

# INTERNATIONALES MUSIKFEST 1954

So. 30. V. Gr.-Saal 19.30 Uhr	<b>Festliches Eröffnungskonzert</b> A. Berg: Symphonische Stücke aus „Lulu“ S. Rachmaninoff: Klavierkonzert Nr. 2 S. Prokofjef: Symphonie Nr. 5  Dirigent: <b>Eugen Ormandy</b>
Mo. 31. V. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>1. Kammerkonzert</b> <b>Kammermusik von Alban Berg</b> Klaversonate, op. 1 Sieben frühe Lieder Vier Stücke für Klarinette und Klavier Lyrische Suite
Di. 1. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	<b>2. Orchesterkonzert</b> F. Salmhofer: Der geheimnisvolle Trompeter R. Strauss: Durliske für Klavier und Orchester A. Berg: Konzertarie „Der Wein“ A. Berg: Fünf Lieder, op. 4 A. Berg: Drei Orchesterstücke Dirigent: <b>Ernst Märzendorfer</b>
Fr. 4. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	Szenische Aufführung <b>Monteverdi: Orfeo</b> Dirigent: <b>Paul Hindemith</b>
Sa. 5. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	Klavierabend <b>Alexander Brailowsky</b>
Fr. 11. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>2. Kammerkonzert</b> Liederabend <b>Elisabeth Höngen</b> Monteverdi-Orff: Klage der Ariadne (E) I. Strawinsky: Drei Shakespeare-Gesänge (E) P. Hindemith: Des Todes Tod A. Berg: Vier frühe Lieder F. Martin: Jedermannsgesänge
Sa. 12. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>3. Kammerkonzert</b> B. Martini: Sinfonietta la Jolla I. Strawinsky: Apollon musagète F. Martin: Passacaglia (E) D. Milhaud: Französische Suite (E)  Dirigent: <b>Paul Strauß</b>

So. 13. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>4. Kammerkonzert</b> A. Berg: Streichquartett, op. 3 A. Webern: Bagatellen, op. 9 A. Webern: Fünf Stücke, op. 5 A. Schönberg: Streichquartett, op. 7  Es spielt: <b>Das Kölner Streichquartett</b>
Mo. 14. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	<b>4. Orchesterkonzert</b> C. Orff: Entrata (E) Th. Berger: Concerto manuale (E der Neufassung) E. Krenek: „Medea“ (E) H.W. Henze: Chor gefangener Trojer F. Wildgans: Eucharistische Hymnen (U)  Dirigent: <b>Heinrich Hollreiser</b>
Di. 15. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>5. Kammerkonzert</b> Chorwerke von: P. Anzerer, K. M. Brandstetter, G. Conzili, L. Dallapiccola, R. Luskau, C. Orff, W. Peragallo, G. Petrucci, V. Thomson, R. Thompson  Dirigent: <b>Ferdinand Großmann</b> <b>Der Akademie-Kammerchor</b>
Mi. 16. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>6. Kammerkonzert</b> H. Cowell: Hymne und fugierte Melodie (E) S. Barber: Adagio für Streicher A. Copland: Appalachian Spring V. Thomson: Arkadische Gesänge und Tänze (E) V. Thomson: Cello-Konzert (E)  Dirigent: <b>Virgil Thomson</b>
Do. 17. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	<b>5. Orchesterkonzert</b> J. Haydn: Symphonie Nr. 93 A. Berg: Violinkonzert S. Prokofjef: Symphonie Nr. 5  Dirigent: <b>George Szell</b>
Fr. 18. VI. M.-Saal 19.30 Uhr	<b>7. Kammerkonzert</b> H. E. Apostel: Fünf Lieder, op. 22 (U) E. Krenek: O Lacrimosa I. Strawinsky: Septett (E) A. Berg: Kammerkonzert  Dirigent: <b>Michael Gielen</b> <b>Das Wiener Oktett</b>
Sa. 19. VI. Gr.-Saal 19.30 Uhr	<b>6. Orchesterkonzert</b> F. Couperin: Concert dans goût théâtral M. Ravel: Daphnis und Chloe (2. Suite) J. Françaix: Klavierkonzert (E) Moussorgsky-Ravel: Bilder einer Ausstellung  Dirigent: <b>André Cluytens</b> U=Uraufführung E=Erstaufführung

