composition of numerous organ and piano pieces and a couple of trio and quartet works that he arranged himself around the turn of the century (to date unpublished but in those days partly performed with great success), Marx concentrated mainly on piano songs which he accompanied himself. He was, incidentally, also a brilliant pianist. Even in the last decade of his life, he was still able to easily perform even the most difficult piano pieces by heart, and he often demonstrated this skill during his lessons.

At the age of 25, while performing at a Lieder evening, Marx met the singer Anna Hansa (1877-1967), who stemmed from one of the best families of Graz. Anna Hansa had many contacts to musicians and artists. She had opened a café in Graz that introduced a new concept: It acted as a point of cultural exchange among various artists and also as a forum for musical performance evenings. His initial friendship, and later his life-long love for Anna, changed Joseph Marx’s life forever. An established singer, she performed the promising young composer’s Lieder and thus helped him to make his final breakthrough as the most-performed song composer of Styria.

Joseph Marx’s thinking was initially influenced by the epistemologist Alexius von Meinong (1853-1920) and later also by his friendship with Vittorio Benussi (1878-1927), an experimental psychologist with whom he extensively discussed the psychological mysteries of music. Eventually, he became convinced that tonality was a natural and, as such, an irrevocable unity with the heart and the spirit of man. This has been impressively documented in his literary work *Weltsprache Musik* (Music - A Universal Language, published in 1964). A close friendship with the poet Anton Wildgans (1881-1932) and also his own studies in philosophy, art history, German language, culture and archaeology at Graz University finally rounded off Joseph Marx’s education as a highly sophisticated man. His 1909 dissertation *About the function of pitch relations, harmony and melody in the comprehension of tone complexes* attracted great attention,

and by 1912 he had already composed 120 songs, some of which had been very successful in Austria. In 1914, he was offered a professorship of music theory at Vienna University's Music Academy, where he taught from then onward. There, Franz Schreker, Franz Schmidt and other famous contemporaries were among his colleagues. In 1922, he succeeded Ferdinand Löwe as director of the Academy and later became director of the Music College. Following his time as advisor to the Turkish government (1932-33), Joseph Marx became a music critic for the Neues Wiener Journal in the Thirties and later worked in the same field for the Wiener Zeitung. During his time of teaching in Vienna and at Graz University, he taught a total of 1255 students from all over the world. He did not finish teaching until approximately the mid-Fifties, when he had already made history, not only as one of the most important representatives of classical music in Austria, but also as the most influential opponent of the New Viennese School. With his oppositional stance, Marx found himself in good company. Aside from his Austrian fellow-opponents (among them Wilhelm Kienzl, Alois Melichar und Franz Schmidt), he also received active support from abroad. Frederick Delius, for instance, one of England's musical counterparts of Marx, called Schoenberg's progressive style an «atonal ugliness». Yet, among those opponents to the modernists, Marx was certainly - leastwise in central Europe - the most conspicuous and active one. His sharp wit, applied not only in his function as critic and teacher against the Schoenberg circle but also as jury member in several national and international competitions, never spared any of the young atonal-polytonal composers.

Aside from his early outpouring of Lieder, Joseph Marx wrote several popular works for choir (among them works with orchestral accompaniment such as Autumn Chorus for Pan and Morning Chant), as well as some exquisite solo piano and chamber music (among them three string quartets and three piano quartets, two violin sonatas, one piano trio, several works for cello and piano and some chamber pieces with voice). Additionally, he left behind a comprehensive orchestral oeuvre, including the Romantic Piano Concerto, completed in 1919, as well as his magnum opus, the Autumn Symphony (1920/21), which could rather be described as a rhapsody of gigantic proportions. Further, there is the Nature Trilogy comprising three stunning symphonic poems, a second piano concerto entitled Castelli Romani, and many more.

Within the international composers' community, Marx was held in high esteem. For instance, the prolific Russian-Canadian composeress Sophie Carmen Eckhardt-Grammaté (1902-74) once said about him that his Lieder and orchestral works had «defined the entire era». Also, no less a man than Nikolai Medtner (1880-1951), one of the most influential members of Moscow's famous circle of composers in the late 19th century, which included masters such as Sergei Taneyev, Alexander Scriabin und Sergei Rachmaniov, wrote in a letter to Marx on November 14th, 1949: «My meeting with you was an unexpected gift and also a sigh showing that everything that is unexpected, fantastic and ETERNALLY Romantic does still exist, despite all the efforts of the contemporary 'leaders' of art who strive to eradicate these values.»

