

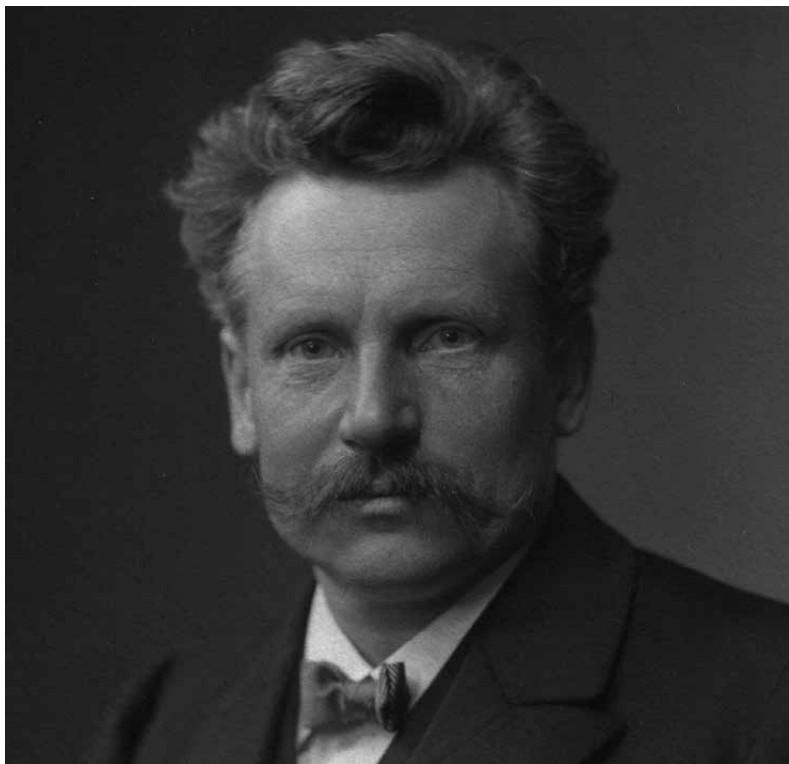
*euro*

# Felix Woyrsch

## Symphonies 1 & 6

Württembergische Philharmonie Reutlingen  
Howard Griffiths





Felix Woysch

# Felix Woyrsch 1860–1944

## **Symphony No. 1 in C minor, Op. 52** **36'29**

1	Sehr mäßig bewegt	8'42
2	Sehr langsam	7'42
3	In ruhig schreitender Bewegung – Schnell und leicht – Erstes Zeitmaß	6'56
4	Sehr langsam – Sehr bewegt – Mäßig bewegt, nicht schleppend	13'09

## **Symphony No. 6 in C major, Op. 77 "Sinfonia sacra"** **19'15**

5	Sanktus: Mäßig schnell	6'00
6	Via crucis: Mäßig langsam	7'46
7	Gloria: Lebhaft, doch nicht übereilt	5'29

**Total time 55'52**

**Württembergische Philharmonie Reutlingen**  
**Howard Griffiths**

## Felix Woyrsch: Sinfonien Nr. 1 & 6

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zählte Felix Woyrsch zu den zentralen Musikerpersönlichkeiten Norddeutschlands. Gleichmaßen als Komponist, Chorleiter, Orchesterdirigent, Organist und Organisator tätig, verkörpert er jenen umfassend aktiven Musikertypus, wie er unter den Häuptern des Musiklebens in wichtigen regionalen Zentren bis zum Zweiten Weltkrieg die Regel war. Was damals z. B. Paul Büttner für Dresden, Richard Wetz für Erfurt, Fritz Volbach für Münster oder Hermann Zilcher für Würzburg gewesen ist, war Felix Woyrsch für Altona, die seinerzeit größte Stadt der preußischen Provinz Schleswig-Holstein, die erst 1938 durch die Eingemeindung nach Hamburg ihre Selbstständigkeit verlor. Woyrschs Kompositionen erfuhren weit über seinen persönlichen Wirkungskreis hinaus Beachtung. Mit dem 1899 uraufgeführten *Passions-Oratorium* op. 45 gelang ihm ein internationaler Erfolg, der zahlreiche Aufführungen seiner Werke u. a. in Österreich, den Niederlanden, Russland, Großbritannien und den Vereinigten Staaten zur Folge hatte. Sein *Mysterium Totentanz* op. 51 war das erfolgreichste Oratorium eines deutschen Komponisten während der 1900-er Jahre. Bis zu seinem Tode 1944 schöpferisch tätig, hinterließ Woyrsch ein Gesamtwerk von 79 Opuszahlen, darunter sechs Symphonien, seine bedeutendsten Beiträge zur Orchestermusik.

Felix Woyrsch wurde am 8. Oktober 1860 als Sohn eines unverheirateten Schauspielerpaares in Troppau (Österreichisch-Schlesien, heute Opava, Tschechien) geboren, wo seine Eltern in Gastrollen auftraten. Der Vater, Balduin von Woyrsch (1810–1866), ein ehemaliger preußischer Offizier aus altem schlesischem Adel, der 1833 seinen Dienst

quittiert hatte und seitdem als reisender Schauspieler, zeitweise auch als Theaterdirektor, tätig war, starb kurz nach dem sechsten Geburtstag seines Sohnes. Die Mutter, Cornelia Kern geb. von Leuchert (1825–1903), lebte mit ihrem Vater, dem Schauspieler Eduard von Leuchert (1791–1871), in Dresden, wo sie am Zweiten Theater auftrat. Bis zum Tode des Großvaters 1871 wuchs der spätere Komponist in der sächsischen Hauptstadt auf. Danach zog er mit seiner Mutter nach Hamburg. Kindheit und Jugend Felix von Woyrschs – das Adelsprädikat, das sich auf den Drucken seiner frühen Werke noch findet, musste er als unehelicher Nachkomme 1893 nach Anfechtungen seitens der väterlichen Verwandtschaft ablegen –, verließen ihn beehrungsreich. Klavier- und Violinunterricht hatte er nur unregelmäßig erhalten, aber viel Erfahrung als Chorknabe gesammelt. Durch einen Auftritt als Straßensänger weckte er die Aufmerksamkeit des Hamburger Chorleiters Heinrich Chevallerier (1848–1908), der ihn daraufhin kostenlos in die Grundlagen der Musiktheorie einführte. Danach bildete sich Woyrsch selbstständig weiter. Seine Charakterisierung als »in der Hauptsache Autodidakt« durch Hugo Riemanns *Musiklexikon* (4. Auflage, 1894) kommentierte er später allerdings ironisch in einem Brief an den Komponisten Bernhard Scholz: »Und doch habe ich nicht schlechte Lehrmeister gehabt, Namen von gutem Klang: Kontrapunkt habe ich bei Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Haßler und Eccard studiert und gar oft zu Füßen des großen Sebastian [Bach] still gesessen; Komposition lehrten mich Beethoven, Mozart und Haydn; auch Schubert und Schumann, sowie den Meistern der neueren Zeit, Brahms und Wagner, habe ich viel zu danken; Instrumentieren habe ich bei Berlioz gelernt und auch sonst hier

und da hingehört, wo was Rechtschaffenes zu lernen war, und doch habe ich noch immer nicht meinen größten Lehrmeister genannt, obwohl ich ihm bis ans Lebensende dankbar und treu bleiben will; das liebe alte deutsche Volkslied. [...] Und nun frage ich: bin ich ein Autodidakt zu nennen – habe ich nicht viele tüchtige Lehrer gehabt?«

