



**MITTEILUNGEN  
DER  
KARG  
ELERT  
GESELLSCHAFT**

MITTEILUNGEN  
DER  
KARG  
ELERT  
GESELLSCHAFT

AUSGABE

1989

## I M P R E S S U M

Ausgabe 1989, 4. Jahrgang

Die MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT werden von der KARG-ELERT-GESELLSCHAFT e. V., Sitz Heidelberg, herausgegeben. Die Beiträge geben die Meinung der Autoren wieder, die nicht mit der der Redaktion übereinstimmen muß. Verantwortlich im Sinne des LPrG ist die Redaktion. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Verfügungsberechtigten.

ISSN 0179 - 9894

Redaktionsleitung: Johannes Matthias Michel (jm)  
Redaktion: Michael Bender,  
Ralf Kaupenjohann

ANSCHRIFTEN: Karg-Elert-Gesellschaft  
Geschäftsstelle  
Michael Bender  
Lortzingstr. 11  
7980 Ravensburg

Redaktion Mitteilungen  
Johannes Michel  
Unterer Brunnenweg 6  
6930 Eberbach

Vorstand der KEG: Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier, Johannes Michel,  
Dr. Egidius Doll, Michael Bender, Ralf Kaupenjohann, Heinrich  
Schwaab, Willi Frank.

Einzelpreis: DM 10.-

2 Redaktionsschluß für die nächste Ausgabe: 31. 3. 1990

## I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

### BEITRÄGE

Die Flötenwerke Sigfrid Karg-Elerts (H.-M. Zill/S. Lerche)	5
Ein Brief und ein Text Karg-Elerts (R. Kaupenjohann)	12
Erinnerungen an Karg-Elert (N. Choveaux/ H. Berlinski)	22
Sempre Semplice ? (J. M. Michel)	25
Spuren S. KEs - Beobachtungen an Choralvorsp. H. Walchas (G. Hartmann)	32
Paul Faust, ein von SKE geschätzter Orgelbauer (M. Schwartz)	43
Die Orgel der Wilmersdorfer Auenkirche (J. Strodthoff)	55
Historische Karg-Elert-Aufnahmen (J. M. Michel)	58
Sinfonie fis-Moll für Orgel (A. Berchem)	60
<b>REZENSIONEN</b>	
Recital - H. C. Jacobs (M. Bender)	67
M. Reger - Briefe an K. Straube (M. Bender)	69
Kammermusikabend des Sevcik-Quartetts - 1909 (S. Karg-Elert)	71
CD Flötenwerke - Zill/Meyer-Moortgat (U. Müller)	75
Kurzrezensionen (J. M. Michel)	78
<b>BERICHTE</b>	
Jahrestagung Würzburg 1988 (jm)	81
Harmoniummuseum (jm)	82
Kurznachrichten	83
DISCOGRAPHIE	87
WERKVERZEICHNIS	89
ARCHIV	93
KARG-ELERT-ZYKLUS BERLIN 1989	94
LETZTE MELDUNG	96

\* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

\* \* \* \*

\* \* \*



Sigfrid Karg-Elert

Foto ca. 1908

Hans-Martin Zill und Stefan Lerche (Wendeburg)

### Die Flötenwerke Sigfrid Karg-Elerts

Die Wiederentdeckung der Kompositionen Sigfrid Karg-Elerts hat, da von Kirchenmusikern begonnen, bislang in erster Linie seine Orgelwerke erfaßt. Die zahlreichen anderen Werke für Harmonium, Klavier, Gesang, Chor und Flöte dürfen indessen weiterhin als entlegen und nur Insidern bekannt gelten. Dabei hat Karg-Elert gerade den Flötisten, die bekanntlich immer bemüht sind, den Mangel an klassisch-romantischer Flötenmusik durch Bearbeitung auszugleichen, Originalwerke beschert, deren Stellenwert in der gesamten Flötenliteratur nicht geringer als der seiner Orgelwerke in der Orgelliteratur eingeschätzt werden muß.

Neben Harmonium und Orgel galt der Flöte Karg-Elerts ganz besonderes Interesse. Sie ist das von ihm mit Abstand am häufigsten verwendete Orchesterinstrument. Einige Biographien erwähnen, daß Karg-Elert während seiner Volksschullehrerausbildung in Grimma selbst Flöte gespielt haben soll. In Leipzig studierte er Komposition bei Carl Reinecke, der mit seiner Sonate 'Undine' und seinem Flötenkonzert zwei der wenigen romantischen Werke schrieb, die auch heute noch zum festen Repertoire der Flötisten zählen.

Anlaß für Karg-Elerts erste Komposition mit obligater Flöte war der Tod seines Freundes Alfred Jochade beim Untergang der Titanic. Im Andenken an ihn schrieb Karg-Elert 1912 die Kanzone für Solostimmen, Chor, obligate Flöte und Orgel op. 81 "Näher, mein Gott, zu Dir" nach der Hymne "Nearer, my God, to Thee", die die Schiffskapelle der Titanic während der Katastrophe gespielt haben soll.

Alle andern Flötenwerke sind während des 1. Weltkrieges entstanden. Karg-Elert war einer Regimentskapelle zugeteilt, in der er mit Musikern des Leipziger Gewandhausorchesters zusammenarbeitete. Unter ihnen war der Flötist Carl Bartuzat, dem Karg-Elert nach eigenen Angaben die Anregung zu seinen Flötenkompositionen verdankt.

Wichtig ist die Zeit im Militärorchester noch in einer anderen Hinsicht. Sie markiert einen Stilwandel im Schaffen Karg-Elerts. Unter dem Eindruck der klassisch-romantischen Orchesterliteratur Beethovens, Schuberts, Mendelssohns und Brahms', mit der er sich zwangsläufig intensiver beschäftigt hatte, kehrte sich Karg-Elert von seinen zeitweiligen Leitbildern Schönberg und Scriabin ab: "Ich verlernte die verstiegenen überhitzten Thesen der mir gefahrdrohenden Schönbergschule und des Scriabinschen Kreises, dem ich zwei Jahre (1912 - 1914) scheinbar rettungslos verfallen war. Berge von rätselhaften, ja tollen Klavierstücken, bröckeligen, ja krausen Orchestersphinxen, bodenlos verkrampften Pseudogesängen und gefährlich wirren Orgelexperimenten wanderten am Tag der Erkenntnis ins Feuer (etwa 20 Opera) und dann begann ich wieder in C-Dur und betete zur Muse der Melodie."<sup>1)</sup>

Zu der Hinwendung zur Romantik tritt ein Hang zum Impressionismus hinzu. Wohl kaum zufällig gibt Karg-Elert gleichzeitig seinem Interesse für die Böhmflöte, das "lebendigste aller Holzinstrumente", nach.

Karg-Elert erkennt: "Die Beschaffenheit der modernen Flöte ist nun derartig, daß sie noch vor 30 Jahren kaum für möglich gehaltene technische Wunder heute fast spielend offenbart. Die vorhandene Literatur erschöpft bei weitem nicht die unübersehbaren technischen Möglichkeiten. Die Literatur, besonders die typisch moderne, blieb hinter der Vervollkommnung des Instrumentes etwas zurück: d.h. das Instrument kann mehr Eigenartiges

geben, als es den vorhandenen Werken nach vermuten läßt." 2)

Die Flöte erweist sich als ein für Karg-Elerts "romantisch-impressionistische" Tonsprache besonders geeignetes Instrument. In den Jahren 1915 - 1919 entstehen nicht weniger als 22 Werke mit Flöte in verschiedensten zum Teil außergewöhnlichen Besetzungen (z.B. 2 Flöten, Altflöte, Baßklarinette und Harfe oder Flute d'amour, Hautbois d'amour, Viola d'amour, Gambe und Cembalo), in denen er die spieltechnischen Möglichkeiten des Instrumentes in einem bis dahin nicht gekannten Maß nutzt. Leider ist ein großer Teil dieser Werke verschollen.

Erhalten geblieben sind uns:

- 30 Capricen. Ein "Gradus ad Parnassum" der modernen Technik für Flöte allein. Opus 107
- Kadenzen zum Konzert Nr. 2 D-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart.
- Sonata (Appassionata) fis-moll (in einem Satze) für Flöte solo. Opus 140
- Sinfonische Kanzone für Flöte und Klavier. Opus 114  
Widmung: Dem treuen Freund Dr. Jos. Weber - Kassel.  
Der Regierungsrat Dr. Jos. Weber wurde 1933 Vormund von Karg-Elerts Tochter Katharina. Ihm ist auch Opus 101 gewidmet.
- Sonate B-Dur für Flöte und Klavier, Opus 121.  
Widmung: Herrn Carl Bartuzat zu eigen.
- Impressions Exotiques für Flöte und Klavier, Opus 134.  
Widmung: Herrn Dr. Walter Niemann in Wertschätzung zu eigen.  
Mit dem Komponisten und Musikschriftsteller Walter Niemann (1876 - 1953) studierte Karg-Elert bei Carl Reinecke.
- Suite Pointillistique für Flöte und Klavier, Opus 135.  
Widmung: Herrn Geheimrat Prof. Arthur Nikisch verehrungsvoll zu eigen.
- Jugend, für Flöte, Clarinette in A, Horn und Klavier, Opus 139  
Widmung: An Paul Graener.
- Kanzone "Näher, mein Gott, zu Dir" für Chor, Solostimmen, obligate Flöte und Orgel, Opus 81.



Wir wissen, daß sich Karg-Elert intensiv mit der technischen Seite des Flötenspiels beschäftigt hat. In der Flötistenausbildung finden noch heute seine 30 Capricen Verwendung, mit denen der Komponist nicht nur " eine Brücke zu den ungewöhnlich komplizierten Partien der modernen Orchesterwerke eines Rich. Strauß, Mahler, Bruckner, Reger, Pfitzner, Schillings, Schönbergs, Korngold, Schreker, Skriabin, Strawinsky und zu den modernen Virtuosenstücken zu schlagen"<sup>3)</sup> beabsichtigte, sondern auch "noch unbetretene Pfade der Technik, einer Technik, die vielleicht schon morgen in einem im- oder expressionistischen Werk gefordert wird", zu schlagen.<sup>4)</sup>

Die Caprice Nr. 30 'Chaconne' ist ein virtuoses, auch für das Podium geeignetes Solostück. Man hat den Eindruck, Karg-Elert habe in den Variationen der einfachen, diatonisch-absteigenden Baßlinie alle vorher gesondert behandelten Schwierigkeiten zusammenfassen wollen.

Ähnlich hohe technische Anforderungen stellen die beiden anderen Kompositionen für Soloflöte - die Kadenz zum Mozart Flötenkonzert in D-Dur und die Sonata (Appassionata) fis-moll op. 140.

Von den uns erhaltenen Werken ist die Sonata das formal konventionellste. Ein " sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft" bewegtes erstes Thema in latenter Zweistimmigkeit kontrastiert mit einem ruhigeren zweiten. Die Idee einer "Appassionata" für ein unbegleitetes Melodieinstrument erscheint seltsam, erklärt sich wohl aber aus dem Bestreben, diesem Instrument ein weiteres Spektrum von Dynamik und Ausdruck abzuverlangen.

Mit den für ihn typischen zahlreichen, oft bildhaften Spielanweisungen wie: aufgereggt, heimlich, behutsam, pastos, verzweifelt, immer fieberhaft erregt bis zum Schluß u.s.w. verlangt Karg-Elert von der Flöte in der Tat dynamische Kontraste, eine

Leidenschaftlichkeit und einen Farbenreichtum wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit. Die Titel der anderen Stücke lassen sich nicht so leicht nachvollziehen. Die romantische "Sinfonische Kanzone" ist letztlich nur symphonisch bezogen auf das Zusammenklingen zweier Instrumente, und nur kantabel bezogen auf das gesangliche erste Thema. In Wahrheit verbirgt sich hinter diesem Titel ein vollausgebildeter Konzertsatz mit hochvirtuoser Kadenz.

Die stilistisch ähnliche Sonate in B-Dur ist sonatenuntypisch insofern, als ihre nur drei Sätze, wie oft bei Karg-Elert, "in geschlossener Folge" auszuführen sind. Auffällig ist der Reichtum an Klangfarben, den Karg-Elert hier besonders dem Klavier abverlangt: Oboe, Fagott, 4 Hörner und Triangel soll der Pianist durch Nuancierung des Anschlages nachahmen.

Im zweiten Satz der "Exotischen Impressionen" kommen an vorgeschriebenen Klangeffekten noch Tamtam und Celesta mit 4 Violinen im Flageolet hinzu. Die "Exotischen Impressionen" mit dem gelegentlichen Aufscheinen von Ostinatotechnik und fremdartigen Leitern sind wohl das am stärksten impressionistisch gefärbte Flötenstück Karg-Elerts, auch wenn von einem Einbeziehen außereuropäischer Musikelemente in Konsequenz wie bei Debussy nicht die Rede sein kann.