In view of such evident verification of his skills, we must ask why this widely renowned composer has been so undeservedly neglected. One of the main reasons might well be the mistaken belief that Marx had been an ultra-conservative, even a reactionary composer - a claim that cannot be substantiated by anyone undertaking the detailed study of Marx's full oeuvre, especially when compared to the composers of his time who were more famous but similar in style. In his capacity as a high-ranking music functionary and critic, and without doubt as a traditionalist and one of the great protectors of tonality, Marx was very prominent and successful in setting the Viennese tone of the time. As such, he never made a secret of his admiration for the founding fathers of music (Mozart, Schumann, Bach, Haydn, etc.). In several of his own works he used variations of their well-known and lesser-known themes, and in his Alt-Wiener Serenaden (Old Viennese Serenades, 1941) he incorporated motifs of Carl Michael Ziehrer, Joseph Haydn and others. One can also examine his string quartets in *mondo antico* and in *modo classico*, arranged for string orchestra, where Marx paid homage to his role models in a most impressive manner. With his music, Marx certainly also meant to make available an instructive guideline for young composers, and he succeeded. The classicist works from his final creative period, just like his works stemming from his first outpouring of Lieder, have influenced an entire generation of musicians, as is confirmed by numerous letters to Marx and by other important

documents. The great cellist Pablo Casals, for instance, once said that Marx was «absolutely mandatory for maintaining the musical culture of the future»,» and also that the «non-musique of particular famous contemporaries» was «certain to fail».

According to the musicologist Peter Blaha, a hearing of *Herbstsymphonie* inevitably kindles memories of Kant's Category of the Sublime, which the philosopher applied to those things that appear to us as great and impressive, but initially beyond our ability to comprehend. With its enormous complexity, massive sound, and mystical backdrop, the *Herbstsymphonie* overpowers the listener to such a degree that repeated hearings are required before it can gradually become intelligible and enjoyable in all its beauty. With the rediscovery of this extraordinary composer - an event as unavoidable historically as it was absolutely essential from a musical standpoint - the growing interest in his music, and especially in the *Herbstsymphonie*, which Riccardo Chailly is scheduled to perform with the Leipzig Gewandhaus Orchestra in October 2009, will surely mark a major step in the attainment of an important goal: the international renaissance of Joseph Marx as a leading symphonic composer.

The ten-year period beginning in 1909 witnessed the international triumph of Joseph Marx's lieder, and the composer came to be seen as a specialist in the genre. None the less, he managed in the interim to produce a rich and varied body of sonorous choral works (including *Herbstchor* and *Ein Neujahrshymnus*), piano pieces, chamber music, and even a forty-minute piano concerto, all of which were performed to great acclaim by leading soloists and ensembles. It was not until his *Herbstsymphonie* that the «master of euphony» succeeded in divesting himself of his reputation as a lied composer and entered music history with a piece that in many respects represents a superlative work of art. Yet not even Marx could have foreseen, when he put the final touches to the score of his *Herbstsymphonie* in Grambach near Graz on 21 November 1921, what a polarizing effect it would have on Vienna's musical life at the time. And what would he have thought if he had foreseen that the *Herbstsymphonie*, after 1927, would fall silent for no fewer than eight decades?

The fate that the *Herbstsymphonie* suffered could hardly have been worse for a symphonic milestone of its caliber. Even the dress rehearsal and the première, given by the Vienna Philharmonic under Felix Weingartner on 5 February 1922, were filled with ominous forebodings. A group of saboteurs blew whistles to disturb the performance and prevent the work from being heard, turning the evening into a fully-fledged scandal. Excesses and even fistfights broke out in the middle of the hall between the saboteurs and those members of the audience who wanted to listen to the piece undisturbed. According to newspaper reports these incredible incidents, which were debated long thereafter, lasted a full quarter of an hour; only then could the performance safely begin.

At this time Joseph Marx was head of the Vienna Academy of Music and one of the leading composers and teachers in Austria. Although he did not know exactly who the saboteurs were, he was perfectly aware of the extraordinary character of his symphony, its polarizing impact, and its technical difficulties. As he wrote to a friend on 22 March 1922:

«My symphony brought forth both resounding applause and protestations from the critics and the audience. [...] The reason for the opposition, quite apart of course from the considerable modernity of its harmony and especially its orchestration, lay in the insufficient time set aside to master such a difficult piece. Only three rehearsals were scheduled, and the thing came off just quickly enough to ensure that all the notes were in place, everything being roughed out with no dynamic shading. Nevertheless, enough of the work remained so that anyone with ears and will-power could hear something tolerable.»