1883 übernahm Woysrch die Leitung des Altonaer Gesang-Vereins, womit eine fünfzigjährige Tätigkeit als Dirigent verschiedener Chöre in Altona begann. Die längste Zusammenarbeit verband ihn mit dem Verein für geistlichen und weltlichen Chorgesang bzw. dem daraus hervorgegangenen Altonaer Kirchenchor, an dessen Spitze er von 1885 an 45 Jahre lang ununterbrochen stand. 1895 wurde er zum Leiter der Altonaer Singakademie ernannt, der größten Chorvereinigung der Stadt, die zum Mittelpunkt seines musikalischen Wirkens wurde. Im gleichen Jahr trat Woysrch die Stelle als Organist der Friedenskirche an; 1903 wechselte er an die Johanniskirche, wo er bis 1925 Orgel spielte. Ohne im engeren Sinne dessen Schüler gewesen zu sein, profitierte Woysrch immens von seiner Bekanntheit mit Hans von Bülow, seit 1886 Dirigent der Neuen Abonnementskonzerte in Hamburg, der ihm wiederholt die Möglichkeit gab, seine Probenarbeit zu studieren. Hatte Woysrch bereits in den 1890-er Jahren Hamburger Orchester bei ihren Gastspielen in Altona dirigiert, so lud er ab 1903 regelmäßig die Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde und der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg zu den Städtischen Volks- und Symphoniekonzerten nach Altona ein. Obwohl es nach wie vor kein in Altona ansässiges Symphonieorchester gab, wurde dadurch zum ersten Mal in der Geschichte der Stadt ein regelmäßiger Orchesterbetrieb eingerichtet.

Woysrch war gleichermaßen an alter wie an neuer Musik interessiert. Als Chordirigent pflegte er bevorzugt die alten Meister der A-cappella-Polyphonie, namentlich Heinrich Schütz, von dessen Werken er eine praktische Auswahlsgabe in drei Bänden herausgab. Zugleich dirigierte er in Altona und Hamburg Erstaufführungen zeitgenössischer Musik, wobei er nicht nur die Werke von Generationengenossen wie Ludwig Thuille oder Richard Strauss bzw. stilistisch verwandter jüngerer Komponisten wie Richard Wetz oder Hans Gál berücksichtigte, sondern sich auch im fortgeschrittenen Alter noch für modernere Strömungen erwärmen konnte, wie sie etwa von Béla Bartók, Paul Hindemith oder Ernst Gernot Klusmann, seinem einzigen Kompositionsschüler, repräsentiert wurden.

Woysrchs Ernennung zum Städtischen Musikdirektor Altonas im Jahr 1914 war im Wesentlichen eine Formalie, denn sie bestätigte ihn nur offiziell in der Funktion als Oberhaupt des lokalen Musiklebens, die er faktisch bereits seit Jahren wahrnahm. 1928, anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Städtischen Volks- und Symphonie-Konzerte, wurde Woysrch mit einer Festwoche geehrt, in deren Konzerten ausschließlich seine Kompositionen erklangen. Für seine Verdienste erhielt er vom Bürgermeister die Silberne Plakette der Stadt Altona überreicht.

In Woysrchs kompositorischem Schaffen dominieren zu unterschiedlichen Zeiten jeweils unterschiedliche Gattungen. Sein Frühwerk wird von Volksmusik bestimmt. So entstanden nicht nur seine drei Opern *Der Pfarrer von Meudon* op. 20, *Der Weibekrieg* op. 27 und *Wikingerfahrt* (unveröffentlicht), sondern auch der Großteil seiner A-cappella-Chöre und Klavierlieder in den Jahren vor 1900. Um die Jahrhundertwende widmete er sich vor allem

der Chormusik mit Orchester, wobei das *Passions-Oratorium* und der *Totentanz* herausragen. Diesen schloss sich 1917 als drittes abendfüllendes Oratorium noch das Mysterium *Da Jesus auf Erden ging* op. 61 an, zu einer Zeit, als sich der Schwerpunkt von Woyschs künstlerischer Produktion bereits auf Symphonik und Kammermusik verlagert hatte.

Lange Zeit wurde die Orchestermusik in Woyschs offiziellem Werkverzeichnis nur durch den 1891 komponierten *Symphonischen Prolog zu Dantes Divina Commedia* op. 40 repräsentiert, einer Art kompakter Symphonie in zwei miteinander verknüpften Sätzen. Zwar hatte er bereits 1884 eine Symphonie in b-Moll komponiert, die sogar wiederholt öffentlich aufgeführt worden war, doch legte er dieses Werk, das er zunächst als »op. 10«, nach einer Überarbeitung als »op. 30« bezeichnen wollte, schließlich unzufrieden in die Schublade. Erst 1903 folgte mit der *Skaldischen Rhapsodie* op. 50, einem dreisätzigen Violinkonzert, das nächste Orchesterwerk. In den Jahren 1906/07 entstand schließlich jene Komposition, die Woysch offiziell als seine **Symphonie Nr. 1** gelten ließ. Wie im Falle der meisten Werke des Komponisten, der nur sehr selten Auskunft über seine Arbeit gab, ist über den Entstehungsprozess der Symphonie c-Moll op. 52 kaum etwas bekannt. Ein zu Beginn des 21. Jahrhunderts in seinem Nachlass aufgefundener Symphoniesatz in c-Moll, der als erste Fassung des Kopfsatzes der Ersten Symphonie identifiziert werden konnte, kann allerdings als Beleg dafür gelten, dass Woysch hart um die endgültige Gestalt des Werkes gerungen hat.

Mit seiner c-Moll-Symphonie positioniert sich Woysch, der sich nie einer bestimmten »Schule« zugehörig fühlte, in der musikalischen Landschaft des frühen 20. Jahrhunderts eindeutig auf der tra-