Die Suite Pointillistique trägt unverkennbar Züge einer viersätzigen Sonate. So erweist sich der erste Satz als Sonatenhauptsatz mit materialfremder Durchführung und ausgedehnter Coda. Der zweite, untertitelt "Der kranke Mond", fungiert als langsamer Satz in dreiteiliger Liedform. Beim dritten Satz ("Diabolina und Innocenz") handelt es sich um ein mephistophilisch-walzerartiges Scherzo, dessen Trio bezeichnenderweise mit einem Aufgang aus reinen Quartan beginnt. Als

hymnisches Finale ist der letzte Satz angelegt. Von pointillistischem Irisieren oder Verschmelzen ist nichts zu merken. Auch beziehen sich die Untertitel wohl nicht auf Gemälde; "Der kranke Mond" zumindest heißt ein Gedicht von Giraud, das Schönberg in "Pierrot Lunaire" vertont hat.

Diese Eigenarten der Form- und Titelgebung gehen einher mit einem ganz eigenen Karg-Elert-Stil, der Anregungen aus verschiedenen, scheinbar unvereinbaren Quellen zu einer erstaunlich homogenen und ganz persönlichen Tonsprache verschmilzt. Zu Unrecht hat man sie vergessen, diese eigentümlich changierende Musik. Für Fötisten und Liebhaber von Flötenmusik ist sie allemal lohnend; bleibt zu hoffen, daß die Karg-Elert-Renaissance sich auch auf seine bislang unbekannteren Werke ausdehnt.

#### Anmerkungen

- 1) Nach P. Schenk, S. Karg-Elert, Leipzig 1927, S. 14
- 2) S.Karg-Elert, Vorwort zu 30 Capricen Opus 107, Offenbach 1967
- 3) S.K-E., a.a.O.
- 4) A.a.O.

Ernst Erdmann, Ländg., Königstrasse 11.

**Freitag, den 4. Dezember,**  
pünktlich 7,8 Uhr

**Im Saale des Konservatoriums**  
Grossstr. 8

# KARG-ELERT

**-Abend**

**Dolores Maab** (Berlin) Violine **Eduard Wissmann** (Aachen) Böhmflöte  
Am Gotrian Steinweg: Der Komponist

**Uraufführungen:** Renaissance (Violine, Flöte, Klavier); Partita (Klavier); Partita (Violine solo);  
Sonate A-dur (Violine, Klavier); Exzellen (Klavier); Trio buccolice (Flöte, Violine, Klavier)

Karten zu Mk. 1½, 2, 3, 4, 5 (einschließlich Steuer) bei **G. A. Klotzky**, Nummer 26 und **Franz Jost**, Peterssteinweg 1, sowie abends an der Kasse.

DIN-A 1 Plakat aus dem Jahre 1927

Mein guter Gönner, Freund und Landmann:

Ich habe „geschnuffelt“.. Heute bin ich für  $\frac{1}{4}$  5 ins Bett gegangen! Ruhe. Ruhe. Liebstes was nicht klappt, bleibt weg! Wir machen die „Kiste“ schon auf. Ohne Sorgen. Ich bin mit allem einverstanden, was Sie tun! Sie sagen: es wird den lieben Oberwindern nicht zu lang? Na dann kann die Rameau, Frühe schon bleiben und statt

Unharmonische Fantasie, Capriccio und Doppelfuge

spiele ich dann schon besser die ganze Sonate, das macht so arg viel nimmer aus! Also:

Frühe Sonate B-moll (über das Motivo B. A. C. H.) für Klavier Op 46

- I. Unharmonische Fantasie und Doppelfuge (B. A. C. H.)
- II. Capriccio
- III. Tokkata

Für die Dinos „Baccantè mignone“ „Danse ancienne“ können Sie vielleicht besser den 2. Teil A wählen: Also: „Niesenliedchen“, „Alle Taverneise“. Sie haben recht, ich brauche keine Korrektur, es wird ja wohl zu unständlich!

~~Ich habe~~ <sup>aus dem</sup> ~~hoffe~~ <sup>ersten</sup> ~~hoffe~~ <sup>Teil</sup> bin ich nicht recht tätig geworden. Soll das ~~mit~~ <sup>wirklich</sup> wahr werden? Ich freue mich beständig, mir's kommt. Für alle Fälle habe ich eine (glaube ich) ocht feine Sache „verzapft“, die einen och ernst zu nehmenden Eindruck, auch auf Fernverstehende, machen muss. „Ottmar Bengt“ ist natürlich der allbekannt<sup>ste</sup> Klümpig, den die Künstler ja so oft aneinander müssen, wenn sie ihre Hand im Spiele haben ünnen (weil man <sup>selbst</sup> am besten orientiert ist) aber, des Dekorsims wegen, nicht haben dürfen. So ein „Schwelmingsograph“ schreibt ja doch auch meist nur das, was er man ihm vorhaut. Also: macht man's mit einem Pseudonym besser schon selbst! Geht es nicht, diese kleine Geschichte günstig zu plazieren, so muss <sup>er</sup> es eben neglieren! Aber so ist alles beisammen, denn Sie werden doch Programmserklärungen haben. Die beiden A Teile (a) bzw (b) (erläuterigen) können auch ohne Schaden getrennt werden....

Hören Sie mal: Simon hat Insurat aufgegeben, gut, schön. Aber doch nicht etwa über Harmonium? Doch wohl nur über Verlagssachen. Denn wenn Hinkel mit großen Kosten sein Fabrikat stellt, kann doch nicht etwa die Konkurrenz (Simon) den „Rahm abschöpfen“ Ich schreibe sogleich an Hinkel, dass er auch ordentlich inscrivieren lässt. Der muss in derem Punkte

undatierter Brief Karg-Elerts

an F. X. Singer



Mein guter Gönner, Freund und Landsmann:

Ich habe "geschuftet".. Heute bin ich früh 3/4 5 ins Bett gegangen! Ruhe. Ruhe. Liebster was nicht klappt, bleibt weg! Wir machen die "Kiste" schon auf. Ohne Sorgen. Ich bin mit allem einverstanden, was Sie tun! Sie sagen: es wird den Lieben Oberndorfern nicht zu lang? Na dann kann die Rameau-Suite stehen bleiben und statt

Enharmonische Fantasie, Canzone und Doppelfuge  
spiele ich dann schon besser die ganze Sonate, das macht so arg viel nimmer aus. Also:

Zweite Sonate b moll (über das Motiv B.A.C. II) für Kunstcharmonium Op 46

I. Enharmonische Fantasie und Doppelfuge (B.A.C. II)

II Canzone

III Tokkata

Für die Duos "Berceuse mignonne" "Danse anclenne" können Sie vielleicht besser deutsche Titel wählen: Also: "Wiegenliedchen" "Alte Tanzweise". Sie haben recht, ich brauche keine Korrektur, es wird ja viel zu umständlich!

Aus der "Festschrift" bin ich nicht recht klug geworden. Soll das wirklich wahr werden? Ich freue und bescheide mich, wie's kommt. Für alle Fälle habe ich eine (glaube ich) sehr feine Sache "verzapft", die einen sehr ernstzunehmenden Eindruck, auch auf Fernerstehende, machen muss. "Öttmar Bergk" ist natürlich der allbekannte Humbog, den die Künstler ja so oft anwenden müssen, wenn sie ihre Hand im Spiele haben müssen (weil man selbst am besten orientiert ist) aber, des Dekorums wegen, nicht haben dürfen. So ein "Schnellmonograph" schreibt ja doch meist nur das, was man ihm vorkaut. Also: macht mans unter einem Pseudonym besser schon selbst! Geht es nicht, diese kleine Geschichte günstig zu plazieren, so muss sie eben wegbleiben! Aber so ist alles beisammen, denn Sie wollten doch Programmklärungen haben. Die beiden Teile (a) Essay b.) Erläuterungen) können auch ohne Schaden getrennt werden....

Hören Sie mal: Simon hat Inserat aufgegeben, gut, schön. Aber doch nicht etwa über Harmonium ? Doch wohl nur über Verlagsassachen. Denn wenn Hinkel mit großen Kosten sein Fabrikat stellt, kann doch nicht etwa die Konkurrenz (Simon) den "Kahn abschöpfen"

Transkription des Briefes  
von S. 12/13





SIGFRID KARG-ELERT.

Eine Skizze von Dr. Ottmar Bergk.

Daß Karg-Elert der Verufensten einer ist, wurde von der in- und ausländischen Fachwelt schon seit langem ausgesprochen. Er gilt vor allem als anerkannter Meister der kleineren Formen modernster Prägung, in denen er eine ungemein reizvolle, stark-persönliche Sprache führt.

Es fällt schwer, Karg-Elerts Gesamtschaffen bündig zu klassifizieren. Unter den namhaften Zeitgenossen zeigt kaum ein zweiter eine solch ausgeprägte Doppelnatur des innersten musikalischen Wesens, wie Karg-Elert. In ihm finden sich die bemerkenswert-starken seelischen Gegensätze des väterlichen und mütterlichen Erbes verkoppelt, doch kaum verschmolzen. War der Vater (Katholik) ein Feuergeist, eine explosive Natur, ein durchaus moderner Diesseitsmensch, unstedt und ewig ringend, so war die Mutter (Protestantin) eine ganz nach innen gekehrte, stille Dulderin, voller Energie und Zielstrebigkeit im Ethischen und von gesund-konservativem Charakter. Diese beiden Gegensätze lassen sich auch im Gesamtschaffen Karg-Elerts deutlich feststellen. Ein Januskopf, zurückschauend zu Palestrina und Bach (vergl. seine katholische und protestantische Kirchenmusik) - vorwärtsblickend zu unsern futuristischen Linksradikalen. Gotischer Mystiker und expressionistischer Revolutionär zugleich. Diese Stilduplizität geht auf keine Maskierung zurück: sie ist durch seine Doppelnatur ehrlich bedingt. Der eminente Kolorist K.-E. zieht aus beiden Hauptwurzeln seine starke Kraft. In allen Wandlungen aber hat er ein herzhaftes, süddeutsches Lachen bereit, das alle Stilgegensätze überbrückt. Dieser Humor, vom feingewürzten, sarkastischen Aphorismus bis zur grotesken Karikatur, ist wohl sein Allerpersönlichstes, sein Ursprünglichstes.

Das konservative Element tritt am unverkennbarsten zutage in der "Sinfonie im alten Stil" Op. 1, in den Händel-Variationen für Orgel Op. 3, in der 3. Harmoniumsonatine Op. 14, Nr. 3, in den "Partiten" für Harmonium Op. 37, für Violine allein Op. 89, für Flöte mit Streichorchester Op. 120, in dem Blas-Trio Op. 49, in den

"Madrigalen", im 8-12-stimmigen palestrinaischen "Requiem", in einigen kirchlichen Chorwerken und in diversen Nummern der 66 großartigen "Choralimprovisationen" für Orgel. - Dagegen zeigen sich das "Divertimento" für 2 Violinen und Klavier und das hochaparte Streichquintett "Renaissance" Op. 142 (in Dresden preisgekrönt) - ähnlich wie bei bewußt archaisierenden Werken Griegs, Regers Bossis und Debussys - als "Kreuzungen" zwischen alten Formtypen und modernder, persönlicher Diktion.

Das fortschrittliche Element zeigt in den Werken Karg-Elerts eine dauernd aufsteigende Tendenz. Höhepunkte sind die "Gesänge nach eigenen Dichtungen Op. 20", die kolossale Es-Moll-Passacaglia Op. 25 (Sinding gewidmet), die B.A.C.H.-Sonate (Nr. 2) Op. 46, die "1. Klaviersonate" Op. 50, die "Aphorismen" Op. 51 (die rhythmisch ganz neue Werte aufstellen), die "Cellosonate" Op. 71, das Des-Dur-Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester Op. 100, die Kammermusik bis etwa zu Op. 130 mit ihrer letzten Potenzierung in der "Kammersinfonie Op. 140 für 10 Soloinstrumente nebst Streichorchester und Harfe" (in Dresden preisgekrönt und uraufgeführt in der Hofoper).

Jäh bricht das "ultramoderne" Element durch in seinen "Im- und Expressionismen", in seiner "Expressionata" für Streichquartett Op. 150, seiner "Musik für Violine und Klavier", vor allem in seiner fabelhaft-kühnen "3. Sonata estatica" für Klavier Op. 152, in seinen "Exotismen" (Manuskript) und in den sehr komplizierten - kaum noch zu singenden - Gesängen nach Dichtungen von Scherff, Tagore, Hardt und Suhr (alles Manuskripte). In dieser letzten Phase, die dem Autor als der "echteste" Ausdruck seines Wesens dünkt, strebt er völlige formale Asymmetrie und Atonalität an. Hier stellt er sich mit in die vorderste Reihe der vielgeschmähten "Neulandsucher", in die Nähe Schönbergs, Debussys, Scotts und seines angebeteten "letzten" Scrijamins. Im Rhythmischen und Harmonischen zeichnet er sich durch eine sehr konsequente Eigenwilligkeit aus, die einer Notwendigkeit entspringt, persönliches Empfinden "ohne Einschränkung durch verbiefte Theorismen" in musikalische Gesten, Formen, Klänge und

Farben umzusetzen. All diese Werke sind Entladungen einer explosiven Natur.