One incontrovertible proof of the symphony's uncommonly high quality is that the technical and interpretive shortcomings of the première did not prevent most of the reviews from being ecstatic. Here is the *Wiener Extrablatt* of 5 February 1922:

«The gigantic work leapt in one bold swoop to the forefront of modern orchestral music,

exceeding all expectations and fears and placing wholly new and unprecedented tasks on the conductor and the members of the world's best orchestra. It drew violent protests from some but storms of applause from others, the latter finding expression when the composer was called onto the stage. Part of the audience incessantly cried out 'Marx, Marx, Marx.'»

The same paper wrote on 16 February 1922:

«A tidal wave of harmonies and discords erupted as never before from the modern orchestra. A romanesque southerly timbre glowed from the depths of the orchestra [...] a modern mixture with an audacity that betrayed a master and commander of counterpoint.»

A further testimonial to Marx's incontestable competence was provided by the Wiener Morgenzeitung on 17 February 1922:

«For a musician of Joseph Marx's individuality, it is useless to look for influences from the present. The wealth of melodic invention, the intricate mixtures of chords and timbres, and the loving depiction of Nature reveal this symphony to be Marx at his most genuine.»

A few critics accused the symphony of dullness owing to its «undifferentiated length.» Marx himself dismissed these accusations in an open letter of 9 February 1922 to the Viennese musical attaché Hans Liebstöckl:

«Where, pray, is the psychological rationale? Are boring works capable of raising tempers so violently? As far as I know, works far longer and probably more boring than my symphony have often been played in concerts without protest! Several people claimed that I am no more modern than Strauss, Debussy, or Schreker. Is that so very 'unmodern'?»

Despite the popularity of his music and the undisputed authority he enjoyed during his lifetime, Marx always had to confront musical adversaries. The above-mentioned letter to Liebstöckl takes up this very point:

«When I wrote my many lieder I was generally told that they were 'piano concertos with obligato voice' that almost invariably fell short of the mark and were so difficult that their further dissemination was inconceivable. Today one can hear these pieces not only in every concert hall but even as serious interludes in places of entertainment. When I arranged a performance of my piano concerto [the Romantic Concerto of 1919] it was called a 'symphony with obligato piano.' Now I am told that my Herbstsymphonie consists of nothing but a couple of lieder! It is a vicious circle. My success is meant to be spoiled ex post facto by partial disapproval.»

Even in the late 1930s, when Marx wrote his string quartets «in modo antico» and «in modo classico» (today they are recognized as humanistic monuments against the moral deterioration wrought by Nazi Germany), he again faced naysayers, who this time grotesquely called his music reactionary.

Hardly a year after its scandalous première the Herbstsymphonie was discovered by that connoisseur of timbre Clemens Krauss, who conducted it several times in Vienna and Graz until 1927. Only now did the work's true qualities come to the fore: every performance under Krauss's baton became a rousing success, and the scandal of the 1922 première was forgotten. But the complexity and difficulty of the gargantuan work remained. Only this can explain why no conductor tackled the Herbstsymphonie after 1927, and why the orchestral material was allowed to gather dust in the archives of Universal Edition for an incredible seventy-eight years. It was not until 24-25 October 2005 that the work was finally revived in Graz by the «Recreation Orchestra» under Michel Swierczewski. Judging from the ecstatic reviews (in Die Presse, Kronen-Zeitung, Kleine Zeitung, Der Standard, and elsewhere), it was a repeat of the Herbstsymphonie's huge success in Graz during the 1920s.

The initial sketches for the Herbstsymphonie date from the year 1916. Marx set himself the goal of creating a musical depiction of the moods that affect the human mind in autumn: the passage

of the year, the emergence and vanishing of Nature as an eternal symbol of human life. On an emotional level the work thus deals with the moods associated with a bountiful harvest, maturation, thoughts of leave-taking from the joys of summer, and the approach of winter. Autumn - Herbst - inspired Marx on many occasions, including the piano piece *Herbstlegende*, the lieder *An einen Herbstwald* and *Septembermorgen*, and especially the broadly conceived single-movement cantata *Herbstchor an Pan* (1911), which may be seen as a precursor of the *Herbstsymphonie*.