ditionalistischen Seite: Das Werk ist (im Gegensatz etwa zu zeitnah entstandenen Symphonien Gustav Mahlers oder Carl Nielsens) tonal geschlossen und besteht aus vier Sätzen, die hinsichtlich ihrer Formen und Tempi nicht aus dem seit den Tagen der Wiener Klassik gewohnten Rahmen fallen. Die charakteristische Handschrift des Komponisten, der mit weit über 40 Jahren und mehr als einem halben Hundert vorangegangener Werke keineswegs mehr ein Anfänger genannt werden kann, ist jedoch unverkennbar. Die blockartigen, aus Sequenzen kurzer, rhythmisch markanter Motive zusammengesetzten Themen – die Assoziation mit norddeutscher Backsteingotik drängt sich geradezu auf – lassen sich kaum in die Nachfolge der seinerzeit beliebten Vorbilder Brahms und Wagner einordnen, denen Woysch in Hinblick auf Harmonik bzw. Instrumentation freilich manche Anregung verdankt. Im Zusammenhang seines Gesamtwerkes erscheint die Symphonie eher als ein krönender Abschluss der frühen Schaffensperiode des Komponisten, denn als Ausblick auf seine späteren Gattungsbeiträge. Die Bindung an »das liebe alte deutsche Volkslied« ist in keiner anderen Symphonie Woyschs derart stark. Volksliedhafte Melodik prägt besonders das Seitenthema des Kopfsatzes und den intermezzoartigen dritten Satz, in dem zwei »in ruhig schreitender Bewegung« gehaltene Eckteile ein kurzes, »schnelles und leichtes« Fugato umschließen. Auch sonst stößt man allenthalben auf Gestaltungselemente dessen, was Robert Schumann als »Volkston« bezeichnet hätte, wie melodisches Moll, eine subdominantisch eingefärbte Harmonik und klar voneinander abgegrenzte, regelmäßige Perioden – spezifische Charakteristika, die Ferdinand Pfohl (1862–1949), den mit Woysch gut bekannten Hamburger Komponistenkollegen und

einflussreichen Kritiker, dazu brachten, die Symphonie »Die Niederdeutsche« zu taufen.

Im Gegensatz zu ihren jüngeren Geschwistern ist Woyrschs Erste eine ausgesprochene Finalsymphonie, die das Hauptgewicht in frappierender Weise auf den letzten Satz verlagert. Dessen Allegro-Abschnitt ist auffallend knapp gehalten und deutlich kürzer als der erste Satz. Ihm geht eine gewichtige langsame Einleitung voran, die von einer Trompetenfanfare in C-Dur eröffnet wird, sich dann aber ins Moll zurückzieht. Im Allegro-Teil des Finales spielt die Fanfare keine Rolle, sie erscheint aber in der Coda wieder, wo sie zum Hauptträger des Geschehens wird. Diese Coda nimmt über die Hälfte der Spieldauer des Finales ein und führt in eine neue Welt, die die Turbulenzen des Allegros hinter sich lässt. Ähnlich wie im Schlussteil des *Dante-Prologs* beruhigt sich die Musik und wird in lichte Farben getaucht. Die einzelnen Orchestergruppen agieren wie Chöre im Wechselgesang, in den auch das Hauptmotiv des Allegros, nun in Dur, einstimmen darf. Zum Schluss erklingt das Fanfarenmotiv als strahlende Choral-Apotheose.

Diesen C-Dur-Schluss gleichsam andeutend, lässt Woyrsch auch den in As-Dur beginnenden langsamen Satz in C-Dur enden, sodass die Grundtonalität des Werkes nicht nur die Ecksätze bestimmt, sondern auch genau in der Mitte des Werkverlaufs kurz aufleuchtet. Interessanterweise erklingen die ersten vier Takte des Satzes kurz vor Schluss notengetreu noch einmal, nun allerdings in einem gewandelten harmonischen Kontext.

Die Symphonie Nr. 1 op. 52 gelangte am 18. März 1908 im Konzertsaal des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Altonaer Hotels Kaiserhof durch das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde unter der Leitung des Komponisten zur

Uraufführung und wurde im gleichen Jahr beim Leipziger Verlag C. F. Kahnt veröffentlicht. Einen Eindruck vom Grundtenor des Presseechos vermittelt die Kritik des später als »Kammermusik-Papst« bekannt geworden Musikbibliothekars Wilhelm Altmann (1862–1951), der nach der Berliner Erstaufführung durch das Mozartsaal-Orchester unter Karl Panzner (1866–1923) in der Zeitschrift *Die Musik* schrieb: »Als erste Nummer des Programms wurde ein neues Werk, die große Symphonie c-moll op. 52 von Felix Woyrsch, gespielt, die trotz mancher Ausstellungen im Ganzen einen bedeutenden Eindruck hinterlassen hat. Bedenklich erscheint mir das Vorherrschen des langsamen oder schwerflüssigen Zeitmaßes in allen Sätzen; [...]. Brahms ist jedenfalls von großem Einfluß auf den Tonsetzer gewesen, doch nicht so, daß er seine Eigenart ganz verloren hätte. Überall wird aus prägnant gefaßten Themen der Satz entwickelt; scharf kontrastieren die beiden Hauptthemen des ersten Satzes; in glücklichster Stimmung ist das zierliche Motiv des dritten erfunden. Das Orchester, in dem wir auch den Klängen der Baßklarinetten und der Harfe begegnen, ist durchweg polyphon gehalten, klingt gut, oft glänzend. Es ist diese Symphonie das Werk eines tüchtigen Künstlers.«

Karl Panzner blieb auch später ein energischer Fürsprecher des Symphonikers Woyrsch, wofür sich der Komponist mit der Widmung der Zweiten Symphonie bedankte.

Seine **sechste und letzte Symphonie**, die *Sinfonia sacra* C-Dur op. 77, komponierte Woyrsch in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. Sie blieb sein letztes vollendetes Orchesterwerk, da er von dem anschließend geplanten Zyklus *Szenen aus Goethes Faust* nur noch einen Satz, die *Gartenszene*, fertigstellen konnte. Einen Inhalts-

punkt zur genaueren Datierung der Sechsten Symphonie liefert eine im Nachlass erhaltene Rechnung vom 17. November 1938, in der ein Kopist für die Abschrift des Kopfsatzes seinen Lohn fordert. Da im Hamburger Anzeiger vom 7. Oktober 1940, einen Tag vor Woyrschs 80. Geburtstag, die Rede davon ist, dass die *Sinfonia sacra* der Uraufführung harre, muss das Stück zu diesem Zeitpunkt fertig vorgelegen haben.

Der Komponist befand sich, als er das Werk schrieb, bereits seit mehreren Jahren im Ruhestand, und war, da Altona durch das Groß-Hamburg-Gesetz als selbstständige Stadt aufgehört hatte zu existieren, am 1. April 1938 zum Einwohner Hamburgs geworden. Als Städtischer Musikdirektor war er 1931 in Pension gegangen. Die Leitung der Singakademie hatte er bis August 1933 behalten, als die gerade an die Macht gelangten Nationalsozialisten das Altonaer Chorwesen gründlich umstrukturierten und die Singakademie in den Städtischen Chor eingliederten, der von dem neuen Städtischen Musikdirektor Willi Hammer (1906–1977) geleitet wurde. Damit entfiel das Amt des im 73. Lebensjahr stehenden Woyrsch, sodass er sich notgedrungen zur Ruhe setzte. An Ehrungen hat es Woyrsch auch in den späten Lebensjahren nicht gefehlt: 1935 erhielt er zu seinem 75. Geburtstag vom Berufsstand deutscher Komponisten die Friedrich-Rösch-Medaille, die zuvor nur an Richard Strauss vergeben worden war. 1936 wurde er mit der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. 1938 verlieh ihm die Preußische Akademie der Künste, der er seit 1917 angehörte, den Beethoven-Preis. Dennoch lässt sich nicht übersehen, dass Woyrschs Musik – zu einer Zeit, als Herbert Gerigk, ein führender Ideologe des NS-Musikbetriebs, sich öffentlich gegen eine »Restauration

der Greise« aussprach – allmählich aus den Konzertsälen verschwand. Bezeichnenderweise schrieb der Kritiker Heinz Fuhrmann im Juli 1941 anlässlich der Uraufführung der Sechsten Symphonie, nachdem er in der modischen Diktion der Zeit auf »die blutsmäßig bedingten Züge mystisch-gläubiger Verinnerlichung« und das »große verarbeitereische Können« Woyrschs hingewiesen hatte: »Auch im Reich könnte man sich, wie früher, einmal wieder dieses Nestors der Norddeutschen Komponisten erinnern!«