Verfolgt man Karg-Elerts Entwicklung, so imponiert das planvolle Wachsen der Idee und Diktion. Die Kurve zeigt ein Crescendo der inneren Potenzierung und eine Progression in der Beherrschung der Darstellungsmittel. Man mag zu diesem merkwürdigen Künstler stehen wie man will, eines ist unbestreitbar: der sittliche, also heilige Ernst und das ehrliche Ringen um wahrheitlichen Ausdruck. Nicht alles geht ohne weiteres ein, denn es ist eine neue Schönheit, die da laut wird und die hauptsächlich darum so widersprucherregend wirkt, weil Diskrepanzen zwischen der Innenwelt eines eigenwilligen Künstlers und dem unvorbereiteten Hörer bestehen.

Karg-Elerts Innenleben ist erfüllt von nervöser Unrast, von mystischen und phantastischen Gesichtern, von glühender Leidenschaft und doch wieder stillbeglückter Versonnenheit; sein inneres Auge ist berauscht von den Wundern auserlesener Farbenvorstellungen, seine Wünsche gehen ins unbekannte exotische Traumland, wo die Dinge stauenden Auges in seltsamem Lichte stehen und die Konturen zitternd sich verwischen. Er hört und sieht zwar Alltäglichkeiten, aber sie setzen sich in ihm zu persönlichen Neuwerten um und streifen ihre Objektivität ab. So ist er auf dem Wege vom Impressionismus zum Expressionismus.

(aus: Schwarzwälder Bote, Oberndorf 21.9.1920)

Ralf Kaupenjohann

### Zu den Texten

Der Brief Karg-Elerts an Franz Xaver Singer (1) ist undatiert. Er entstand zwischen dem 13. und dem 21. September 1920 (2). Der Originalautograph befindet sich heute im Heimatmuseum der Stadt Oberndorf/Neckar.

Die "Skizze" von Dr. Ottmar Bergk" (3) über Sigfrid Karg-Elert erschien am Dienstag, den 21. September 1920 im "Schwarzwälder Boten" in Oberndorf.

Im Brief an Singer offenbart sich, daß der Autor Dr. Ottmar Bergk Karg-Elert selbst ist (4). Warum die "kleine Geschichte" nicht im Programmheft des Oberndorfer Karg-Elert-Festes, das Singer organisiert hatte und das vom 25. bis 27. September 1920 stattfand, veröffentlicht wurde, ist bis heute unklar. Hartmanns Spekulation, "der O. Bergk war dann doch den Oberndorfern 'zu viel'" (5), ist jedoch entgegenzuhalten, daß das "Essay" zuvor im Oberndorfer "Schwarzwälder Boten" erschien. Die "Erläuterungen" finden sich im Programmheft wieder (6).

In Karg-Elerts autobiografischem Text finden sich zahlreiche Aussagen über sein Werk und seine Vita. Karg-Elerts Mangel an systematischer Planung bei der Vergabe von Opusnummern führt dazu, daß

- 
- (1) F.X. Singer (1860-1935) war Leiter des Oberndorfer Heimatmuseums und Herausgeber der "Heimatblätter vom oberen Neckar", in denen häufig von Karg-Elert oder von Aufführungen seiner Werke berichtet wurde.
  - (2) In einem Brief vom 13. September 1920 erwähnt Karg-Elert eine Singer gewidmete Sonate erstmalig, so daß der abgedruckte Brief anschließend entstanden sein muß. Der 21. September ergibt sich aus dem Erscheinungsdatum der Skizze im Schwarzwälder Boten.
  - (3) Das Pseudonym Bergk ist bis auf diese Skizze unbekannt. Für gewöhnlich schrieb Karg-Elert stets Bergk (vgl. auch im Brief an Singer). Vermutlich handelt es sich um einen Druckfehler.
  - (4) Auf diesen Sachverhalt wies bereits Hartmann hin (Hartmann, Günter: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert 11877-1933I, Bd. 1, Diss., Bonn 1985, S. 72).
  - (5) Hartmann, Bd. 2, S. 809, Anm. 173
  - (6) Im Programm des Kunstharmonium-Konzerts vom 30. September 1920 in Ulm, dem Firmensitz des Harmoniumherstellers Hinkel (vgl. Brief an Singer), sind "Erläuternde Worte zu den Originalkompositionen von Dr. Ottmar Bergk dem Programmheft des Oberndorfer Karg-Elert-Festes entnommen" abgedruckt. Der Text beschränkt sich selbstverständlich auf die Besprechungen von Harmoniumstücken. Außer einigen sprachlichen Veränderungen unterscheidet sich der Oberndorfer Text durch das Fehlen der Autorenangabe Dr. Ottmar Bergk.

einige im Text genannten Werke heute andere Opusnummern haben bzw. daß sich die genannten Opusnummern nicht eingebürgert haben und so im Gerlach-Verzeichnis (7) in der Kategorie "Werke ohne Opusnummern" wiederzufinden sind; andere Kompositionen sind bis heute entweder unbekannt oder sie können bekannten Werken nicht eindeutig zugeordnet werden:

- Die Sinfonie im alten Stil, Op. 1 ist vermutlich die verschollene SINFONIA BREVIS F DUR für Orchester
- Op. 3 entspricht der heutigen Opusnummer 75{III}.
- Zu Op. 120: a) Diese Opus-Nummer wurde nicht vergeben.  
b) Für diese Besetzung finden sich lediglich W 53 und W 80. Beide Kompositionen sind aber keine "Partiten".
- Die Madrigale haben die Opusnummer 42.
- Das Requiem hat die Opusnummer 109.
- Das Divertimento hat die Opusnummer 90 B.
- Das Streichquintett trägt die Bezeichnung W 37.
- Opus 71 entspricht der heutigen Opusnummer 71 {II}.
- Op. 100 trägt die heutige Bezeichnung W 21.
- Op. 140 trägt die heutige Bezeichnung W 44
- Op. 150 trägt die heutige Bezeichnung W 56
- An Impressionismen Karg-Elerts finden sich folgende  
Titel: Op. 63 (IMPRESSIONEN UND GEDICHTE)  
Op. 72 (TROIS IMPRESSIONS)  
Op. 86, Nr. 9 (Impression)  
Op. 102 (IMPRESSIONEN)  
Op. 103 (SECHS ROMANTISCHE STÜCKE [Impressionen aus dem Riesengebirge])  
Op. 108 (THREE IMPRESSIONS)  
Op. 118 (EXOTISCHE RHAPSODIE [Dschungel Impressionen])  
Op. 127 (HEIDEBILDER [Zehn kleine Impressionen])  
Op. 134 (IMPRESSIONS EXOTIQUES)  
Op. 142 {III} (DREI STÜCKE {THREE NEW IMPRESSIONS})  
W 19 (NÄCHTLICHER REGEN [Eine Impression])

---

(7) Sigfrid Karg-Elert. Verzeichnis sämtlicher Werke. Im Auftrag des Karg-Elert-Archivs zusammengestellt von Sonja Gerlach, Odenthal 1984.

W 20 (ZWIELICHT-IMPRESSIONEN)  
W 35 (ROMANTISCHE STUDIEN ISechs Hohburg-ImpressionenI)  
W 36 (HOHBURGIANA IEine WaldimpressionI)  
W 43 (EIN JAHR IVier Impressionen für OrchesterI)  
W 47 (ZWEI HYMNEN Iauch: ZWEI HYMNISCHE IMPRESSIONENI)  
W 60 (DREI IMPRESSIONEN)

- Mit dem Titel "Expressionismen" findet man lediglich zwei Werke: W 17a (ZWEI EXPRESSIONISMEN)  
W 56
- Op. 152 ist vermutlich mit der heutigen Opusnummer 105 identisch.
- Die Exotismen sind bis heute unbekannt.
- An Gesängen nach Dichtungen von Scherff, Tagore, Hardt und Suhr finden sich: W 42 (Scherff)  
W 47 und 78 (Tagore)

Die beiden maschinenschriftlichen Transkriptionen folgen in ihrer jeweiligen Interpunktion den Originalen, lediglich einige offensichtliche Druckfehler des Zeitungstextes wurden stillschweigend korrigiert.

## Erinnerungen an Karg-Elert

Die Redaktion hat eine Reihe noch lebender Zeitgenossen von Sigfrid Karg-Elert um eine Niederschrift ihrer persönlichen Erinnerungen gebeten. Zwei Texte können wir schon weitergeben. Der erste stammt von dem englischen Organisten Nicholas Choveaux, der im Jahre 1930 ein zehntägiges Karg-Elert-Festival in London organisierte. Heute ist er Präsident der Karg-Elert Society London. Der zweite stammt von dem amerikanischen Komponisten und Synagogenorganisten Herman Berlinski, Washington. jm

Nicholas Choveaux:

Als Karg-Elert in 1930 zum ersten und einzigen Male in diesem Land war, um bei dem Festival seiner Orgelwerke in der St Lawrence Jewry Kirche in der City von London anwesend zu sein, wohnte er bei mir und meinen Eltern in Wimbledon. Ich war zu der Zeit Organist in der St John's Kirche, Spencer Hill, und gelegentlich Assistent an der Sacred Heart Kirche, wo sich ein amüsanter Zwischenfall ereignete als ich ihm die vorzügliche Orgel mit ihren drei 32-Fuss Pedalregistern zeigte. Er war noch nie einem 32-Fuss Register begegnet, und konnte der Gelegenheit nicht widerstehen, herauszufinden, wie es sich wohl anhörte. Er zog alle Register heraus, öffnete die Jalousie, und spielte tiefes C und Cis. Den Effekt auf Gäste, die sich gerade zu einer Hochzeit versammelten, kann man sich vorstellen, und wir wurden gebeten, die Kirche zu verlassen.

Karg-Elert war ein sehr liebenswerter Mann, und tief erfreut, seine Musik auf dem Festival zu hören, manche Werke zum ersten Mal, wie 'Cathedral Windows', welches in einem meiner Programme enthalten war. Er war den Organisatoren sehr dankbar, und zeigte es dadurch, jedem eine neue Komposition zu widmen, was, wie er sagte, schneller sei als drei Briefe in Englisch zu schrei-

ben! Kurz nach dem Festival besuchte ich ihn in Leipzig, und lernte seine Frau kennen, ebenso seine Tochter, die eine sehr gute Violinistin \*) wurde. Durch den wachsenden Einfluß der Nazi Partei in Deutschland und der anti-Semiten Politik erfuhr er in seinem eigenen Land nicht die Anerkennung, die er verdiente auch Max Reger und andere nich-jüdische Komponisten. Nach seinem Tode einige Jahre später wurde es klar, dass Hitler und seine Genossen der Hauptgrund seiner Depression und seines frühen Todes waren. (3.12.1988)

\*) Sie wurde Klavier- und Gesangspädagogin. (Anm. d. Red.)

Herman Berlinski:

Ich habe in Leipzig zwischen 1927 und 1932 studiert. Mein Hauptfach war das Klavier und habe auch meine Solistenprüfung im Jahre 1932 dort abgelegt. Mein Klavierlehrer war Prof. Otto Weinreich. Ich habe aber in Leipzig Komposition nicht als Hauptfach studiert, aber öfters mit Karg-Elert über meine Kompositionen gesprochen, und auch seine Vorlesungen bezüglich seiner eigenen, und immer noch hochinteressanten, Harmonielehre beigewohnt.

In aller Ehrlichkeit aber - darf ich mich nicht als einen Schüler von Karg-Elert bezeichnen. Immerhin erinnere ich mich an zwei Zwischenfälle, die mir im Gedächtnis geblieben sind. Während der anschwellenden Naziwelle ist Prof. Herman Grabner bereits im Jahre 1932 mit dem Hakenkreuz Abzeichen zu seinen Vorlesungen gekommen. Karg-Elert war kein Nazi und Gott hat ihn davor geschützt seinen Namen mit diesem Abzeichen zu beflecken. Andere waren nicht so tapfer, ehrlich und anständig. Karg-Elert verdient es als Mensch und wichtiger Komponist verewigt zu werden, und es tut mir nur leid, daß ich selbst auf Grund der Richtlinien meines damaligen Studiums mit ihm nicht direkt studieren konnte. Ich selbst habe dann später in Paris 3 Jahre



mit Nadia Boulanger studiert und bin immer aufgebracht, wenn Leute hier in Amerika die sie wohl einmal im Sommer besucht hatten, sich jetzt als Boulangerschüler vorgeben. Das will ich in keinem Fall im Zusammenhang mit Karg-Elert tun. Ich erinnere mich auch daran, daß der Plan bestand die Harmonielehre Karg-Elerts als Prüfungsmaterial zu betrachten.