INTERNATIONALES MUSIKFEST  
DER WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT  
IM RAHMEN DER WIENER FESTWOCHE

FREITAG, DEN 4. JUNI 1954, 19.30 UHR

GROSSER KONZERTHAUSSAAL

**MONTEVERDI: ORFEO**

Einrichtung und musikalische Leitung:

**PAUL HINDEMITH**

Mit Freuden benütze ich die Gelegenheit, mich zu dem Werk und Schaffen meines Schülers und Freundes Alban Berg zu bekennen. Bildeten doch er und unser gemeinsamer Freund und sein Mitschüler Anton von Webern die stärkste Bestätigung meiner Wirkung als Lehrer und sind es diese beiden doch, die mir in Zeiten ärgster künstlerischer Bedrängnis eine Stütze waren, so fest, so verlässlich, so liebevoll, wie nichts Besseres auf dieser Welt zu finden ist. Wer aber glauben möchte, daß nur Dankbarkeit, nur Freundschaft es ist, für die ich hier durch Anerkennung danken will, der vergesse nicht, daß ich Noten lesen kann; daß ich aus Noten, die damals noch allen anderen Musikern wie Hieroglyphen vorkamen, mir das Gedachte verlebendigen und einen Eindruck von diesem Talent verschaffen konnte. Und es ist mein Stolz, daß die Bestimmtheit dieses Eindrucks und ihre Richtigkeit mich Instand gesetzt haben, diese hohe Begabung dorthin zu leiten, wohin sie sollte: zur wundervollen Entfaltung ihrer Eigenart, zur größten Selbstständigkeit: aber den hierzu unentbehrlichen Charakter hat er schon in die erste Stunde selbst mitgebracht! Und wird ihn bis zur letzten bewahren.

Ich möchte am liebsten sagen: Freundschaft über alles.  
Und ich muß dennoch sagen: Kunst über alles.

Auch hier brauche ich nicht zu schwanken; hier vereinigt sich, was Freundschaft und Kunst fordern; hier kann der Freund den Künstler und dieser den Freund überschwänglich loben; ja, beide müssen es, wenn sie gerecht sein wollen. Und ich will gerecht sein.

ARNOLD SCHÖNBERG

Geschrieben 1930

## WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

GROSSER KONZERTHAUSSAAL  
Freitag, den 4. Juni 1954, 19.30 Uhr

Zyklus I / Barockmusik / 7. Konzert

### GIOVANNI GABRIELI 1557—1612

**Virtute magna** Motette für Doppelchor, zwölfstimmig  
**Senata Octavi Toni** für zwei Instrumentalgruppen  
**Nunc dimittis** Motette für drei Chöre, vierzehnstimmig  
aus Symphoniae sacrae

### CLAUDIO MONTEVERDI 1567—1643

## ORFEO

Favola in Musica 1607

Versuch einer Darstellung in der ursprünglichen Form

Einrichtung und musikalische Leitung:

**PAUL HINDEMITH**  
Ehrenmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft

Inszenierung: LEOPOLD LINDTBERG  
Choreographie: ROSALIA CHLADEK  
Bühnenbilder: SEPP NORDEGG  
Kostüme: EDITH ALMOSLINO

**Uraufführung**

### Persone:

La Musica	Patricia Brinton
Orfeo	Gino Sinimberghi
Euridice	Uta Graf
Speranza	Gertrud Schretter
Caronte	Norman Foster
Proserpina	Mona Paulee
Plutone	Frederick Guthrie
Apollo	Waldemar Kmentt
Messaggiera	Ana Maria Iriarte
Ninfa	Auguste Schmoczer
Primo Pastore	Dagmar Hermann
Secondo Pastore	Hans Strohbauer
Terzo Pastore	Wolfram Mertz

Coro di Ninfe e Pastori

Coro di Spiriti

### Tanzgruppe:

Studierende der Tanzabteilung der Akademie für Musik und darstellende Kunst

### DIE WIENER SINGAKADEMIE

Einstudierung: Dr. Hans Gillesberger

Die Aufführung findet in italienischer Sprache statt

Das Orchester ist mit einigen geringfügigen Änderungen dasjenige, das Monteverdi in der Originalpartitur angibt, nämlich:

### Stromenti

Duoi Gravicembali  
Duoi Contrabassi da Viola  
Dieci Viole da braccio  
Un Arpa doppia  
Duoi Violini piccoli alla Francese  
Duoi Chitaroni  
Duoi Organi di legno  
Tre Bassi da gamba  
Quattro Tromboni  
Un Regale  
Duoi Cornetti  
Un Flautino alla vigesima seconda  
Un Clarino con tre trombe sordine

### Spieler des Orchesters:

1. Cembalo: Anton Heiller; 2. Cembalo u. Regal: Hermann Nordberg;  
Orgel: Kurt Lorperger; Harfe: Franz Jelinek  
Lauten: Karl Scheit, Robert Brojer  
Streicher: Paul Angerer, Kurt Theiner, Nikolaus Harnoncourt,  
Hermann Höbarth, Beatrice Reichert, Eduard Hruza  
Bläser: Karl Trötzlmüller, David Hermges, Karl Mayerhofer,  
Josef Koblinger, Josef Spindler, Hans Kraus, Josef Jakl,  
Johann Tschedemnig, Wilhelm Pasewald

### Alte Instrumente oder Kopien alter Instrumente, die in der Aufführung verwendet werden:

Italienisches Regal von 1556 (Leihgabe des Stiftes Lambach, Oberösterreich)  
Organo di legno, erbaut 1954 von Josef Mertin (Wien) als Kopie der Orgel  
in der silbernen Kapelle in Innsbruck  
Positiv von Gottlieb Henckhe, 1728  
Cembali von Gebr. Ammer, Eisenberg (Thüringen)  
Doppelchörige Laute von Mathaeus Stautinger, Würzburg 1750  
Deutsche Kopie einer italienischen Renaissancelaute (doppelchörig)  
Flautini von Dolmetsch (England)  
Zwei Barockgeigen, 18. Jahrhundert  
Violen und Gamben (aus der Sammlung Harnoncourt, Wien) von  
Antoine Veron, Paris 1735  
Ludovicus Guersan, Paris 1742  
anonym, Brescia um 1580  
Jakob Precheisen, Wien 1670

### Aus Giovanni Gabrieli „Symphoniae sacrae“:

Nunc dimittis Servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace.  
Quia viderunt oculi mei salutare tuum.  
Quod parasti ante faciem omnium populorum —  
Lumen ad revelationem gentium et glorium  
Plebis tuae Israel.  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
Et in saecula saeculorum, Amen.

Virtute magna operatus est coram Domino  
Beatus Marcus Evangelista  
In cuius honorem praesens vobis adest festivitas.  
Iste est enim cuius doctrina omnis terra replata est  
Et virtutis exemplo totius mundi  
Refulget machina. Alleluia.  
Haec est illa veneranda solemnitas in qua triumphans,  
Agonis sui cursum  
Viriliter consumavit,  
Et victoriae coronam accipere meruit  
De manu Domini. Alleluia.

Im Mittelpunkt der älteren venezianischen Tonkunst stehen die beiden Gabrieli, Andrea Gabrieli (1510—1586) und dessen nicht weniger bedeutende Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli, der 1557 in Venedig geboren und dort 1612 gestorben ist. Giovanni Gabrieli, der auch als Organist an der Markuskirche wirkte, war eine Zeitlang der Lehrer von Heinrich Schütz. Unter Giovanni Gabrieli's Werken sind besonders seine „Symphoniae sacrae“ zu nennen, deren erster Teil 1597, ein zweiter 1615 erschienen ist. Der erste Band enthält 45 Vokalkompositionen und 16 Instrumentalstücke von acht bis sechzehn Stimmen, der zweite 21 Instrumentalcanzonen und Sonaten von drei bis zweiundzwanzig Stimmen. Wenn auch schon Andrea Gabrieli manchmal Instrumente mit Singstimmen verbunden hatte, so bildete doch erst Giovanni Gabrieli das Zusammenwirken von Vokalen und instrumentalen Kräften zu einem eigenen Stil aus. Damit wurde der Jahrhunderte lang in der christlichen Kirchenmusik herrschende A-cappella-Stil durchbrochen, wenn auch nur in Ausnahmefällen, wie in den Symphoniae sacrae, denn beide Meister blieben in ihren anderen Vokalkompositionen dem reinen A-cappella-Stil treu.