Es muss sich herumgesprochen haben, dass Woyrsch seine Sechste Symphonie als seine letzte betrachtete, denn in der gleichen Rezension schrieb Fuhrmann, der Komponist habe mit diesem Werk »offiziell seinen sinfonischen Schaffensring« geschlossen. Angesichts der lebenslangen Verbundenheit Woyrschs mit der Kirchenmusik überrascht es kaum, in diesem als Schlusstein seines symphonischen Gesamtwerks gedachten Stück ein Bekenntnis zum Sakralen vorzufinden. Dieses wird umso deutlicher dadurch unterstrichen, dass es sich bei der Sechsten um seine einzige Symphonie mit offensichtlichem außermusikalischem Bezug handelt. Bislang hatte Woyrsch absolute Symphonik und Programmmusik streng voneinander getrennt.

Wie die 1935 uraufgeführte Fünfte, zeigt die Sechste Symphonie, dass Woyrsch auch im fortgeschrittenen Alter seinem Stil neue Seiten abzugewinnen vermochte. Beide Werke unterscheiden sich von seinen früheren Symphonien durch ihre Knappheit. Im Gegensatz zur Fünften, in deren langsamem Satz sich der Komponist an labyrinthischen Harmoniefortschreitungen erfreut, und deren Finale voller rhythmisch-metrischer Skurrilitäten steckt, dominiert in der Sechsten der Ausdruck erhabener

Schlichtheit. Die Anlehnung an die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts prägt weite Strecken des Werkes. Nicht von ungefähr erinnert der Titel *Sinfonia sacra* an die *Symphoniae sacrae* von Heinrich Schütz. Woyrsch sucht offensichtlich nach Berührungspunkten zwischen der nachwagnerischen und der vorbachischen Musik, die es ihm erlauben, Altes und Neues nahtlos miteinander zu verschmelzen. So bleiben bereits die den Streichern vorbehaltenen ersten acht Takte des *Sanktus* betitelten Kopfsatzes harmonisch auffallend in der Schwebe, wie dies so oft beim späten Wagner oder Bruckner der Fall ist, erscheinen in ihrer Gestalt allerdings weniger von der modernen Funktionsharmonik als vom polyphonen Denken der Schütz-Zeit bestimmt. Nach dem instabilen H-Dur und E-Dur dieses pastoral anmutenden Anfangs bricht ohne weitere Vorbereitung das volle Orchester in klarem C-Dur aus, um vier Takte später die gleiche Musik in Es-Dur zu wiederholen. Wie in Liedsätzen frühbarocker Meister bilden konsonante Dreiklänge das Grundgerüst dieser Musik, doch verfährt Woyrsch bei den plötzlichen Harmoniewechseln zwischen den einzelnen Taktperioden ganz nach Art eines Tonsetzers der Spätromantik. Zu den beiden kontrastierenden Anfangsmotiven kommt im Verlauf des Hauptthemenkomplexes noch ein drittes, das zuerst in den Trompeten erklingt. Der Seitensatz wird von einem anmutig beschwingten Rhythmus bestimmt und setzt das Wandern durch die Tonarten munter fort. Die Durchführung, die ebenso unmerklich erreicht wird wie später die Reprise, verarbeitet die einzelnen Motive der Exposition in kontrapunktischen Kombinationen.

Im Kontrast zum ersten Satz wird der zweite (c-Moll) durch ausgiebige Verwendung von Chromatik bestimmt. Er folgt dem barocken Modell der

Passacaglia und ist zugleich das einzige Beispiel der Umsetzung einer programmatischen Vorlage in Woyrschs Symphonien: In 14 Variationen stellt der Komponist die einzelnen Stationen der *Via crucis*, des Kreuzweges Jesu, dar. Die ersten fünf Variationen folgen in ihrer Ausdehnung dem siebentaktigen Basso ostinato. Ab Variation 6 wird das Bassthema selbst rhythmisch-metrischen Veränderungen unterzogen, auch wechselt ab nun mehrfach der Takt. In der zwölften Variation verlässt Woyrsch die strenge Passacaglia-Struktur: Das Thema erklingt nur noch andeutungsweise als Begleitung des Choral *Herzliebster Jesu*, der den Tod Christi am Kreuz symbolisiert. Dann wechselt die Musik nach C-Dur. Nachdem in Variation 13 (Kreuzabnahme) der Schluss des Passacaglia-Themas ausgespart wurde, beginnt Variation 14 sofort mit diesen melodisch absteigenden Takten, um die Grablegung darzustellen. Schließlich erklingt im Englischhorn der Themenkopf zum letzten Mal, während die Harfe mit aufsteigenden Akkordbrechungen die Himmelfahrt anzudeuten scheint.

Der Finalsatz, *Gloria*, kehrt zu den Gestaltungsprinzipien des Kopfsatzes zurück und wendet sie in gesteigertem Tempo an. Auch hier begegnet ein in sich sehr kontrastreicher Hauptthemenkomplex, der durch den Wechsel zwischen Tutti-Akkorden, rauschenden Streicherfiguren und Fugato-Abschnitten bestimmt wird. Der Seitensatz ist in der Art eines protestantischen Choral gestaltet: Die einzelnen Choralzeilen werden von einem »Chor« aus Streichern und Harfe vorgetragen, während die Zwischenspiele von den Bläsern übernommen werden. Wie im Kopfsatz wird auch hier die Durchführung von kontrapunktischen Kombinationen der verschiedenen Hauptmotive bestimmt. Am Ende des Werkes stehen, wie in der Ersten Symphonie,

prächtige C-Dur-Klänge. Verglichen mit der riesigen Coda der Ersten schließt die Sechste allerdings kurz und bündig.

Die Uraufführung der *Sinfonia sacra*, die am 4. Mai 1941 in Altona durch das Nordmark-Orchester unter Engelhard Barthe (1906–1977), den damaligen Leiter des Altonaer Städtischen Chores, in Anwesenheit des Komponisten stattfand, wurde zu einem der letzten öffentlichen Triumphe Felix Woyrschs. Am 20. März 1944 starb er an einer Lungenentzündung, wenige Wochen nach dem Unfalltod seiner Ehefrau Mathilde (1860–1944), mit der er seit 1889 verheiratet gewesen war und vier Kinder großgezogen hatte. Die Sechste Symphonie, die er als Manuskript im Selbstverlag herausgebracht hatte und durch Hug & Co., Leipzig, ausliefern ließ, erschien erstmals 2021 bei AlbisMusic im Druck.