Daraufhin hatte jemand ein Rundschreiben gegen Karg-Elert inszeniert. (Ich glaube heute daran, daß das möglicherweise aus den Kreisen um Herman Grabner organisiert wurde.) Leider ist es durch dieses Rundschreiben gelungen die Harmonielehre Karg-Elerts nicht als Prüfungsfach zu etablieren.

Das muß wohl im Frühjahr von 1932 geschehen sein. Von seinen Schülern erfuhr ich dann, daß Karg-Elert durch diesen Rundbrief zutiefst verletzt war. Ich kann ihnen heute nicht mit Sicherheit sagen ob der Rundbrief politisch motiviert war oder nicht. Vielleicht wissen andere mehr als ich darum.

Damals war die Harmonielehre Karg-Elerts noch nicht veröffentlicht. Ist sie überhaupt jemals veröffentlicht worden? Wie gerne hätte ich mir dann eine Kopie davon kaufen wollen. Auf jeden Fall tut es mir gut zu wissen, daß das Andenken dieses, einer der besten Nachfolger von Max Reger, nicht in Vergessenheit geraten ist. (Brief an J. Michel vom 6.2.1989)

Johannes Matthias Michel (Eberbach)

### **Sempre Semplice?**

"Sempre Semplice", so hieß schon das hübsche, intermezzoartige Stück in den "Zehn Charakteristischen Tonstücken" Op. 86 aus dem Jahre 1911, und so nannte Karg-Elert im Jahre 1931 seine Sammlung von zwölf verschiedenen Orgelstücken. "Sempre Semplice II" müßte sie eigentlich heißen, denn Karg-Elert vergab hier nicht nur den Titel ein zweites Mal, sondern auch die Opus-Zahl 142! Unter der Nummer Op. 142 (I) führte dann S. Gerlach das Werk in ihrem Werkverzeichnis auf, um eine Unterscheidung zu den "Three New Impressions" Op. 142 (II) zu gewährleisten.

"Sempre semplice - immer einfach" ? Worauf bezieht sich dieser Titel? Auf die spieltechnischen Anforderungen der Sammlung, auf den musikalischen Gehalt, auf die Arbeitshaltung des Komponisten bei der Zusammenstellung des Opus? Augenzwinkernd könnten wir (nach der Beschäftigung mit dem Werk) bestätigen: "manchmal einfach", so hätte es heißen müssen - von "immer" kann nicht die Rede sein.

In den Jahren 1931 und 1932 veröffentlichte der Verlag Paxton in London Op. 142 (I) in zwei Heften. Seit 1988 gibt es wieder einen Reprint bei dem ebenfalls englischen Verlag Cathedral Music. Die einzelnen Werke in "Sempre semplice" kann man musikalisch in zwei Gruppen aufteilen, welche sich mit den Begriffen archaisch-historisierend und impressionistisch beschreiben lassen. Archaisch wirken die Stücke: 1. In modo dorico

2. Litanei

3. Trio continuo

4. Tenebrae

- 7. Ciacona con variazioni
- 9. In Memoriam
- 12. Postludio festivo

Impressionistischen Charakter haben:

- 5. Invocation
- 6. Idillio bucolico
- 8. Before the Image of a Saint
- 11. Basso ostinato ( B.A.C.H.)

Eine sonderbare Mischung stellt Nr. 10 Noel dar, das am Ende gesondert besprochen werden soll.

### Die archaischen Typen

"In modo dorico", so hieß schon die im Jahre 1929 komponierte Caprice Nr. 20 für Saxophon solo, die neben anderen Sätzen wie "In modo lidio", "In modo misolidio" und "In modo frigico" in Op. 153 steht. Auch erinnert das kleine Stück an KEs Notenbeispiele in der Harmonik (S. 182) zu den Kirchentönen. Dort erfährt man, was KE an dem "Kirchenstil" so sehr interessierte (und hier ist er auch in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren noch ganz der Jugendstilkomponist): die fahlen, kühlen Farben, die "Exotic"! Sicherlich dürfte seine Harmonielehre die einzige sein, die im Zusammenhang mit Kirchentönen auf deren impressionistische Wirkung, ja deren Exotik hinweist.

Die "Litanei" scheint eine kleine Schwester des bereits erwähnten 'Ur-sempré-simplices' aus Op. 86 zu sein. Die beiden Stücke ähneln sich in Themenbildung und Form, ja sogar in einzelnen Wendungen sehr, ohne jedoch an irgendwelchen Stellen gleich zu sein. Vielleicht stammt aus dieser Ähnlichkeit der Titel von Op. 142 (I), denn KE war sich solcher Ähnlichkeiten in seinen Werken (wie wir an Nr. 10 Noel sehen werden) durchaus bewußt. In Op. 86 Nr. 7 war auch schon die Keimzelle angelegt für eine extravagante Akkordfolge, die wie aus seinem eigenen Lehrbuch

genommen scheint: am Ende von Takt 11 wird ein Motiv mit der Akkordfolge C-Dur - D-Dur - E-Dur begleitet, die in der Harmonik (S.142 f) als "Ultradominantenkette" erklärt wird.

Notenbeispiel 1)

The image shows two musical excerpts. The first, 'Takt 11' from 'Op. 86/7', features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The chords are labeled as T, D, and (D). The second, 'Takt 26' from 'Op. 142/12', features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The chords are labeled as L, F, (F), (F), and (F).

Das "Trio continuo" gehört zu den Portrait-Kompositionen Karg-Elerts. Durch sein ganzes Schaffen hindurch finden wir Stücke, die eine historische Vorlage kopieren oder verfremden, die einen Komponisten porträtieren oder sich gleichsam eine "Maske" vor ihr eigentliches Gesicht setzen. (Vgl.: Op. 64 (II); 65; 101) Unser Trio korrespondiert mit einigen Choralvorspielen in Op. 78 und Op. 65, in denen barocke Kantatensätze imitiert werden (z. B. Op. 65 Nr. 41 und Nr. 52-54). Dafür spricht nicht zuletzt das Choralzitat "Jesu, meine Freude" am Ende des Trios, welches sich dadurch für den liturgischen Gebrauch empfiehlt.

Mit der Nr. 4 "Tenebrae" liegt eine Transkription des Harmoniumstückchens "Salve Regina" aus den Fünf Miniaturen Op. 9 vor. Es ähnelt den schlichten Renaissance-Imitationen wie dem pseudonym veröffentlichten "Graduale von Baptist Karg". Die Neufassung wurde um einen Mittelteil von 15 Takten erweitert und eine harmonisch reichhaltige Wendung zur Dominanttonart (bei Karg-Elert: (Contrante) an den Schluß des ersten Teils gesetzt.

Reizvoll für jeden Organisten dürfte Nr. 7 "Ciaccona con variazi-

oni" sein. Auch hier greift KE auf eine ältere Harmoniumvorlage zurück, nämlich auf den gleichnamigen Kopfsatz der 3. Sonatine Op. 14. Die Urform stammt aus den Jahren 1906 - 1908, stand in a-Moll, im 3/2-Takt und setzte sofort mit der homophonen aber tänzerischen Harmonisierung des 8-taktigen Themas ein. Die Länge der Ciaconne ist gleich geblieben, das Thema wird 16 mal variiert. Die Orgelfassung in c-Moll erfuhr aber eine deutliche Umarbeitung, die es an orgeltechnischen Raffinessen nicht fehlen läßt. Die Variationen kommen in anderer Reihenfolge und in neuem Satztechnischem Gewand dem Instrument Orgel entgegen. Neu komponiert wurde nur die 5. Variation. Wie KE die Harmoniumfassung umarbeitete, läßt sich am Beispiel der 4. Variation (Harmoniumfassung: Var. I) demonstrieren.

Notenbeispiel 2)

Var. I. pochettino mosso.

"In Memoriam" ist genauso wie das "Postludio festivo" den "Tröstungen - Religiöse Stimmungsbilder" Op. 47 für Harmonium entnom-

men. "In Memoriam" hatte den Titel "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" und ist gegenüber der Harmoniumvorlage nur etwas vollgriffiger geworden. Die wechselvolle Geschichte dieses Stücks ist bereits beschrieben worden. (Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft, 2/1987 S. 43 und 70) Sie findet vielleicht in der folgenden Briefstelle einen vorläufigen Abschluß. Die Tochter Karg-Elerts, Katharina Schwaab, die Op. 142 (I) vermutlich nicht kannte, schrieb am 25. 6. 1983 an den Verfasser:

"Anbei die Tröstungen. Vater spielte in USA daraus: Alles Vergängliche (Teil A) Komm Trost der Nacht (Teil B) u. Teil A nochmal, da capo 'Arie' u. er nannte das Ganze: IN MEMORIAM. Das wäre doch eine herrliche ZUGabe! Vater hatte stets damit grossen Erfolg, d. h. er begann sein Konzert damit u. gab den Namen Lynnwood Farnam dazu, ein grosser amerik. Organist. Ich finde, es ist an der Zeit IN Memoriam SK-E dazu zu sagen. Es ist in dieser Form nicht gedruckt, noch bekannt. Die Tröstungen mit Text habe ich oft gesungen, es ist natürlich schlicht...."

Nr. 12 "Postludio festivo" ist ebenfalls eine einfache Übertragung des Harmoniumoriginals ("Dein ist die Kraft und die Herrlichkeit") und hat seine Bedeutung sicherlich darin, daß es als Muster für "Nun danket alle Gott" Op. 65/59, KEs populärstes Stück gedient haben mag. Zusammen mit dem Praeambulum festivum Op. 64 (II) 4B dürfte diese Trias als KEs nicht unbedeutender Beitrag zur Trauungs- und Konfirmationsliteratur zählen.

### Die impressionistischen Typen

Ein weiterer Gewinn für die Orgelliteratur ist die Übertragung der "Evocation" Op. 9 Nr. 5 in Es-Dur zur "Invocation" Op. 142 Nr. 5 in Des-Dur. Die Orgelfassung dieses frühen und schon recht impressionistischen Stücks gleicht der Harmonium-Ausgabe von 1918 (Neue Ausgabe). Man kann daran erkennen, daß Karg-Elert seinen "empfindsamen", impressionistischen Stil schon sehr früh ausgeprägt hatte und neben den klassizistischen und spätromantischen Spielarten zum Einsatz brachte.

Mit Nr. 6 "Idillio bucolico" zeigt Karg-Elert erneut seine Meisterschaft, Folkloristisches (der Titel bedeutet "Hirten-Idyll") in seinen klangfarblichen Stil einzubinden. Schon die Hirtenmelodie ist sequenzartig angelegt und kommt somit seinen formalen Absichten entgegen. Nach dem Zwischenspiel im Pastoralen-Rhythmus dürfte die abschließende Harmonisierung des Themas die Zuordnung zu diesem Kapitel ohne weiteres rechtfertigen. Den impressionistischen Charakter eines früheren Werkes betont der Komponist selbst, wenn er das "Interludium" aus der 3. Sonatine Op. 14 in "Before the Image of a Saint" umtauft. Der Protestant Karg-Elert (der bekanntlich auch katholische Neigungen in sich spürte) hat hier ein Stimmungsbild auf die Orgel übertragen, das im Original für Harmonium sicherlich den besseren Effekt macht. Dem zarten, hellen *Espressivo* der 4'-Register eines Harmoniums wird sich kaum ein Hörer des "Interludiums" verschließen können, während die Orgelfassung (je nach Instrument) auch etwas vordergründig geraten kann. Ein Zugewinn für die Orgel ist die Übertragung des "Basso ostinato" über B-A-C-H, das ursprünglich als "Vorspruch" in Op. 58 stand. Das Stück zeigt einmal mehr Karg-Elerts Variantenreichtum bei der Ausarbeitung kleiner Motive und Themen.

#### Nr. 10 Noel

Die enorme Geschicklichkeit und Kombinationskraft KEs bei der Auffindung von motivischen Zusammenhängen zeigt sich einmal mehr bei diesem kleinen Stückchen. Schon mehrfach hat KE eine gewisse Schwäche für das Weihnachtslied "O du fröhliche" gezeigt. So verwendet er es in "Sicilienne" W 10 im Jahre 1909 als Mittelstimme im 5/8-Takt(!) und als Gegenstimme zu seinem Lied "Ich steh an deiner Krippen hier" Op. 66 Nr. 3. In unserem "Noel" wird das Kirchenlied zunächst als sehr tief liegender Tenor intoniert, so daß mehr eine Ahnung als eine Gewissheit über die Gegenwart des c. f. vorherrscht. Nach 4 Takten kommen 2 Zwischenspieltakte in der rhythmischen Gestalt der Melodie.