ALS RICHARD WAGNER IN seinen Abhandlungen „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ die theoretischen Voraussetzungen der ihm vorschwebenden neuen Kunstform untersuchte und beschrieb, mochte er kaum ahnen, daß die von ihm entwickelten Ideen in erstaunlich ähnlicher Art bereits die Florentiner Künstler um 1600 beschäftigt hatten. Gleich Wagner 250 Jahre später, sahen sie in ihren schöngelstigen Diskussionen im griechischen Drama das ideale Vorbild ihrer Bestrebungen. Es waren also literarisch-geistige Beweggründe, welche zur Stilwende von der Renaissance zum Frühbarock führten. Die neue Kunstpraxis des „stile recitativo“, eines von einfachen Begleitakkorden gestützten schlichten Sologesangs, war das Ergebnis gemeinschaftlicher Experimente von Sängern, Dichtern und Gelehrten, die dem Kreise um Bardi angehörten. Wenn auch das Prinzip, so „zu singen, wie man sonst mit jemandem spricht“, eine gewisse Gefahr des Verkümmerns des Musikalischen mit sich brachte, verschaffte doch die Neuartigkeit solchen Versuches der Uraufführung der ersten erhaltenen Oper, der „Euridice“ von Jacopo Peri, im Palazzo Pitti 1600 einen durchschlagenden Erfolg.

Dieser dürfte letzten Endes die Veranlassung gewesen sein, daß der kunstsinnige Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua, seinem Hofkapellmeister Claudio Monteverdi die

Komposition eines dramatischen Werkes im neuen Stil in Auftrag gab. Monteverdi, der damals bereits vierzig Jahre alt war, hatte in seiner Heimatstadt Cremona eine intensive Ausbildung in allen Künsten des polyphonen Stils genossen und bereits 1583, also als Sechzehnjähriger, die Höhe seiner schöpferischen Begabung durch Veröffentlichung eines Madrigalbuches, seines ersten, bewiesen. 1590 wurde er an den Hof zu Mantua berufen. Im Dienste des Herzogs machte Monteverdi auch weite Reisen, denn Vincenzo Gonzaga wollte als echter Renaissancefürst selbst auf Kriegszügen seine Sänger und Musiker nicht missen. Im Laufe einer solchen Unternehmung kam Monteverdi auch nach Wien, denn er begleitete 1795 den Herzog in einem Feldzug gegen die Türken, den dieser als getreuer Lehensmann unternahm. Das Mantuanische Kontingent marschierte über Innsbruck, Linz und Wien nach Südungarn und zog sich dann wieder über Wien, die Steiermark, Kärnten und Venedig in die lombardische Heimat zurück.

Um diese Zeit huldigte Monteverdi dem Madrigal als der höfischen Kunstform jener Epoche, sie erhielt von ihm sogar die letzte Vollendung und zugleich eine Umwandlung. Der damals aufkommende klangliche Sensualismus empfing durch Monteverdi jene musikalisch-logische Läuterung, durch welche im Spiel der tönenden Kräfte die bis dahin verpönte Dis-

sonanz als naturgegebener Kontrast der Konsonanz als gleichberechtigte Ergänzung gegenübergestellt wurde.

#### „Orfeo“

Der Auftrag, einen „Orfeo“ zu komponieren, stellte Monteverdi vor eine neue Aufgabe. Es ist nicht die erste Behandlung der Orpheus-Sage, auch zwei andere erhaltene Opern, eine von Peri und eine von Caccini, die vor Monteverdis Arbeit entstanden, haben das gleiche Sujet, die Sage von Orpheus und Eurydike wurde also am Anfang der Operngeschichte gleich dreimal in Musik gesetzt, was durchaus begreiflich ist, da es sich um einen musikdramatischen Urstoff handelt. Sein Weg zur Bühne mußte über den Musiker gehen, denn Orpheus ist Sänger.