– *Norbert Florian Schuck*

Als die Reutlinger Bürgerschaft nach dem Zweiten Weltkrieg 1945 inmitten von Trümmern ein professionelles Orchester ins Leben rief, schlug die Geburtsstunde der heutigen **Württembergischen Philharmonie Reutlingen** (WPR). Das Orchester hat sich längst zu einem international tätigen Sinfonieorchester mit Mitgliedern aus ungefähr fünfzehn Nationen entwickelt, das die Aufgaben eines Landesorchesters wahrnimmt.

Der Gründungsgedanke, durch die Kraft der Musik gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stiften, wirkt bis heute fort. Weltoffenheit und Neugier sind Markenzeichen der WPR: Das Orchester wendet sich ganz bewusst mit unterschiedlichen Konzertprogrammen an unterschiedlichste Zielgruppen. In ihrer viel beachteten »Erlebniswelt Orchester« entwickelt sie immer wieder neue Formate und kooperiert mit anderen Kulturpartnern der Region. Im Jahr 2022 wurde sie für ihre innovativen Ideen ins Programm »Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland« aufgenommen und vom Bund gefördert.

Bei ihren Gastspielen im In- und Ausland versteht sich die WPR als Botschafterin und trägt den Namen der Stadt und des Landes in die Welt. Sie arbeitet mit weltbekannten und etablierten Künstlerinnen und Musikern. Das beschränkt sich nicht auf die klassisch-romantische Orchestermusik. Das Orchester widmet sich in seiner erfolgreichen Kaleidoskop-Reihe seit Jahrzehnten auch anderen Musikstilen. Sie musiziert mit Künstlerinnen und Künstlern aus Jazz, Weltmusik, Musical, Latin, Hip-Hop, Chanson oder Pop.

Die WPR setzt sich intensiv für den Hörernachwuchs ein und erreicht in Reutlingen in Kinder- und Familienkonzerten, aber auch mit anderen

(digitalen und analogen) Formaten pro Jahr über 8000 junge Menschen. Von der Deutschen Orchester-Stiftung wurde sie mit dem Preis »Innovatives Orchester 2019« für ihr interaktives Livestreaming-Format »Das Orchester-Quiz« ausgezeichnet. Für dasselbe Projekt folgte 2023 der Deutsche Preis für Onlinekommunikation in der Kategorie Digital Event.

2009 erhielt sie den BKM Bundespreis für Kulturelle Bildung für ein Projekt mit geistig behinderten Künstlern. 2015 richtete die WPR als erstes Orchester Baden-Württembergs eine Konzertreihe für Menschen mit Demenz ein, im Jahr darauf folgte ein interkulturelles Musiktheater-Projekt mit Geflüchteten, das aufgrund der großen Resonanz 2018 eine Fortsetzung fand.

Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen dokumentieren die künstlerische Arbeit der WPR, darunter auch Weltersteinspielungen.

Chefdirigentin ist seit Beginn der Spielzeit 2022/2023 die Französin Ariane Matiakh.

**Howard Griffiths** wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Von 2007 bis 2018 war Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt. Während dieser Zeit erfuhr das Orchester eine deutliche Entwicklung.

Bemerkenswert war die von der Presse gleich zu Beginn vermerkte »Reise zu Leichtigkeit, Lockerheit und Transparenz ... neben aller gefühlvollen Intensität und ausdrucksvoller Schlichtheit ...«

Howard Griffiths ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das BBC National Orchestra of Wales, das London Philharmonic Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Northern Sinfonia, das Orchestre National de France, das Tschairowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, das Israel Philharmonic Orchestra, die Filharmonia Narodowa Warsawy, das Orquesta Nacional de España, das Taipei Symphony Orchestra, das RSO Wien, das Mozarteum Orchester Salzburg, das Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin und verschiedene deutsche Rundfunkorchester (das WDR Sinfonieorchester, das hr-Sinfonieorchester, die Deutsche Radio Philharmonie, das Münchner Rundfunkorchester sowie die NDR Radiophilharmonie Hannover).

Howard Griffiths engagiert sich regelmäßig für zeitgenössische Musik und arbeitete eng mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt und Mauricio Kagel und Hans Werner Henze zusammen.

Mehr als hundertfünfzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch, Alpha Classics u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinspielungen von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dazu

zählen auch mehr als 40 Sinfonien von Zeitgenossen Beethovens und der frühen Romantiker. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit großes Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift »Classic CD« wählte Griffiths' Einspielung von Werken Gerald Finzis als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie. Großes Lob erhielt auch die Einspielung aller vier Brahms-Sinfonien.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Während seiner Jahre als GMD des Brandenburgischen Staatsorchesters setzte er sich besonders für die Arbeit mit aufstrebenden jungen Solisten sowie für die Musikvermittlung an Kinder und Jugendliche ein, beides wurde bald zu seinem »Markenzeichen«. Neben den gewohnten Schul- und Familienkonzerten gab es fortan große, grenzüberschreitende Education-Projekte mit mehreren hundert Schülerinnen und Schülern, die dem Orchester 2018 den Sonderpreis der deutschen Orchesterstiftung und den Titel »Innovatives Orchester« einbrachten.

Daneben hat er zusammen mit dem Schweizer Hug-Verlag bereits vier erfolgreiche Musikbücher für Kinder geschrieben: »Die Hexe und der Maestro«, »Die Orchestermäuse«, »Das fliegende Orchester« sowie »Jin und die magische Melone«, die jeweils mit der CD der Konzertfassung mit

Sprecher erschienen sind und alle vier ausgezeichnet wurden.

Nach Beendigung seiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters widmet sich Howard Griffiths neben zahlreichen internationalen Gastspielen derzeit mit Begeisterung der Einspielung sämtlicher Solo-Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit besonders begabten jungen Solisten: Hier spiegelt sich seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gab, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt.

Am Ende seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt ist er für seine künstlerische Leistung und sein gesellschaftliches Engagement während dieser Zeit mit dem Verdienstorden des Landes Brandenburg geehrt worden.



Württembergische Philharmonie Reutlingen

## Felix Woyrsch: Symphonies Nos. 1 & 6

In the late 19th and early 20th centuries, Felix Woyrsch was regarded as one of the key luminaries in the North German music scene. He was a composer, choir director, orchestra conductor, organist and organiser. He embodied the type of active musician who was the norm among the chieftains of musical life in important regional centres until the Second World War. What Paul Büttner was for Dresden, Richard Wetz for Erfurt, Fritz Volbach for Münster or Hermann Zilcher for Würzburg, Felix Woyrsch was for Altona, the largest city in the Prussian province of Schleswig-Holstein. It only lost its independence in 1938 when it was amalgamated into Hamburg. Woyrsch's compositions were highly acclaimed far beyond his personal sphere of activity. His *Passion Oratorio* Op. 45, premiered in 1899, was an international success. Numerous performances of his works took place in Austria, the Netherlands, Russia, Great Britain and the US, among other places. His mystic oratorio *Totentanz* (Dance of Death) Op. 51 was the most successful oratorio by a German composer in the 1900s. He composed until his death in 1944. Woyrsch's oeuvre includes 79 works with opus numbers, including six symphonies, which were his most important contributions to orchestral music.