Die folgenden zwei mal 4 Takte assoziieren uns noch die Melodie (durch ihre rhythmische Gestalt), sind aber musikalisch schon unabhängig geformt, aus dem Lied quasi herausgewachsen. Noch dreimal kommt der leicht variierte Anfangsrhythmus in einer motivisch stark veränderten Gestalt, bevor in Takt 18 sozusagen mit einem Griff von E-Dur nach As-Dur moduliert (besser gerückt) wird. Völlig unerwartet zitiert nun der Meister sich selbst, indem er die Takte 1-3 und 18-22 seiner "Benediction" Op. 33/4B 1905 heranzieht. Dieses hat zwar nichts mit "O sanctissima" zu tun, der erste Takt ähnelt aber dem Weihnachtslied so sehr, daß das Zitat als folgerichtige Weiterführung des eingeschlagenen Weges wirkt. Eine kurze Rückführung beschert uns die Melodie in As-Dur/gis-Moll und beendet mit einer Reminiszenz an den ersten Teil dieses mit seiner kleinen Überraschung so gut auf das Fest des Schenkens abgestimmte Stück.

Notenbeispiel 3

Anfänge von Op. 142 (II) Nr. 10 und Op. 33 Nr. 4B

The image shows two musical excerpts. The first is titled "Innocente" and is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p sw.* and *mp ch.*. The second excerpt is titled "Weihnacht" and is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). It is divided into "Manual" and "Pedal" parts. The Manual part has two staves: the upper staff is marked *pp* [*erklärt und höchst ausdrückvoll*] and the lower staff is marked *ppp*. The Pedal part has a single staff with a *pp* dynamic. Both excerpts include first and second endings marked I and II.



Günter Hartmann (Lahnstein)

## Spuren Sigfrid Karg - Elerts -

Beobachtungen an Choralvorspielen Helmut Walchas

Am 27. Oktober 1987 durfte der Organist Helmut Walcha seinen 80. Geburtstag feiern: aus diesem Anlaß wurde der hier nun vorliegende Beitrag abgefaßt, er aber konnte bis heute durch regressive Musikpolitik keinen Publikationsort finden. Offenbar erschien und erscheint es bis auf den heutigen Tag noch vielerorts unerwünscht, Walcha in d e n musikrezeptiven Zusammenhang einzuordnen, der ihm tatsächlich zukommt: einen Zusammenhang, aus dem er sich zumindest einmal voreilig selber auszugliedern anschickte<sup>1)</sup>. Und so liest man<sup>2)</sup>, daß Walcha "1922-27 in Leipzig bei Ramin /studierte/, 1926-29 in der Thomaskirche stellvertretend die Orgel" spielte; auch der Lebenslauf aus der Feder von Ursula Walcha erwähnt als einzigen seiner Lehrer Günther Ramin<sup>3)</sup>. Verblüfft muß man jedoch ergänzen, daß er am Leipziger Landeskonservatorium durch S. Karg-Elert in die Musiktheorie eingeführt wurde<sup>4)</sup>, - noch mehr wird man überrascht sein, durch einen Brief an den Londoner Organisten Sceats<sup>5)</sup> von Karg-Elert selbst zu erfahren, daß "...vorgestern und gestern<sup>6)</sup> mein Opus 85 Nr. 2 von einem blinden Knaben in staunenswerter Vollendung an Bachs früherer Wirkungsstätte interpretiert /wurde/. Ich habe eine unendliche Freude empfunden, dieses Stück nach 18 Jahren zum ersten Mal zu hören...<, aber ob Walcha für den Komponisten 18 (oder 17?) Jahre nach der Niederschrift dieses Op. 85/2 der erste Interpret war, den er damit hören durfte, bleibe offen. Es war bei Karg zur durchgehenden, lebenslänglichen 'fixen Idee' geworden, daß ihn niemand mochte, niemand kannte, niemand spielte: so wahr dies zum Teil auch gewesen sein dürfte, und erst recht späterhin absolut wahr wurde<sup>7)</sup>", - ein Indiz dafür ist ja gerade das Fehlen des Kargschen Namens in der lexikographischen vita Helmut Walchas.

An jenen Märztagen 1927 (vor nunmehr über 60 Jahren!) erklang somit in beiden 'Motetten' der Thomaskirche unter den Händen des 19-jährigen Ramin-Stellvertreters Karg-Elerts >Zweite Sinfonische Kanzone< in c-Moll mit den Sätzen Fantasie, Kanzone, Passacaglia und Fuge; auch Ramin muß zu dieser Zeit manche Kompositionen Kargs noch geschätzt haben, stellte er doch in seine bekannte Sammlung 'Das Organistenamt' (Bd. 2, 1931) zwei Stücke aus Karg-Elerts 'Choralimprovisationen' (Op. 65) ein, nämlich daraus die Nummern 50 und 65<sup>8)</sup>: dieses Opus 65 mit seinen 66 Vorspielen in 6 Heften (c1909,1910) müßte Walcha

kennengelernt haben. Walcha selber publizierte Jahrzehnte später 88 Choralvorspiele in 4 Heften (c1954, 1963, 1966, 1979): gleich Karg-Elert befand Walcha, daß die Sammlung am besten durch ein 'besonderes' Stück abzuschließen wäre. Während jener dafür einen 'Festlichen Choral' für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken (Op. 65<sup>66</sup>) einstellte, wählte dieser ein - auf den ersten Blick - c.f.-freies *P o s t l u d i u m* (IV<sup>20</sup>) aus, und schon ist wieder eine Beziehung zu Karg-Elerts Op. 65 hergestellt, hieß es doch dort im Untertitel >... zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche. Phantasien, Praeludien, Postludien //, Symphonische Sätze, Trios und Toccaten<; Postludium aber war vor allem als Terminus im 19. Jahrhundert ein 1979 schon längst ungebräuchlicher Ausdruck für eine Organo pleno zu spielende Komposition zum Gottesdienstbeschuß; leiser erklingende Stücke zum Gottesdienstanfang nannte man Praeludien. Mit Kargs Einstufung mancher Vorspiele zum 'Konzert-... Gebrauche' wäre Walcha nicht einverstanden gewesen, sie sind 'nur'<sup>9</sup>) "für den Gottesdienst bestimmt... Durch das Orgelspiel soll... sowohl im Hinblick auf den Text der Lieder als auch auf deren Melodie... Anregung und Hilfe" zum Gemeindegesang gegeben werden; und so sind "die Lieder in der Gestalt verarbeitet worden, die heute... durch die Einführung des EKG... verbindlich ist", - doch ist dieser Satz durch e i n Gegenbeispiel aus Walchas Sammlung - IV<sup>7</sup> - zu falsifizieren: in diesem Fall nämlich dienten weder DEG- (dort Nr. 162) noch EKG-Fassung (Nr. 247) des Liedes als Kompositionsinstitut, sondern die Weise gemäß Sächsischem Gesangbuch (SGB, Nr. 315) von 1883, gerade so, wie sie auch von Karg-Elert in Op. 65<sup>15</sup> verwendet worden war, aber auch schon J. S. Bach hatte den c.f. mit der so charakteristischen Melodievarianten für den Schlußchor seiner Johannespassion ausgewählt.

Bach, Karg-Elert und Walcha also benutzten für die Melodiezeile >Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr< die gleiche Melodiefassung; gerade dieses Beispiel führt auf weitere interessante Spuren: Karg-Elert wendete an dieser Stelle kompositorisch seine von mir sogenannte Kargsche Devise an, nämlich die Koppelung des BACH-Motivs an einen chromatischen Gang, hier in Op. 65<sup>15</sup> in ihrer polaren Form als Kombination des HCAB-Motivs an einen fallenden chromatischen Gang: durch die tonale Gegebenheit des c.f. kann sich im Baß zum ersten 'Erhöre mich' das HCAB-Motiv nicht tonhöhenrichtig ausbilden, es müßte dann d' es' c' des' heißen; genauso wurde im Sopran das zweimalige BACH-Motiv tonal eingepaßt, - raffiniert, wie dennoch ein notenrichtiges HCAB erreicht werden konnte, während der Alt zweimal den chromatischen Gang as' g' ges' f' durchmißt, gleichsam als ein doppeltes Lamento: >Erhöre mich, BACH< in meinen

EKG 1950, Nr. 247  
 mein Gott und Herr, mein Gott und Herr transponiert  
 SGB 1883, Nr. 315  
 (H C A B)  
 c.f. er - hö - re mich, er - hö - re mich  
 BWV 245  
 Op. 65  
 Karg'sche Devise (polar)  
 c.f. er - hö - re mich, er hö - re mich  
 Walcha IV<sup>7</sup>  
 mein Gott und Herr, mein Gott und Herr transponiert  
 31 32

Nöten als spätgeborener Kom-  
 ponist; - ob aber gar Bach  
 selbst ein >Jesus, erhöre  
 mich, HCAB< erlebte, werde  
 hier ins Reich reiner Speku-  
 lation verwiesen, genau wie  
 die Ableitung der polaren  
 Karg'schen Devise durch die  
 sequenzierende Stelle in  
 Walchas Vorspiel (vgl.  
 nebenstehendes Notenbei-  
 spiel): diese Devise wird  
 weiter unten an dem schon

erwähnten Postludium exakt belegt werden können.  
 Walchas Komposition IV<sup>7</sup> aber offenbart weitere kräftige Spuren Kargs: die  
 c.f.-Behandlung steht geradezu im Widerspruch zu der sonst von Walcha -  
 und somit auch von Reger - gepflegten, ideologiebeladenen Art, nämlich der Ge-  
 meinde die Melodie notenrichtig gemäß Gesangbuchfassung an der Orgel vorzu-  
 spielen. Nicht nur die rhythmische Struktur ist gänzlich 'zerstört', die Wie-  
 derholung der ersten Verszeilen - mit weiterer starker Verformung bis hin zum  
 Einbau von Karg's charakteristischem Intervall der großen Septime (e' - f',  
 IV<sup>7</sup> Takt 10) - wird gar von A- nach C-Dur geschoben. Das folgende Notenbei-  
 spiel zeigt, daß auch Karg-Elert es liebte, gleichlautende Melodieabschnitte  
 von der Tonika aus in die Variantenparallele zu bringen (Op. 65<sup>12</sup>), die "Pa-

rallelvarianten chromatisieren je einen Ton (Terz) /a cis e - a ce/, die Variantenparallelen dagegen je zwei Töne (Akkordrahmen = Prime und Quinte) /a cis e - ce g/...<sup>10)</sup>". Vor allem der Schluß (T. 35f.) von Walchas Komposition zeigt über einem Orgelpunkt A eine impressionistische Rückung von sieben Dur-6/4-Akkorden (c'f'a', b es'g', a d'fis', g c'e', fis h dis', f b d', e a cis'), die selbst Karg-Elert in liturgischer Orgelmusik als wenig günstig empfunden haben könnte: "Im allgemeinen wird Debussy als >Vater der gebündelten Akkordparallelen< angesprochen... Es scheint aber so, als ob diese >raffiniert-primitive< Parallelenmanier um die Jahrhundertwende herum überhaupt zeitfällig war, denn der Autor... hat... derartige Bündelungen geschrieben, ehe ihm auch nur der Name Debussy bekannt war<sup>11)</sup>". Walcha jedenfalls müßte sein Vorspiel IV<sup>7</sup>, das "streng kopierte Klangtypen ohne Rücksicht auf tonale Geschlossenheit,... die die Tonalität kaum wesentlich erschüttern, insbes. wenn die Stützpunkte noch tonal /Orgelpunkt A!/ beziehbar sind<sup>12)</sup>", an den Schluß stellt, eigentlich unter Anregung Karg-Elerts abgefaßt haben.