Monteverdis geniale Tat unterscheidet sich von dem Stil seiner Vorgänger darin, daß er den Affektausdruck des Werkes bis zu verzehrender Intensität zu steigern vermochte. Ihm gelang es, die den Florentiner Kunstgebilden noch anhaftende theoretische Blässe zu überwinden. Bereits vor Orpheus hatte sich Monteverdi in seiner Vorrede zu den „Scherzi musicali“ zur Anschauung bekannt, daß das Wort „Herrin, nicht Dienerin der Musik“ sein sollte. Der Vollblutmusiker Monteverdi war sich aber der Gefahr einer Monotonie bei allzu starrem Festhalten an einem einzigen Stilprinzip und bei einseitiger Betonung rhetorischer Akzente durchaus bewußt. Das Rezitativ bildete zwar seinen Ausgangspunkt, es erfährt aber durch Monteverdi eine völlig freie Formung bald zu breit ausladendem, schwungvollen Arioso, dann wieder zu konzentrierter dramatischer Knappheit. Der dramatische Fluß der Solo-

partie hält außerdem eine fein abgewogene architektonische Gliederung durch eingestreute madrigalartige Chöre, sowie durch Vor- und Zwischenspiele eines reichbesetzten Orchesters. In der mit nachtwandlerischer Sicherheit geübten Kunst der musikalischen Charakterisierung liegt Monteverdis schöpferischer Appell an eine ferne Zukunft.

#### Partiturdrukke

Die erste gedruckte Ausgabe von „Orfeo“ ist 1609 erschienen, eine zweite 1615. Nur in diesem Fall kann von einer Partitur im modernen Sinn gesprochen werden, bei den übrigen Werken handelt es sich meist um einzelne Stimmen, die erst zu Partituren zusammengefügt werden müssen.

Das Verdienst Monteverdis, Kompositionen Schritt für Schritt wieder zugänglich gemacht und vom Schutt der Jahrhunderte gereinigt zu haben, kommt einer Reihe italienischer, französischer und deutscher Forscher zu. Bis 1881 konnte eigentlich nur von Bruchstücken die Rede sein. Erst damals begann die systematische Arbeit und es ist verständlich, daß diese Forschergeneration, die der Epoche Richard Wagners angehörte, sich besonders für Monteverdi als den Ahnherrn des Musikdramas interessierte.

Besonders das Problem des „Orfeo“ beschäftigte Praktiker und Theoretiker; so entstanden im Laufe der Zeit von diesem Werk allein rund zehn Ausgaben. Monteverdi komponierte bereits einen Generalbaß im Sinne des Barock, wobei aber der praktischen Ausdeutung weiter Raum blieb, er überläßt einen großen Teil dem Geschmack und der Inspirationsfähigkeit des leitenden Kapellmeisters, der damals den Cembalopart inne-

hatte. Während die ersten Ausgaben hinsichtlich Instrumentation und Harmonisierung ziemlich frei waren, und auch vor Klangbildern der Romantik nicht zurückschreckten, begann man sich vor allem nach 1930 immer mehr nach den praktischen Bedingungen der Monteverdi-Zeit selbst zu richten.

#### Die Einrichtung

Die von Paul Hindemith bereits vor mehreren Jahren besorgte Einrichtung, die jetzt ihre Uraufführung erlebt, ist darum so bedeutungsvoll, weil sie zum erstenmal prinzipiell auf die Originalgestalt zurückgeht. Es handelt sich um den ungemein interessanten Versuch, den vom Autor gewollten Eindruck bis ins kleinste Detail zu verwirklichen. Diese Absicht bezieht sich auf sämtliche Seiten des Werkes, nicht nur auf die szenischen, sondern auch auf die musikalischen. So werden die von Monteverdi vorgeschriebenen alten Instrumente, die er in der Partitur genau anführt, verwendet, so wird auch der Baß nicht trocken-theoretisch, sondern so ausgeführt, wie anzunehmen ist, daß es ein einfallsreicher Musiker der Zeit getan hätte. Es muß betont werden, daß sich die Einrichtung absolut getreu an die ursprüngliche Partitur hält und daß keine Note verändert wurde.