Felix Woyrsch was born on 8 October 1860 to unmarried actors. He was born in Troppau (Austrian Silesia, today Opava, Czechia), where his parents were performing at the time. His father, Balduin von Woyrsch (1810–1866) a former Prussian officer from the Silesian nobility, left military service in 1833 and became a travelling actor and theatre director. He died shortly after his son's sixth birthday. His mother, Cornelia Kern née von Leuchert

(1825–1903) lived with her father, the actor Eduard von Leuchert (1791–1871), in Dresden, where she performed with Dresden's Second Theater. The future composer grew up in the Saxon capital until the death of his grandfather in 1871. Afterwards, he moved to Hamburg with his mother. Felix von Woyrsch's childhood and youth were marked by hardship. In 1893, because of a legal challenge from his father's side of the family due to his illegitimate birth, he was forced to renounce his noble title, which still appears on the printed editions of his early works. He only received sporadic lessons on piano and violin, but was able to gain considerable experience as a choirboy. While performing as a street singer, he caught the attention of Hamburg choir director Heinrich Chevallier (1848–1908), who then introduced him to the fundamentals of music theory free of charge. Afterwards, Woyrsch taught himself. However, he later commented ironically on Hugo Riemann's characterisation of him as 'mainly self-taught' in his music encyclopaedia (4th edition, 1894) in a letter to the composer Bernhard Scholz: "And yet I have had good teachers, names that are quite noteworthy. I studied counterpoint with Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Hassler and Eccard, and often sat quietly at the feet of the great Sebastian [Bach]; Beethoven, Mozart and Haydn taught me composition; I also owe a great deal to Schubert and Schumann, as well as to the masters of more recent times, Brahms and Wagner; I learned instrumentation from Berlioz and also listened here and there wherever there was something worthwhile to learn, and yet I have still not mentioned my greatest teacher, although I intend to remain grateful and loyal to her until the end of my life—the dear old German folk song. [...]"

And now I ask: can I be called self-taught—have I not had many capable teachers?”

In 1883, Woysrch took on the direction of the Altona Choral Society, beginning a fifty-year tenure as conductor of various choirs in Altona. His longest collaboration was with the Association for Sacred and Secular Choral Singing, or the Altona Church Choir that emerged from it, which he led continuously for 45 years from 1885 onwards. In 1895, he was appointed director of the *Altonaer Singakademie*, the city's largest choral association, which became the centre of his musical activities. In the same year, Woysrch took up the position of organist at the Friedenskirche; in 1903, he moved to the Johanniskirche, where he played the organ until 1925. Without having been his student, Woysrch benefited immensely from his acquaintance with Hans von Bülow, conductor of the new subscription concert series in Hamburg since 1886, who often gave him the opportunity to study his rehearsal technique. Woysrch had already conducted Hamburg orchestras during their guest performances in Altona in the 1890s, and from 1903 onwards, he regularly invited the orchestras of the Hamburg Music Lovers' Association and the Hamburg Philharmonic Society to perform at the people's and symphony concerts in Altona. Although there was still no symphony orchestra based in Altona, this marked the first time in the city's history that a regular orchestra had been established.

Woysrch was interested in new music as well as the music of earlier composers. As a choral conductor, he favoured the old masters of a cappella polyphony, notably Heinrich Schütz, whose works he published in a practical three-volume selection. At the same time, he conducted premieres of contemporary music in Altona and Hamburg by

contemporaries such as Ludwig Thuille and Richard Strauss or stylistically related younger composers such as Richard Wetz and Hans Gál. He was later also receptive to more modern trends, as represented by Béla Bartók, Paul Hindemith and Ernst Gernot Klussmann, his only composition student.

Woysrch's appointment as Altona's municipal music director in 1914 was essentially a formality, as it merely officially confirmed his role as head of the local music scene, a position he had effectively held for years. In 1928, on the 25th anniversary of the People's and Symphony Concerts, Woysrch was honoured with a week of celebrations featuring concerts exclusively of his compositions. For his services, the mayor presented him the Silver Plaque of the City of Altona.

In Woysrch's compositional output, different genres were important to him at different times of his life. His early works were mostly vocal pieces. Not only did he write his three operas—*Der Pfarrer von Meudon* (The Pastor of Meudon) Op. 20, *Der Weiberkrieg* (The War of Women) Op. 27 and *Wikingerefahrt* (Voyage of the Vikings, unpublished)—before 1900, but also a large part of his a cappella choruses and art songs with piano. Around the turn of the century, he was primarily dedicated to choral music with orchestra. His *Passion Oratorio* and *Totentanz* (Dance of the Dead) are outstanding examples of this. A third, large-scale oratorio was added in 1917, the *mysterium oratorio Da Jesus auf Erden ging* (Since Jesus came to earth) Op. 61. This was at a time that Woysrch focused on symphonic and chamber music.

For a long time, the orchestral music in Woysrch's official index of works only listed his *Symphonic Prologue to Dante's Divina commedia* Op. 40 (1891), a kind of compact symphony in two ad-

joined movements. Although he had already composed a symphony in B flat minor in 1884, which was even publicly performed several times, he ultimately rejected the work, which he called Op. 10, and a later revision Op. 30. Only in 1903 did he compose his next orchestral piece, the *Skaldic Rhapsody* Op. 50, a three-movement violin concerto. Woyrsch wrote the piece that he finally accepted as his **Symphony No. 1** in 1906 and 1907. As is the case with most of the works of the composer, who only seldom divulged information about his work, there is little known about how the Symphony in C minor, Op. 52, came into being. A symphonic movement in C minor found in his archives at the beginning of the 21st century, which could be identified as the first draft of the first movement of the First Symphony, is proof that Woyrsch struggled with the final form of the work.

With his C minor symphony, Woyrsch, who never felt bound to a particular “school”, squarely positions himself with the traditionalists of the 20th century. The work is tonal and has four movements, which in terms of their forms and tempos follow the usual norms used since the Classical era, as opposed to the symphonies of Gustav Mahler or Carl Nielsen composed around the same time. The characteristic handwriting of the composer is unmistakable. No longer a novice, he had more than 40 years of experience and more than fifty pieces under his belt. The block-like themes, composed of sequences of short, rhythmically striking motifs—the association with North German brick Gothic architecture is almost inevitable—can hardly be classified as following in the footsteps of Brahms and Wagner, who were popular models at the time and to whom Woyrsch certainly owes some inspiration in terms of harmony and instrumentation. In

the context of his complete works, the symphony appears more as a crowning achievement of the composer’s early creative period than as a preview of his later contributions to the genre. The connection to ‘the dear old German folk song’ is stronger in this symphony than in any other of Woyrsch’s works. Folk song-like melodies in particular characterise the secondary theme of the first movement and the intermezzo-like third movement, in which two sections held in a “calm, striding motion” enclose a short, “fast and light” fugato. Elsewhere, too, we encounter compositional elements of what Robert Schumann would have called “folk mode”, such as melodic minor keys, subdominant-coloured harmonies and clearly delineated, regular periods—specific characteristics that led Ferdinand Pfohl (1862–1949), Woyrsch’s well-known contemporary and influential critic from Hamburg, to christen the symphony *Die Niederdeutsche* (The Low German).