Walchas Sammlung ist "aus der Choralimprovisation erwachsen, wie sie das Amt des Organisten im Gottesdienst immer wieder erforderlich macht<sup>13)</sup>", er hätte sie daher im Anschluß an Karg-Elert ruhig >Choralimprovisationen< nennen dürfen: dieser Titel wäre dann von C. Piutti über S. Karg-Elert, F. Lubrich, A. Landmann, den Kargschüler S. W. Müller bis hin zu H. Walcha lebendig geblieben: einzig Karg 'paßt' nicht in diese Reihe hinein, schrieb er doch seine 'Improvisationen' als Nicht-Organist. Kargs oben aus dem Untertitel von Op. 65 bekannte Formen finden z. T. auch bei Walcha Anwendung: man entdeckt bei ihm die Phantasie (II<sup>13</sup>), das Praeludium (I<sup>21</sup>), das Postludium (I<sup>14</sup>), den Symphonischen Satz (II<sup>1</sup>), das Trio (IV<sup>2</sup>), die Toccata (I<sup>3</sup>). Wie bei Karg-Elert ist die Ordnung - für den Gesamtkomplex der 6 Hefte - nach dem Kirchenjahr auch bei Walcha - für jedes Einzelheft - transparent, und es gilt für beide

Autoren Kargs Hinweis "NB. Jedes Heft enthält außerdem einige Improvisationen Über allgemein gebräuchliche Choräle<sup>14)</sup>". Karg schrieb unter dem allonymen Namen seines Freundes H. Avril als Einführung in sein Opus 65 eine 'Analytische Skizze', manches daraus bleibt für Walcha weiterhin in Gültigkeit, setzen wir daher getrost anstelle von Kargs Namen denjenigen Walchas ein: "Wiederholt wurde von berufener Seite festgestellt, wie befruchtend der große Thomaskantor auf Walcha gewirkt hat<sup>15)</sup> /vgl. III<sup>7</sup> und das Motiv nach BWV 623/,... aber es wäre gänzlich verfehlt zu glauben, daß Walcha zu Nachahmungen der Bachschen unsterblichen Choralvorspiele seine Zuflucht genommen habe... Wohl hat er sich Bachs kunstvolle Technik im streng-polyphonen Satz zu eigen gemacht /vgl. I<sup>4</sup>/; wohl hat er in einigen Stücken >Bachs Manier< mit geradezu verblüffender Sicherheit nachzubilden verstanden /vgl. die Ergänzung des fragmentarischen BACH-Cp. 14 aus BWV 1080/... In diesen tiefsinnigen Stücken lebt, in neuer zeitgemäßer Sprache, >wahrer Bachscher Geist<,... dabei sind alle Stücke von einer >kunstvollen Detailarbeit<: Verzierungen /IV<sup>18</sup>/, Motivsequenzen aus den Anfangsnoten der ersten Choralzeile /I<sup>22</sup>/, Kanon in allen möglichen /?/ Verschiebungen und Intervallen /Oktavkanon I<sup>11</sup>, Quintkanon I<sup>17</sup>, Sekundkanon II<sup>4</sup>, Sextkanon II<sup>11</sup>, Septimkanon III<sup>21</sup>, Dezimkanon III<sup>24</sup>, 'Ein Kanonspiel' IV<sup>12</sup>/, Basso continuo mit zwei sich überschneidenden konzertierenden Stimmen /III<sup>11</sup>/, Kolorierung des cantus firmus nebst cantus firmus (unkoloriert) in der Verkleinerung /I<sup>18</sup>/, rhythmisch ostinate Baßmotive /III<sup>1</sup>/, fugierte Chormotive (verkleinert) bei cantus firmus in größeren Notenwerten /I<sup>4</sup>/ etc. Alles ergibt sich so natürlich... Endlich sei erwähnt, daß /die ganze Sammlung/... mannigfaltig stilistische Formen aufweist, ebenso kürzere und größere /I<sup>24</sup>, II<sup>13</sup>/ wie leichte und schwierige Stücke /I<sup>6</sup>, II<sup>20</sup>/... Walcha hat es mit seiner Aufgabe >heilig-ernst< genommen. Die Stücke sind Niederschlag eines tiefreligiösen Gefühls", so weit der Text Karg-Avrils, der - wie erwähnt - auf Walcha bezogen wurde.

Die weiter oben schon definierte Kargsche Devise leuchtet in Walchas Postludium IV<sup>20</sup> sogleich prächtig auf:

The image shows a musical score for 'Walcha IV<sup>20</sup>'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes corresponding to the letters B, A, C, H. Above the bass line, the text 'Kargsche Devise: B A C H' is written. The score includes a first ending bracket labeled 'T.1' and a measure number '10' at the end of the lower staff.

Selbst gegen Ende des Stückes verrät die BACH-Kombination ihre Abhängigkeit von Karg-Elerts Theorie, Walcha schrieb hier "einen förmlichen Zwillingings-Klangstil<sup>16)</sup>", an dieser Stelle u. a. mit den Zwillingen C-Dur / a-Moll; er griff auf, was Karg-Elert seinen Schülern vorführte, daß nämlich die "Häufung oder stereotype Verwendung von Zwillingen... einen Eindruck der Unbestimmtheit und Konturlosigkeit /erzeuge/... Die Ursache ihres Klangcharakters liegt auf der Hand. Diese Bildungen haben keine eindeutige Klangtendenz, kein eindeutiges Geschlecht, sie sind Ober- und Unterklänge<sup>17)</sup>", also Dur- und Moll-Bildungen zugleich: durch ihren Einsatz kann der romantisch-harmonische Klangzauber leicht aufgehoben werden, - noch verstärkt gelingt dies durch einen Drilling, z. B. dfa + fac + ace, also Tp + T + Tg.; seine "starke Quintigkeit stellt ihn in die Nähe der pentatonischen und quartartigen Klangformen, und man kann den Drilling daher eine bemerkenswerte Brücke zwischen der älteren und neueren Harmonik nennen<sup>18)</sup>", und ist es nicht erstaunlich, wie Karg seinen Schülern wie Walcha gerade dasjenige Material an die Hand gab, um vermeintlich 'neue' Harmonik zu entwickeln, die aber als Ergänzung zum ersten Hauptstück - >Quintverwandtschaft (Diatonalität)< - von Kargs Lehrbuch gehört; und so ist es hingegen gerade nicht erstaunlich, daß zur harmonischen Analyse von Walchas Liedvorspielen Methoden aus dem zweiten Hauptstück - >Terz- und Septverwandtschaft (Chromatonalität)< - beinahe überflüssig sind, - vgl. dazu als Beispiele etwa Walchas Sätze I<sup>5</sup> oder I<sup>10</sup>. Das Postludium schließlich hat dennoch einen 'Cantus firmus', den auch Karg in viele Orgelstücke einarbeitete: das Motiv BACH, die Definition und analytische Anwendung der Kargschen Devise macht solche BACH-Stücke in vielen Fällen bequem auffindbar, so auch hier.

Walcha IV<sup>20</sup>

80

Karg-Elert: Polaristik 160, Bsp. 380

An dieser Stelle kann nun berichtet werden, daß Karg-Elerts Theorie bis in den Unterricht Walchas im liturgischen Orgelspiel verborgen lebendig geblieben war, - der Schüler kannte natürlich zu- meist noch nicht einmal den Namen Karg-



(III, 69)/ von 'durchaus milder Intonation' zur Verfügung, an der insbesondere die hier in Frage kommenden 16', 4', 2' und Rohrwerke ziemlich still gehalten sind<. Boshafte Frage: hatte denn dieses Instrument mit immerhin fast 70 Registern keine '8-Füße?"; hingegen lobt Walcha gerade die 8'-Register (!) der Schuke-Orgel: Spielflöte 8', Trompete 8'. Es verwundert sehr, daß beide Komponisten z. T. ähnliche Anweisungen zum Registrieren anbieten, nun einige Proben dazu. Karg (Op. 65<sup>1</sup>): "Die beiden Manuale müssen gleichstark, aber in der Farbe recht verschieden sein... /Ped./ ein // leichtansprechendes 16' u. 8' Reg. (nicht zu dick!)", - dies realisierte Walcha (II<sup>19</sup>): BW - Regal 8' (Trem.), OW - Quintade 8', Rohrflöte 4', Fed. - Subbaß 16', Gedackt 8'; oder Karg (Op. 65<sup>10</sup>): "I eine // charakteristische Stimme 8' (Doppelflöte), II Aeoline 8' und Zartgambino 4', /Ped./ zarter 16' u. Coppel II", - dies wurde für Walcha (II<sup>20</sup>) zu: OW - ..., BW - Gedackt 8', Rohrflöte 4', HW - Prinzipal 8', Ped. - Subbaß 16' + BW/P.; oder weiter Karg (Op. 65<sup>24</sup>): "II 8', III 8' 4'... (NB. Wenn Pedalsolo 4' vorhanden, ist der Cantus firmus im Alt wegzulassen)", - Walcha (III<sup>5</sup>) setzt dies um als: BW - Regal 8', Quintade 4', OW - Gedackt 8', Ped. - Koppelflöte 4' (Trem.); und als letztes Kargbeispiel (Op. 65<sup>52</sup>): "II f. mit glänzenden 8' + 4' Stimmen nebst Mixtur, I mit fundamentalen 16' + 8' Stimmen (quasi Pedal), /Ped./ 8' oder 4' Solostimme plastisch (Rohr- oder Hochdruckstimme), eventuell charakteristische Combination", - daraus wird endlich für Walcha (III<sup>14</sup>): OW - Gedackt 8', Prinzipal 4', Oktav 2', Terz 1 3/5', Scharff, HW - Quintade 16', Spielflöte 8', Nasat 2 2/3', Flachflöte 2', Ped. - c.f. Trompete 8', Schalmei 4'.

Karg-Elert und Walcha stellen oft 'höhenüberspringendes' Registrieren ein (z. B. Walcha III<sup>17</sup>: OW - Gedackt 8', Nachthorn 2', HW - Quintade 16', Nachthorn 4'...): solche Art der Registerauswahl war gängige Praxis am Kunstharmonium, über Karg-Elerts Meinung dazu wird mancher aufhorchen: ">Leider liest man überall (auch in 'berühmten' Orgelschulen) die haltlose, tatsächlich unsinnige 'Behauptung' 'Wollte man zu einem 16' einen 4' oder zu einem 8' einen 2' kombinieren, so wäre das 'unmöglich' oder ein 'grober Fehler' (sic!), weil man in diesem Falle eine Höhenstufe überspringt'<. Karg-Elert fand z. B. folgende Mischungen gut: 16' und 2', 8' und 2 2/3', 16', 8' mit 1 3/5' oder auch 1 1/7'; schon allein durch das Vorhandensein des Baryton 32' hat man am Kunstharmonium zur Verfügung: in Normallage - 32' plus 4', eine Oktave höher - 16' plus 2', zwei Oktaven höher - 8' plus 1'<sup>25</sup>". - Aber auch die andere Seite der Registrierkunst fand in Walcha und Karg-Elert eine gemeinsame Betrachtungsweise, dazu Karg<sup>26</sup>), der Registerwechsel will wichtige, "für das



Verständnis der Werke unerläßliche Gliederungen, periodische Abgrenzungen, Staffellungen, Rückungen, Rekapitulationen usw. kennzeichnen... Man halte daran fest, daß eine eingestellte Registrierung nicht eher zu verändern ist, als formale oder inhaltliche Steigerungen oder Kontraste eintreten".

Das nächste Notenbeispiel weist mit seinen Angaben >ben articolare<, >zart, aber deutlich phrasieren< und mit seinem 'Notengesicht' auf Walchas in der Leipziger Schule (Riemann!) ruhende Einrichtungspraxis hin: seine Zeichen Atemstrich, Bogen, Akzentzeichen, Staccato und Tenutostrich sind Karg-Elert geläufig, allein das Atemzeichen ist bei Karg selten vorzufinden, da sich Trennungsstellen auch durch die übrigen Zeichen samt ihren Ausführungsvor-

**I [8 u. 16]** **NB)** **NB)** *ben articolare*  
*p* **\*) II** **[8' 4]** *zart aber*  
 16' und Solostimme 8'-2)  
*p* Von Her - zen wir dir dan - - ken  
 tan hast an uns Kran - - ken  
*deutlich phrasieren*<sup>3)</sup>  
 daß du so herzliche Treu - -  
 gib ei - - ne sel - - ge Reu - -

schriften automatisch ergeben können, und so kommt ja auch die Edition von Walchas Vorspiel I<sup>24</sup> in der Tat ohne das Atemzeichen aus:

**Kanon in der Oktave (J. 66)**

Gedackt 8; Tremulant  
 C.F. Quintaden 4; Tremulant

Beide Komponisten können aber auch auf jedes Artikulationszeichen verzichten: Walcha z. B. in I<sup>25</sup>, Karg-Elert in Op. 65<sup>21</sup>, ebenfalls auf jeden Registrierungshinweis: Walcha für III<sup>7</sup>, Karg-Elert für Op. 65<sup>14</sup>.

Zum Abschluß wird einsichtig sein, daß es äußerst lohnend und faszinierend gewesen sein muß, sich dem Musiktheoretiker Karg-Elert als Schüler anvertraut zu haben: durch ihn - und nur durch ihn (die Schüler-Lehrer-Abfolge Walcha - Ramin - Straube - Reimann(?) - Brosig - endet bei Franz Wolf) - gerät Helmut Walcha in eine bis heute offenbar immer gern übersehene Sukzession zu Joh. Seb. Bach selbst, und zwar läuft ausgehend von J. Chr. Kittel, Chr. H. Rinck über A. F. Hesse - S. Jadassohn - S. Karg-Elert (wegen seines jüdischen Lehrers - aber nicht nur deshalb! - selbst fälschlich als Jude eingestuft; und man versteht wohl ein wenig besser den obigen Hinweis auf 'Regressive Musikpolitik') ein Strang der Bach-Tradition direkt auf H. Walcha zu, ein anderer ebenfalls von A. F. Hesse herkommender mündet über J. N. Lemmens - Ch. M. Widor schließlich bei A. Schweitzer; dazu eruierte Seyfried<sup>27</sup>): "Diese entscheidende Berührung mit Bachscher Tradition, deren Mittler Hesse war, bestätigte Albert Schweitzers Weg... zur neuen Bachauffassung", in diese Linie der Tradition darf auch Helmut Walcha eingereiht werden, nicht hingegen Karl Straube.