Wann Monteverdi sich mit Opernplänen zu beschäftigen begann, ist nicht mehr genau festzustellen, doch weiß man, daß er bereits 1604 einige Ballettaufträge übernommen hatte. Es darf angenommen werden, daß er im Winter von 1606 auf 1607 an der Komposition des „Orfeo“ arbeitete, zu dem ihn Striggio den Text geliefert hatte. Die Uraufführung fand in den Räumen der „Accademia degli Invaghiti“ in Anwesenheit des Erbprinzen Francesco Gonzaga, wahrscheinlich am 22. Februar 1607, statt. Zwei weitere Aufführungen in Mantua selbst folgten in kurzer Zeit; an sie schlossen sich Reprisen in Turin und Florenz. Der nachhaltige Erfolg von Monteverdis erstem dramatischen Bühnenwerk steht also fest.

Manche Eigentümlichkeiten, die den dramatischen Forderungen zu widersprechen scheinen — etwa das Erscheinen Apollos als „Deus ex machina“ nach dem Abschluß der eigentlichen Handlung — sind im Hinblick auf den besonderen Rahmen zu verstehen, in welchem solche Aufführungen damals noch vor sich gingen. Da es noch keine Opernhäuser gab, wurde selbst „Orfeo“ als Zwischenspiel eines großen höfischen Festes gegeben.

## „ORFEO“: Inhaltsangabe

Die „Musik“ als Prolog kündigt die Geschichte vom Sänger Orpheus an, der in höchster Leidenschaft für Eurydike entflammt war.

### I. Akt

(*Arkadische Landschaft*) Hirten, Nymphen und der Chor besingen die glückliche Vereinigung des Paares Orpheus und Eurydike. Orpheus stimmt ein Lied auf deren Liebreiz an, auf das Eurydike antwortet. Ein Hirte fordert die Anwesenden auf, zum Tempel zu ziehen und den, „in dessen rechter Hand die Welt ruht“, zu bitten, er möge das Heil lange bewahren.

### II. Akt

(*Arkadische Landschaft*) Der Chor verlangt von Orpheus, er solle „die duftenden Wiesen der Klänge seiner Leier würdig machen“. Orpheus erinnert sich in seinem Gesang seiner früheren Trauer und preist sein endlich errungenes Glück. Da bringt plötzlich eine Botin die Nachricht vom Tode Eurydikens, die „auf einer blühenden Wiese vom Verhängnis ereilt worden sei“. Orpheus stimmt eine schmerzliche Klage um Eurydike an.

### III. Akt

(*Fluß vor dem Tor der Unterwelt*) Orpheus, der von der Hoffnung begleitet wird, kommt auf dem Weg zur Unterwelt zum Fährmann Charon, der die Bitte, ihn zu Eurydike zu führen, ablehnt. Doch Orpheus läßt sich nicht abweisen und steigt in Charons Boot.

### IV. Akt

(*In der Unterwelt*) Proserpina, die vom Gesang des klagenden Orpheus gerührt ist, bittet ihren Gemahl Pluto, Eurydike zurückkehren zu lassen. Pluto, der Herrscher der Unterwelt, gewährt es — doch nur unter der Bedingung, daß Orpheus, bevor er „diese Abgründe“ verläßt, niemals den Blick nach Eurydike wenden sollte. Der Chor der Geister ruft: „Mitleid und Liebe triumphieren heute“. Freudig hört Orpheus die Entscheidung, doch plötzlich packt ihn die Angst, Eurydike folge ihm vielleicht nicht. In dieser Furcht vergißt er das Gebot und dreht sich um. Da ruft eine Geisterstimme, er habe das Gesetz verletzt. Eurydike wird zum Schatten und Orpheus fühlt, daß er ans verhaßte Licht gezogen wird.

### V. Akt

(*Arkadische Gefilde in Trauer*) Orpheus findet sich wieder dort, wo er die Nachricht von Eurydikens Tod empfangen hat. Dem in tiefe Verzweiflung Versunkenen erscheint Apollo, der ihm verkündet, er sei bereit, ihn zu sich zu nehmen. Dem mit dem Gotte Entschwebenden ruft der Chor abschiednehmend zu: „Freu dich himmlischer Ehren“.



FÜR ALBAN BERG

WOTRUBA