No sooner had Marx finished the *Herbstsymphonie* than he again took up the seasons of the year in his *Natur-Trilogie* (1922-5), an orchestral work consisting of *Symphonische Nachtmusik* ("Symphonic Nocturne"), a highly sensual portrait of a summer night; *Idylle*, a picture of sun-kissed vineyards in late summer; and *Eine Frühlingmusik* ("Spring Music"), portraying the rebirth of Nature in springtime. Later he turned to the subject of transience – an aspect emphasized in the *Herbstsymphonie* – in his orchestral song cycle *Verklärtes Jahr* ("Transfigured Year"), a work completed in 1932 that explicitly reuses themes and motifs from the *Herbstsymphonie*. But never again did he come even remotely close to the overpowering proportions of unbridled passion that distinguishes the *Herbstsymphonie*. Indeed, it was surely never his object to do so, for the *Herbstsymphonie* was unquestionably intended, and had to be, a point of culmination incapable of being surpassed.

Although nowhere wholly atonal, the *Herbstsymphonie* was thought far too modern by most of the contemporary traditionalists with whom Marx is frequently lumped. But he was a rebel by nature and was intent on being modern, without however wishing to be associated with the avant-garde, which, he felt, had no real future. With the *Herbstsymphonie*, a work that defies categorization into late romanticism, impressionism, expressionism, or modernism, he created a piece whose uniqueness and individuality place it fully on a par with the familiar great symphonies of the twentieth century. Its almost 75-minute duration even makes it noticeably longer than Richard Strauss's *Alpine Symphony*, a nature painting scored for a similarly large orchestra. The *Herbstsymphonie* set new standards in many respects and opened up uncharted territories of orchestral timbre. Unlike the *Alpine Symphony*, it celebrates the Bacchantic and Dionysian in their purest forms, as only could have sprung from the brain of an established mystic and hedonist like Joseph Marx.

The *Herbstsymphonie* is written for a large symphony orchestra including quadruple woodwind, six horns, four trumpets, three trombones, and a bass tuba, with a quintessentially Marxian tinge supplied by a piano, celesta, and two harps. The composer specifies that the string section be «very large» in order to hold its own against the huge contingent of percussion, which is unleashed en masse in several passages. Besides timpani, the piece calls for no fewer than nine percussionists, making it fully comparable to Arnold Schoenberg's *Gurrelieder* in this respect.

One might say that the *Herbstsymphonie* precisely meets the yardstick against which Marx himself was measured until the day of this death. This magnum opus by a larger-than-life musician of recognized authority could hardly be less excessive than its creator (Marx was in many ways a man of extremes). Besides the typically audacious handling of the percussion, the symphony is distinguished above all by the telling modernity of its harmony. Though always beholden to the tradition of his age-mates Mahler, Strauss, and Schreker in his overall conception, Marx was at least ahead of his time in his firm commitment to tonality. In the *Herbstsymphonie* he presents his listeners with a highly accessible and willful idiom that conspicuously stands out from the styles of his like-minded contemporaries.

Hans Jancik, writing in volume 8 of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1960, pp. 1738-9), describes Marx's work in musicology: «In compensation for his always overflowing imagination, this highly learned musician possesses a razor-sharp mind that seeks correlatives between technique and expression.» Following this same principle, Marx cleverly interweaves the main themes of the *Herbstsymphonie* among its movements, transforming them into ever-new timbral guises. Accordingly, he deliberately dispenses with classical symphonic form in favor of rhapsodic development and surprising major-minor variants of his main themes. The more

closely we analyze the score, the more perfect seems the overall structure of a work in which every pathway opened by the statement or repetition of a theme is brought to a close at its appointed moment. In this sense, the *Herbstsymphonie* is not only extremely multi-layered in its myriad contrapuntally convoluted instants, it is above all a supremely complex and yet completely logical masterpiece when taken as a whole.

The *Herbstsymphonie* was composed in the autumn of 1921 and bears a dedication to the composer's lifelong companion Anna Hansa. It consists of four movements, the first two being elided without a break. The opening movement, in an agitated B minor, is subtitled *Ein Herbstgesang* ("A Song to Autumn"). The first measures state the symphony's highly distinctive main theme in the cellos, contrasting with an intricately layered effect produced by the piano, celesta, and two harps. This effect, momentarily recalling Franz Schreker's opera *Die Gezeichneten*, goes on to permeate virtually the entire movement. Here connoisseurs will already descry Marx's masterly technique: taken by themselves, each of these timbrally distinct instruments is harmonically and rhythmically complex and seems already detached from the tonality. Yet their interaction lends the movement an underlying sense of mystery that gives rise to a wholly novel, post-impressionist, scintillating timbral backdrop. The alternations lead to a brief crescendo, after which the main theme returns in a fuller instrumentation and is varied and developed in passages of almost intoxicating rapture. In between we hear a passage that conjures up reminiscences of one of Marx's major forebears, Alexander Skryabin, followed by a transformation of the main theme in the full orchestra. This culminates in an orgiastic climax resolving into tranquillity and a gentle transition to the second movement.