Unlike its younger siblings, Woyrsch’s First is a distinct “finale symphony”, with the main emphasis shifted in a striking manner to the last movement. Its *allegro* section is remarkably concise and significantly shorter than the first movement. It is preceded by a weighty, slow introduction, which opens with a trumpet fanfare in C major, but then retreats into a minor key. The fanfare plays no role in the *allegro* section of the finale, but reappears in the coda, where it becomes the main driving force behind the action. This coda takes up more than half of the finale’s duration and flows into a new world that leaves the turbulence of the *allegro* behind. Similar to the final section of *Dante’s Prologue*, the music calms down and is bathed in light colours. The individual orchestral groups act like antiphonal choirs, in which the main motif of the *allegro*, now

in major, joins in. Finally, the fanfare motif resounds as a radiant chorale apotheosis.

Alluding to this C major conclusion, Woyrsch ends the slow movement, which begins in A flat major, in C major as well. The basic tonality of the work thus not only determines the outer movements, but also briefly shines through the middle of the work. Interestingly, the first four bars of the movement are repeated verbatim shortly before the end, but now in a different harmonic context.

Symphony No. 1, Op. 52 premiered on 18 March 1908 in the concert hall of the Altona Hotel Kaiserhof, which was destroyed during the Second World War. The Orchestra of the Hamburg Music Lovers' Association performed the work under the baton of the composer and it was published in the same year by the Leipzig publishing house C. F. Kahnt. The review by music librarian Wilhelm Altmann (1862–1951), who later became known as the “chamber music pope”, gave an impression of the general tone of the press coverage. After the Berlin premiere by the Mozartsaal Orchestra under Karl Panzner (1866–1923), he wrote in the magazine *Die Musik*: “The first piece on the programme was a new work, the great Symphony in C minor, Op. 52, by Felix Woyrsch, which, despite some reservations, made a significant impression overall. What strikes me as questionable is the predominance of slow or sluggish tempos in all movements; [...]. Brahms certainly had a great influence on the composer, but not to the extent that he completely lost his individuality. Throughout, the movement develops from concisely formulated themes; the two main themes of the first movement contrast sharply; the delicate motif of the third movement is composed in a most joyful mood. The orchestra, in which we also encounter the sounds of the bass clarinet and

the harp, is consistently polyphonic, and sounds nice, often brilliant. This symphony is the work of a talented artist.”

Karl Panzner remained an energetic advocate of the symphonist Woyrsch, for which the composer thanked him by dedicating his Second Symphony to him.

Woyrsch composed his sixth and final symphony, the **Sinfonia sacra in C major, Op. 77**, in the second half of the 1930s. It was the last orchestral work he completed, since he only was able to finish a single movement, the *Garden Scene*, from his planned cycle *Scenes from Goethe's Faust*. An invoice dated 17 November 1938, preserved in the estate, in which a copyist demands payment for transcribing the first movement, provides a clue to the precise date of the Sixth Symphony. Since the *Hamburger Anzeiger* newspaper of 7 October 1940, one day before Woyrsch's 80th birthday, mentions the planned premiere of the *Sinfonia Sacra*, then it must have been completed by that date.

When he wrote the work, the composer had already been retired for several years and had become a resident of Hamburg on 1 April 1938, since Altona had ceased to exist as an independent city under the Greater Hamburg Act. He retired as municipal music director in 1931. He remained director of the *Singakademie* until August 1933, when the Nazis, who had just come to power, thoroughly restructured the Altona choir system and merged the *Singakademie* with the Municipal Choir, which was directed by the new Municipal Music Director Willi Hammer (1906–1977). This meant that Woyrsch, who was 73 years old, lost his position and was forced to retire. Woyrsch had no lack of honours in his later years. In 1935, for his 75th birthday, he received the Friedrich Rösch Medal from the Guild of German

Composers, which was awarded to Richard Strauss before him. In 1936, he received the Goethe Medal for Arts and Sciences. In 1938, he was given the Beethoven Prize from the Prussian Academy of Arts, where he had been a member since 1917. Nevertheless, it cannot be overlooked that Woyrsch's music gradually disappeared from concert halls at a time when Herbert Gerigk, a leading ideologist of the Nazi music industry, publicly spoke out against a "restoration of the old guard". Significantly, on the premiere of the *Sixth Symphony* in July 1941, critic Heinz Fuhrmann wrote in the fashionable language of the time to Woyrsch's "blood-related traits of mystical, devout internalisation" and his "great skill as a composer" and "Even in the Reich, one could once again remember this Nestor of North German composers, as in the past!"

Word must have spread that Woyrsch considered his *Sixth Symphony* to be his last, because in the same review Fuhrmann wrote that with this work the composer had "officially closed his symphonic creative cycle". Given Woyrsch's lifelong connection to sacred music, it is hardly surprising to find a commitment to the sacred in this piece, which was intended as the keystone of his symphonic oeuvre. This is underlined even more clearly by the fact that the *Sixth* is his only symphony with obvious extra-musical references. Until now, Woyrsch had strictly separated absolute symphonic music and programme music.

Like his *Fifth*, which premiered in 1935, the *Sixth Symphony* demonstrates that Woyrsch was capable of developing new facets of his style even in advanced age. Both works differ from his earlier symphonies in their overall economy. In contrast to the *Fifth*, whose slow movement revels in labyrinthine harmonic progressions and whose finale abounds

in rhythmic and metrical peculiarities, the *Sixth* is marked by an expression of sublime simplicity. The influence of the masters of the 16th and 17th centuries pervades large parts of the work. It is no coincidence that the title *Sinfonia sacra* is reminiscent of Heinrich Schütz's *Symphoniae sacrae*. Woyrsch is clearly searching for points of contact between post-Wagnerian and pre-Bachian music, enabling him to blend the old and the new seamlessly.

Thus, the first eight bars of the *Sanctus*, reserved for the strings, float harmonically in a manner reminiscent of the late works of Wagner or Bruckner. Yet their form appears to be shaped less by modern functional harmony than by the polyphonic thinking of Schütz's time. After the unstable B major and E major of this pastoral-sounding beginning, the full orchestra bursts out in clear C major without further preparation, only to repeat the same music four bars later in E-flat major. As in the songs of early Baroque masters, consonant triads form the structural basis of the music, but Woyrsch's sudden harmonic shifts between individual bars are very much in the style of a late Romantic idiom. In addition to the two contrasting opening motifs, a third motif emerges in the main theme section, first played by the trumpets. The secondary theme, marked by a graceful, animated rhythm, continues the cheerful progression through a series of tonalities. The development section, like the recapitulation that follows it, enters almost imperceptibly and elaborates on the motifs of the exposition in contrapuntal combinations.