#### A n m e r k u n g e n

- 1) Vgl. MuK 22, 1952, 2-14 und 106-110.
- 2) Riemann-Lexikon<sup>12</sup> 1961, 882.
- 3) Helmut Walchas Lebenslauf. In: Bachstunden. Frankfurt/M. 1978, 174-178.
- 4) Auch die Lexika MGG 14, 1968, Sp. 140 (v. Lewinski) und Grove 20<sup>6</sup> 1980, 156 (Webb) erwähnen weitere Lehrer nicht.
- 5) Vom 9.3.1927, zit. nach G. Hartmann, Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933). Diss. Bonn 1985, 308.
- 6) Also am 7. und 8. März 1927.
- 7) Diss. Hartmann 1985, 838.
- 8) Beide Stücke wurden dann durch Hellmanns Revision (1962) entfernt: die bearbeiteten c.f. fanden keinen Eingang in das EKG von 1950.
- 9) Walcha, Choralvorspiele Bd. II, S. 60.
- 10) Sigfrid Karg-Elert, Polaristische Klang- und Tonalitätslehre. Leipzig 1931, 200; weiterhin als 'Polaristik' abgekürzt.

- 11) Polaristik 1931, 313.
- 12) Polaristik 1931, 314f.
- 13) Walcha II, S. 60.
- 14) Titelblatt der Erstausgabe von Op. 65, Berlin 1909/10.
- 15) Choralimprovisationen Op. 65. Eine analytische Skizze von Hanns Avril.  
Wiederabgedruckt in EB 8261-8266, Wiesbaden 1984f.
- 16) Polaristik 1931, 160.
- 17) Polaristik 1931, 160.
- 18) Polaristik 1931, 169.
- 19) Polaristik 1931, 118.
- 20) Polaristik 1931, 123.
- 21) Polaristik 1931, 291.
- 22) Walcha in MuK 22, 1952, 4.
- 23) Walcha II, S. 60.
- 24) Diss. Hartmann 1985, 300.
- 25) Diss. Hartmann 1985, 607f.
- 26) Diss. Hartmann 1985, 611.
- 27) H. J. Seyfried, Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist; zit. nach Diss. Hartmann 1985, 660.

Manfred Schwartz (Köln)

### **Paul Faust, ein von Sigfrid Karg-Elert geschätzter Orgelbauer**

Paul Faust (geb. Schwelm 13. 2. 1872, gest. Schwelm 21. 2. 1953) ging 1888 zu dem Orgelbauer Julius Schwarz nach Rostock in die Lehre. Anschließend begab er sich für etwa zwei Jahre auf Wanderschaft nach England. Hier arbeitete er bei verschiedenen, bisher nicht lokalisierten Orgelbaufirmen. 1896 legte er seine Meisterprüfung bei dem Orgelbauer Fabricius in Kaiserswerth ab.

Bei dem Orgelbauer Ernst Bernhard Koch (1848 - 1918), der im Jahre 1880 in Wuppertal-Barmen eine eigene Orgelbauwerkstatt eröffnet hatte, übernahm Faust die Stelle eines Geschäftsführers. 1904 gründete er als Nachfolger Kochs eine eigene Orgelbauwerkstatt in Barmen. 1920 siedelte er nach Schwelm über, wo er bis zu seinem Tode seine "Orgelbauanstalt Paul Faust" unterhielt.

Die Güte der Arbeit und des Materials, sowie das hohe künstlerische Können auf dem Gebiet der Intonation, verhalfen Paul Faust zu einer außergewöhnlich steilen "Karriere". Bis zum Tode von Faust entstanden über 260 Orgeln mit einer Gesamtregisterzahl von fast 5000 Registern! Die kleinste Orgel hatte 3 Register, die größte 63 Register. Bis Ende der zwanziger Jahre baute Faust spätromantische Orgeln, d.h. grob skizziert: Eine große Palette von Grundstimmen unterschiedlichster Klangfarben und Stärkegrade machen den größten Stimmenanteil aus. Hellere Stimmen wie z.B. Mixturen, Aliquoten und Oktavregister wurden meist nur für größere Orgeln gebaut.

seit der Freiburger Orgeltagung (1926), auf der die Ideale der Barockorgel vertreten wurden, baute Faust zunehmend mehr Register mit helleren Klangfarben (Aliquoten und Oktavregister bis zum 1', hochliegende Mixturen) und Zungenstimmen nach alten barocken Vorbildern.

Zwischen Paul Faust und Sigfrid Karg-Elert besteht eine Verbindung, die erst durch den Autor wiederentdeckt wurde. Sigfrid Karg-Elert schrieb über die große Faust-Orgel in Schwelm: III Man., 60 Reg., erbaut 1912, ein Gutachten mit folgendem Text:

"Gutachten des Komponisten Herrn Siegfried Karg-Elert zu Leipzig über die Orgel in der lutherischen Kirche zu Schwelm, erbaut von der Firma Paul Faust, Schwelm.

Ich hatte Gelegenheit, auf meinen ausgedehnten Konzertreisen wohl alle namhaften Werke deutscher und nachbardeutscher Orgelbaukunst zu hören, zu spielen und eingehend zu prüfen. Mit ganz besonderer Freude besuche ich das Bergische Land, wo die Werke der bekannten Orgelbauanstalt Paul Faust die Gegend beherrschen. Als ein vorbildliches Meisterwerk deutscher Sorgfalt im allgemeinen, Charakterausprägung im besonderen, Imposanz und Delikatesse, Präzision und Zuverlässigkeit schätze und liebe ich die Orgel in der lutherischen Kirche in Schwelm und ich verstehe es nur zu gut, daß ein Titan, wie Professor Karl Straube, Leipzig, dem kein gutes deutsches Orgelwerk unbekannt ist, Schwelm seiner prächtigen Faust'schen Orgel wegen auf seinen künftigen Konzertreisen dauernd mit besuchen will. Noch heute, nach beinahe einem halben Jahre, höre ich im Geiste den wuchtigen, wahrhaft grandiosen und doch singenden Ton der großen Prinzipale, den ganz wundervoll ausgeprägten, diskret deszierten Harmonikabaß (Quasi Pizzicato!), die köstlich interessante, aliquotische Schalmei, die originellen Jeu chamade des zweiten Manuals, die beruhigende Unda maris, auf der dahinzusegeln, eine wahre Lust ist, sowie die reiche Palette subtilster Farbenwunder. Eine Orgel, so recht nach meiner colorierfreudigen Seele.

Leipzig, den 8. Januar 1913

Siegfried Karg-Elert, Komponist und Konzertorganist."

# PAUL FAUST - ORGELBAU-ANSTALT - SCHWELM



Orgel  
in der  
Christus-  
kirche zu  
Schwelm

## I. Manual

1. Principal 8'
2. Principal 16'
3. Bordun 16'
4. Fagott 4'
5. Bordun 8'
6. Flaut major 8'
7. Hohlflöte 8'
8. Gemshorn 8'
9. Dulciana 8'
10. Octav 4'
11. Rohrflöte 4'
12. Gemshorn 4'
13. Quinte 2 2/3'
14. Octav 2'
15. Mixtur 5 fach 4'
16. Cornett 3-5 fach 8'
17. Fagott 16'
18. Trompete 8'
19. Clairon 4'

## II. Manual

(Schwellwerk)

20. L. Gedeckt 16'
21. Starktonprincipal 8'
22. Starklongamba 8'
23. Schalmei 8'
24. Starklongedeckt 8'
25. Soloflöte 8'
26. Salicional 8'
27. Linda moris 8'
28. Principal 4'
29. Violine 4'
30. Flaut amabile 4'
31. Piccolo 2'
32. Mixtur 2 2/3' 4 fach
33. Clarinette 8'
34. Ecktrompete 8'

## III. Manual

(Edowerk)

35. Quintaton 16'
36. Geigenprincipal 8'
37. L. Gedeckt 8'
38. Flauto amabile 8'
39. Acoline 8'
40. Vox coelestis 8'
41. Flöte travers 4'
42. Geigenprincipal 4'
43. Flageolet 2'
44. Harmonie aethera 2 2/3'
45. Oboe 8'
46. Vox humana 8'

## Pedal

47. Principalbass 16'
48. Violonbass 16'
49. Sallcebbass 16'
50. Subbass 16'
51. Quintbass 10 2/3'
52. Octavbass 8'
53. Posaune 16'
54. Trompetenbass 8'
55. Stillgedeckt 16'
56. Cello 8'
57. Gedecktbass 8'
58. Sanfbass 8'
59. Choralbass 4'
60. Untersatz 32'

## Koppeln und Spielhüfen

1. Manualkoppel II zu I
2. " III zu I
3. Pedalkoppel zu I
4. " zu II
5. " zu III
6. Superoctavkoppel II zu I
7. " in I

9. Suboctavkoppel II zu I
10. " III zu II
11. Pianissimo
12. Piano
13. Mezzoforte
14. Forte
15. Tutti
16. Freie Combination I

17. Freie Combination II
18. " III
19. Auslöser für II-III
20. Rollschweller
21. Rolle ob
22. Handregister ab
23. Bohrerwerke ab
24. Generalkoppel

25. Pedal-Pianissimo
26. " Piano
27. " Mezzoforte
28. " Forte
29. Auslöser
30. Windstanziger
31. Ampérameter
32. Schwelltritt für Manual II

33. Schwelltritt für Manual III
34. " " Vox humana 8'
35. Tremolo
36. Scala für Rolle
37. " " Schwellk. Manual II
38. " " " III
39. " " " Vox humana
40. Anlöser d. Kreiselgebälge
41. Tutti als Tritt

In einem nicht datierten Brief von Karg-Elert, dessen Adressat noch nicht sicher identifiziert ist, wird Paul Faust als "Orgelbauergröße" neben anderen Orgelbauern wie z. B. Walker, Seifert, Cavaille-Coll usw. genannt.<sup>1)</sup> Karg-Elert widmete Faust vor 1913 das Orgelstück: The harmonious blacksmith, Var. in E-Dur von Georg Friedrich Händel, Konzertbearbeitung von Sigfrid Karg-Elert. Dieses Stück enthält folgende Widmung:

"Herrn Orgelbauer Paul Faust - Barmen verehrungsvoll zu eigen."

Aber auch zu anderen Musikerpersönlichkeiten bestanden Beziehungen:

- Albert Schweitzer, erhalten ist ein Brief aus dem Jahre 1913/14, diese Beziehung ist noch nicht erforscht;
- Emile Rupp, mündlichen Überlieferungen zufolge soll Paul Faust in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Rupp gestanden haben;
- Gerard Bunk,<sup>2)</sup> schriftliche Funde bezeugen eine Freundschaft zwischen Paul Faust und Gerard Bunk.

Die Orgeln von Paul Faust zeichnen sich mindestens bis zum Zweiten Weltkrieg durch hohe technische und musikalische Qualitäten aus. Bis etwa 1924 baute er ausschließlich Kegelladen, danach Taschenladen mit stehenden Taschen.

Die Kegelladen waren eigener Konstruktion mit Gesamtkegelführung und Doppelmembran für den Kegelhub. Die Steuerung erfolgte pneumatisch, in Ausnahmefällen elektrisch.<sup>3)</sup> Paul Faust bediente sich aller zur Verfügung stehenden Mittel bei der Labialpfeifenintonation:

- Fußblochintonation;
- Kernspaltenintonation/Kernbehandlung: regelmäßige Kernstiche unterschiedlichster Stärke, Gegenkernstiche (das sind Stiche am Unterlabium im regelmäßigen Verhältnis zu den Kernstichen, z.B. 1:1, 1:2 usw.), Graphitieren des innenlabierten Regi-





sters "Soloflöte";

- Aufschnitthöhe und -form: über die Aufschnitthöhe liegen zu wenige Untersuchungen vor, um deutliche Ergebnisse abzulesen. Die Labienform ist bei Holz- und Metallgedeckten oval, von Faust "bogenförmig" bezeichnet, oft sind die Oberlabien der Metallgedeckten nicht eingedrückt. Diese Aufschnittform läßt ein ganz besonders reizvolles Klangbild entstehen.

#### Intonationshilfen

Bärte jeglicher Bauform sind regelmäßig bei Faust-Registern vertreten.