The second movement, *Tanz der Mittagsgeister* ("Dance of the Midday Spirits") in a very fast E-flat major, is a musical recreation of the popular poetic notion that nymphs and fauns gather together in forest meadows and vineyards at midday to dance a colorful round. Though seemingly a Viennese *ländler* on the surface, the movement is concerned with the depiction of bustling motion, the coruscating brilliance of a meadow bathed in the noonday sun. At times the music approaches ballet, recalling Maurice Ravel's roughly contemporary *La Valse* as well as his earlier *Daphnis et Chloé* in its chromatic flute runs and harp effects. The movement finally culminates in an exhilarating climax replete with midday bells, after which calm returns as the spirits withdraw into their invisible world. The score offers two alternative final bars for this movement: originally Marx wanted a quiet fade-out, but a later version, inserted in the printed score, offers a loud final crash as an alternative. The choice between them is left to the conductor.

The third movement, *Herbstgedanken* ("Thoughts of Autumn") in a peaceful D major, forms the symphony's moment of repose. Unlike the other movements, Marx deliberately avoids the timbral effects of piano, harp, celesta, and percussion, employing only the timpani. An impressionist opening reminiscent of Delius - or perhaps more accurately Arnold Bax - reveals his affinity to the symphonies of Mahler. Here, as in the first movement, we again find melancholy intensifications of the themes and rhapsodic renderings of Nature. In the middle of the movement we hear a dolorous string passage redolent of Wagner, slowly but ineluctably evolving into a succession of emotional outpourings accompanied by broad rolls on the timpani. Finally, to the sounds of strings and clarinets, this extraordinary and deeply felt movement comes to the same contemplative ending with which it had begun. The circle of autumnal farewells comes to a full close in almost blissful perfection.

The fourth and final movement, *Ein Herbstpoem* ("A Poem to Autumn"), originally titled *Ernte und Heimkehr* ("Harvest and Homecoming"), opens in D major and ends in B major. In 1946 Marx arranged it as a symphonic poem (with cuts and numerous small-scale departures from the fourth movement of the symphony) and gave it the alternative titles *Herbstfeier* ("Autumn Celebration") and *Feste in Herbst* ("Festivals in Autumn"). This symphonic poem is likewise available in print from Universal Edition. Another heavily abridged tone poem entitled *Sinfonische Tänze* ("Symphonic Dances"), evidently also based on material from the fourth movement, exists only in the form of a gramophone recording by the Vienna Symphony under Karl Etti and is otherwise considered lost.

The final movement of Herbstsymphonie, headed «very agitated,» opens with a tumultuous portrait of a jubilant harvest scene in which motivic fragments reappear from the earlier movements. The commotion leads to an old vineyard dance that in turn gives way to a misterioso section, an enigmatic nocturne with shimmering stars and chirping crickets. This is followed by a rhythmic ländler-like passage with a Mediterranean lilt in which the xylophone makes its first appearance, even solo, along with part of the large percussion section. The dance theme is then worked into a hymn, and we hear a brass chorale followed by a crescendo that culminates in an orgiastic climax of deliriously rich harmonic writing accompanied by the timpani. A solo violin bravely enters the fray while the other instrumental groups join in free improvisations on motifs from all four movements. All of the main themes are then united, and a dramatic crescendo in masterly counterpoint brings the fourth movement to a culmination involving the entire orchestral apparatus in a gigantic, all-encompassing climax of Skryabinesque proportions. Now the opening theme of the first movement reappears in the major mode with calm melodic arcs of typically Marxian spaciousness, generating a mood of profound melancholy. Thus the Herbstsymphonie ends in veneration for the passing and reemergence of all sentient life, yearningly taking its place in the eternal cycle of birth and death.

In the extravagant euphony and refined harmonies of Marx's scores one also finds a reflection of the composer's multifaceted and scintillating nature. He was a lyricist of great depth and a nostalgic optimist who sought to share his unconquerable joie de vivre with others. Thus Marx takes a quite special place in music history as a «mystic of happiness» and as such deserves a correspondingly more highly valued place in concert programs.

Berkant Haydin, General Secretary of the Joseph Marx Society
www.joseph-marx-society.org

Translation: Bradford Robinson, Stephen Luttman, Tess Crebbin

For performance material please contact the publisher Universal Edition, Vienna. Reprint of a copy from the Universal Edition, Wien.