By contrast, the second movement (in C minor) is characterised by extensive chromaticism. It follows the Baroque model of a passacaglia and is the only example of an explicitly programmatic concept in Woyrsch's symphonies: in 14 variations,

the composer depicts the Stations of the Cross (*Via crucis*). The first five variations correspond in length to the seven-bar basso ostinato. Beginning with Variation 6 onwards, the bass theme itself undergoes rhythmic and metrical transformations with frequent changes in time signature. In the twelfth variation, Woyrsch departs from the strict passacaglia structure: the theme is only alluded to as an accompaniment to the chorale *Herzliebster Jesu*, symbolising Christ's death on the cross. Then the music shifts to C major. After the end of the passacaglia theme is omitted in Variation 13 (Descent from the Cross), Variation 14 begins immediately with melodically descending bars to represent the burial. Finally, the theme is heard one last time in the English horn, while ascending harp arpeggios seem to suggest the Ascension.

The final movement, *Gloria*, returns to the compositional principles of the first movement but at a livelier tempo. Here again, the main theme is highly contrasting, characterised by the alternation of tutti chords, surging string figures and fugato sections. The secondary theme is cast in the style of a Protestant chorale. The individual chorale lines are performed by a "chorus" of strings and harp, while the interludes are taken up by the wind instruments. As in the first movement, the development features contrapuntal combinations of the various main motifs. At the end of the work, as in the First Symphony, the music culminates in a radiant C major. However, in contrast to the expansive coda of the First, the conclusion of the Sixth is succinct.

Felix Woyrsch's final public triumph was the premiere of his *Sinfonia sacra*, which took place on 4 May 1941 in Altona and was performed by the Nordmark Orchestra under Engelhard Barthe (1906–1977), conductor of the Altona Municipal

Chorus in the presence of the composer. He died of pneumonia on 20 March 1944, a few weeks after the accidental death of his wife Mathilde (1860–1944), with whom he had been married since 1889 and with whom he had raised four children. The Sixth Symphony, which Woyrsch self-published in manuscript and distributed via Hug & Co Leipzig, was printed for the first time in 2021 by AlbiMusic.

– Norbert Florian Schuck

Founded by the inhabitants of the devastated city of Reutlingen after the Second World War, today's **Württembergische Philharmonie Reutlingen** (WPR) has been a professional musical ensemble since 1945. It has long since become an orchestra of international renown and includes members of nearly fifteen different nationalities. The WPR is the orchestra of the federal state of Baden-Württemberg.

The WPR's vision of promoting social cohesion through music and its potency is still alive today. Openness to the world and an appetite for discovery are the key characteristics of this ensemble: the orchestra deliberately targets a wide range of audiences through the diversity of its programming. In its "Erlebniswelt Orchester," it continually invents new formats and collaborates with other regional cultural partners. Rewarded for its creativity, the WPR became part of the "Germany's Orchestra Landscape Excellence" programme in 2022 and receives federal support as a result.

The WPR is invited to perform throughout Germany and abroad, acting as an ambassador for its city and region worldwide. It collaborates as much with internationally renowned and established artists as with young rising stars of the musical world. This cooperation is not limited to the classical-romantic orchestral repertoire. One example is its kaleidoscope series, successfully dedicated to other musical genres for several decades. The orchestra performs with jazz, world music, musical comedy, Latin music, hip-hop, chanson, and pop artists.

The WPR is intensely committed to its future audiences, reaching over 8,000 young listeners in Reutlingen every year in twenty-five family and children's concerts. The orchestra was awarded the "Innovative Orchestra 2019" prize by the "Deutsche

Orchester-Stiftung" for its interactive live-streaming format, "The Orchestra Quiz". This was followed in 2023 by the "German Prize for Online Communication" in the "Digital Event" category for the same project.

In 2009, the WPR received the "Federal Prize for Cultural Education" for a project featuring performers with cognitive disabilities. In 2015, as the first orchestra in Baden-Württemberg, it organised a series of concerts for people with dementia. In 2016 and 2017, this was followed by an intercultural musical theatre project involving refugees, which was extended until 2018 due to popular demand.

Various CD and radio productions have documented the WPR's artistic work, including several world premiere recordings.

Since the beginning of the 2022/2023 season, the WPR has been led by French principal conductor Ariane Matiakh.

**Howard Griffiths** was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. From 1996 to 2006 Howard Griffiths was artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra, whose long and excellent tradition he successfully continued and developed extensively. This also included many tours in Europe, the USA and China. The public and the press reacted enthusiastically to this collaboration both in Switzerland and abroad.

From 2007 to 2018 Howard Griffiths was General Music Director of the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt. In addition, he has appeared as a guest conductor with many leading orchestras worldwide; these include the Royal Philharmonic Orchestra London, the London Philharmonic Orchestra, the Orchestre National de France, the

Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Symphony Orchestra Basel, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, the Taipeh Symphony Orchestra, various radio orchestras in Germany (the NDR Radiophilharmonie Hannover, the WDR Sinfonieorchester, the hr-Sinfonieorchester, the Deutsche Radio Philharmonie), the Polish Chamber Orchestra, the English Chamber Orchestra, and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths is also regularly involved in contemporary music. With the Collegium Novum Zurich, he directed the Swiss premiere of Hans Werner Henze's Requiem in the presence of the composer and worked closely with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel. Howard Griffiths is always enthusiastic about new, unusual projects: with the Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or Abdullah Ibrahim; and with great success he also conducted the original music for films by Charles Chaplin live with the ZKO for film projection on a big screen.

More than 150 CD recordings on various labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch and others) testify to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. For example, they contain works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first recordings of rediscovered music from the 18th and 19th centuries. This also includes more than

40 symphonies by Beethoven's contemporaries and the early Romantic period. His recordings of all eight symphonies by Beethoven's student Ferdinand Ries have received great praise from critics worldwide. Readers of the English magazine *Classic CD* chose Griffiths' recording of works by Gerald Finzi as "Classic CD of the Year".

Howard Griffiths performs music with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Kathleen Battle, Renaud and Gautier Capuçon, Evelyn Glennie, Edita Gruberová, Mischa Maisky, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazıl Say, Gil Shaham Sarah Chang, and Thomas Zehetmair. In addition to working with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work at the Orpheum Foundation for the Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the "Order of Merit" for his artistic achievement and social commitment.



Already available

**cpo** 777 744-2



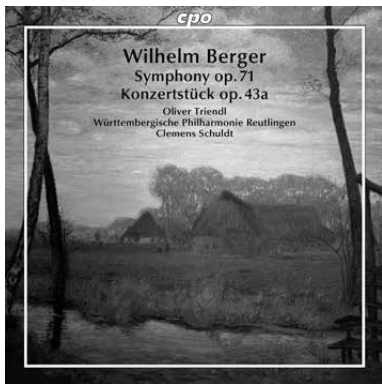
Already available

**cpo** 777 923-2



Already available

**cpo** 555 063-2



Already available

**cpo** 555 462-2

---

**cpo** 555 628-2

Recording: Studio der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, 10-13 July 2023

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Photography: Pfohl-Woysch-Gesellschaft e.V. (p. 2), Reiner Pfisterer (p. 13), Ronnie Vetsch (p. 24)

Cover: Carl Vinnen, "Abendstimmung im Moor", 1900; private collection © Photo: akg-images, 2026

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

**cpo**-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany



Howard Griffiths

**cpo** 555 628-2