- Im Bass immer Hilfen wie Seitenbärte und Wangen (meist in der Tenorlage), bei Streichern Rollenbärte. Bei allen Streichern fanden sich Frein harmonique, z.T. sogar noch aus Messing (wie original bei Gavioli, Paris 1854).<sup>4)</sup> Unter Umständen auch für einige Töne Kastenbärte.

Auch sogenannte Klangbügel, das sind bügelartige Vorsätze vor dem Unterlabium, konnten bei Streichern beobachtet werden. Gerade was Intonationshilfen wie z.B. Frein harmonique betrifft, wünscht man sich als Autor größere Toleranz und Sachverstand von Seiten einiger Orgelbauschriftsteller der Orgelbewegung. Gewisse Klangfarben (insbesondere Streicher) sind ohne diese Hilfen gar nicht zur Ansprache zu bringen! Expressionen (das sind aus der Pfeifenrückwand oben ausgeschnittene Fenster) sind regelmäßig angewandt worden. Die Expression macht den Ton charakteristischer und schärfer. Wegen dieser Verschärfung wurde die Expression hauptsächlich bei Prinzipalen und Streichern angewendet. Expressionen sind zwar keine eigentlichen Intonationshilfen im Sinne der veränderbaren Intonationshilfen, sondern sie bestimmen die absolute Tonhöhe, gehören daher, streng genommen, zu den Stimmvorrichtungen.

## Bauformen

Faust wandte analog zu den anderen zeitgenössischen Orgelbauern eine Fülle verschiedener Bauformen für seine subtilen Klangvorstellungen an. Zu den besonderen Bauformen zählt das Register "Soloflöte". Es ist innenlabiert, das Unterlabium ist großflächig mit Graphit eingerieben, um den Ansatz, aber auch den Klang zu rundieren. Der Ton ist von außergewöhnlicher Klangfülle und Tragfähigkeit. Dieses Register gehört zu den Standardregistern, es fehlt in keiner Disposition bis in die dreißiger Jahre hinein.

## Dispositionsgrundsätze

Paul Faust hat den entwicklungsgeschichtlichen Grundlagen der Dispositionsgesetze von der Spätromantik zur Orgelbewegung ambivalent gegenüber gestanden. Diese spätromantischen Grundsätze können so skizziert werden: Das additive Prinzip der Disponierung wurde zugunsten einer funktionalen Differenzierung aufgegeben. Allein aus Wettbewerbsfähigkeit mußte er sich den Grundsätzen der Orgelbewegung beugen.

Paul Faust hat auffallend oft ein Grundgerüst bei kleinen, zwei-manualigen Orgeln benutzt (in der Zeit vor der Freiburger Orgelbautagung 1926):

### I. Manual

(Bordun 16')

Prinzipal 8'

Soloflöte 8'

Dulciana 8'

Octave 4'

(Cornettmixture 2 2/3')

II. Manual SW

Lieblich Gedeckt 8'

Echogamba 8' / Viola da gamba 8'

Aeoline 8'

Vox coelestis 8'

Flauto dolce 4' (Transmission aus Lieblich Gedeckt 8')

Pedal

Subbaß 16'

Stillgedeckt 16' (Transmission aus Bordun 16' I. Manual oder  
Windabschwächung oder Transmission aus Lieblich Gedeckt 8' II.  
Manual mit eigener großer Oktave C-H)

Cello 8' (Transmission aus Echogamba 8' II. Manual)

Die Register in Klammern sind je nach Größe additiv.

Dreimanualige Orgeln hatten die übliche chorische Aufteilung  
in jedem Teilwerk:

A) Labiale:

Weite Stimmen (Gedeckte, Flöten)

Prinzipale (Prinzipal bis Geigenprinzipal)

Enge Streicherstimmen (Gamben bis Aeolinen)

B) Linguale:

Kräftige Zungen der Trompetenfamilie

Solozungen/lyrische Zungen

Diese fünf unterschiedlichen Registergruppen wurden je nach  
Weitenmensur bzw. Bauart und damit verbundener Tonstärke ver-  
teilt:

I. Manual

kräftige Gedeckte 16' - 4'

kräftige und füllende Prinzipale 8', 4', 2', Mixtur 2 2/3'

starke Streicher (Gamben)  
starke Zungen oft dunkler Färbung (Horn)  
zusätzliche gemischte Stimmen: Cornett 3-5fach 8'  
Aliquote 2 2/3': nur bei großen Dispositionen (z.B. Schwellm,  
III Manuale, 60 Register)

#### II. Manual -SW-

leisere und weichere Gedeckte 16'- 4':  
Lieblich Gedeckt 16', Soloflöte 8', Flauto amabile 4'  
besondere Prinzipale 8', 4': Starktonprinzipal 8', 4'  
besondere Streicher 8': Starktonvioline 8'  
zarte Streicher: Dulciana 8'  
2'-Flöten: Piccolo 2'  
Klangkronen: Echomixtur 2 2/3'  
labiale Zungenstimmen: labiale Schalmey 8'  
hellere Zungenstimmen: Trompete 8'

#### III. Manual (Echwerk) -SW-

weiche, leise Gedeckte 8': Lieblich Gedeckt 8'  
mittelscharfe Streicher 8', 4': Geigenprinzipal 8', 4'  
sehr sanfte Streicher: Aeoline 8' und Vox coelestis 8' (als  
Streicherschwebung)  
überblasene Stimmen: Traversflöte 4'  
lyrische Solozungen: Clarinette 8' (durchschlagend oder nicht  
ist bisher nicht belegt)  
Oboe 8' (wenn Oboe 8' dann Clarinette 8' im II. Manual<sup>5</sup>)  
Klangkrone Streichermixtur: Harmonia aetheria 2 2/3'

Größere Orgeln (über etwa 40 Register) hatten additiv im Haupt-  
werk noch Trompete 16', 8', 4'  
im II. Manual Flötenschwebung Unda maris  
im III. Manual Quintatön 16' und Flageolet 2'

#### Pedal

Prinzipale 16', 8', 4': Prinzipalbaß 16', Oktavbaß 8', Choral-

baß 4'

Gedeckte 16', 8': Subbaß 16', Stillgedackt 16' (meist Transmission), Sanftbaß 8' (wahrscheinlich auch Transmission)

Streicher 16', 8': Violon 16', Cello 8'

Zungen 16', 8': Posaune 16', additiv Trompete 8' (Transmission aus Trompete 8' I. Manual?)

Aliquotregister Quinte  $10 \frac{2}{3}'$  nur bei sehr großen Dispositionen (z.B. Schwelm III Manuale, 60 Register).

Am Ende der zwanziger Jahre änderten sich, bedingt durch die Freiburger Orgeltagung, die Dispositionen. Zunächst behielt man eine reiche 8'-Farbpalette bei. Aeoline und Vox coelestis gehörten weiter zur Standarddisposition. Neu war die Einführung von Oktavregistern höherer Ordnung (also  $2'^6$  und  $1'$ ) sowie Aliquotregister ( $1 \frac{1}{3}'$ , aber auch Nonen und Septimen). Es gab anfangs eine Art Synthese zwischen spätromantischer und neobarocker Dispositionskunst. So entstand der Orgeltypus der "Universalorgel". Dieser Begriff wurde damals schon gebraucht und ist nicht zu verwechseln mit dem Begriff "Kompromißorgel" des modernen Orgelbaus.

#### Mensuren

Bei den bisher untersuchten Faustorgeln waren die Mensuren in der Regel variable Verlaufsmensuren (steigend), konstante Mensuren nur in Ausnahmefällen.

Durch die Umdisponierung ehemaliger spätromantischer Orgeln während der Orgelbewegung wurde deren ursprüngliches Gleichgewicht zwischen tragenden Grundstimmen und Obertonregistern zerstört. Der Klang dieser umdisponierten Orgeln konnte auf Dauer nicht befriedigen. Diese Orgeln werden in Gutachten oft als im Spiel nicht transparent bezeichnet. Der Grund war unter anderem der: Sehr hochliegende und kräftige Mixturen bzw. Aliquotstimmen vertrugen sich nicht mit den völlig anders into-

nierten Grundstimmen. Die Pneumatik galt als immer störanfälliger und so wurden diese umdisponierten Orgeln entfernt. Die neu erbauten Orgeln, die zwar schon "modern" im Sinne der frühen Orgelbewegung gebaut worden waren, hatten aber noch die alte Intonationstechnik und "veraltete" Systeme (pneumatische/elektropneumatische Traktur und Kegel-bzw. Taschenladen). So verschwanden auch diese Orgeln immer mehr von der Bildfläche.

Ein interessanter Aufruf zum Thema Zuverlässigkeit pneumatischer Orgeln vom 4. Februar 1930 des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands e.V., Emil Hammer, sei hier auszugsweise zitiert:

"Es hat sich in den Kirchen seit einigen Jahren herausgestellt, daß bei Einrichtung neuzeitlicher Heizungsanlagen eine Austrocknung besonders der Holzteile stattfindet. Bei Orgeln, welche schon Jahrzehnte ihren Dienst einwandfrei geleistet haben, traten bei der dauernden Beheizung des Kirchenraumes Schäden ein. Dieses ist darauf zurückzuführen, daß bei intensiver Beheizung die Luft wasserarm wird wie z.B. bei langanhaltender Trockenheit im Sommer ..."

Wurden pneumatische/elektropneumatische Instrumente dennoch nicht entfernt, so verfielen sie in der Regel durch mangelnde Pflege und Wartung.

Der Bestand an Orgeln der frühen Orgelbewegung ist deshalb genauso dezimiert, wie der der Spätromantik. Vorurteile gegen solche Orgeln scheinen immer noch "therapieresistent" zu sein. Die Denkmalpflege handelte leider nur punktuell richtungsweisend.<sup>7)</sup> Selbst Orgelwissenschaftler vertreten gelegentlich die Meinung, daß kleine romantische Dorf-Orgeln nicht erhaltenswert sind. Diese Auffassung ist fragwürdig: Nur die Qualität und Objektarmut eines bestimmten Instrumententypus darf über deren Denkmalwert entscheiden, nicht aber die Größe einer Orgel. Daß kleine "Dorforgeln" nicht "musikalisch wertlos" sind, beweisen inzwischen mancherorts Organisten, die auf solchen Orgeln adäquate Orgelliteratur spielen.

## Schlußbetrachtung

"Es soll das Bestreben der Firma sein, nur tadellose, erstklassige Orgelwerke zu liefern, für die Güte und Dauerhaftigkeit des Werkes leistet der Erbauer eine bindende Garantie von 15 Jahren." <sup>8)</sup> Der Verfasser möchte sich diesem Satz voll anschließen. Während der bisher eineinhalbjährigen Forschungsarbeit hat er nie schlechtes Material bzw. schlechte Arbeit gesehen. Nicht einbezogen sind hier diejenigen Orgeln, die in den dreißiger Jahren bzw. im oder nach dem Krieg <sup>9)</sup> unter schwierigsten Verhältnissen in Bezug auf die Qualität des Materials entstanden sind. Ebenso verhält es sich bei den Orgeln, die durch fremde Hand umgebaut wurden und für die deshalb der Name Faust nicht erhalten muß!

## Anmerkungen

- 1) Für die Überlassung einer Kopie dieses Briefes durch Herrn J. Michel sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt.
- 2) Vgl. Ars organi, Dez. 1988, S. 176 ff.
- 3) Seltenes und frühes Beispiel ist die 1913 in Lieberhausen (Oberbergischer Kreis) erbaute Orgel mit elektropneumatischer Traktur, die völlig original erhalten ist, einschließlich des Akkumulators.
- 4) Vgl. P. Smets, Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch, Mainz 1948.
- 5) Additiv nach Größe der Orgel.
- 6) Oktave 2' gab es natürlich bei größeren Dispositionen auch schon vorher.
- 7) Vgl. Ars organi 3/1988, die Orgel der St. Petri-Kirche in Wolfsburg-Vorsfelde, II Manuale, 29 Register, pneumatische Taschenlade.
- 8) Kostenanschlag der Orgel Leverkus-Schlebusch vom 15. Oktober 1912.
- 9) Wieviel Not, Verzweiflung, aber auch Hoffnung der damaligen Menschen steckt in solchen Instrumenten. Der Verfasser entdeckte in einer Faust-Orgel (Wuppertal- Wichlinghausen von 1928) eine Inschrift aus den Kriegsjahren: "Wir haben Hunger!"

Jörg Strodthoff (Berlin)

### Die Orgel der Wilmersdorfer Auenkirche

Im Jahre der Fertigstellung der Auenkirche in Berlin-Wilmerdorf 1897 erbaute die Firma Furtwängler & Hammer ein Instrument mit 40 Registern auf zwei Manualen und Kegelladen-System. Diese Orgel wurde durch den gleichen Orgelbauer im Jahre 1922 auf drei Manuale und 63 Stimmen erweitert. Außerdem wurde ein pneumatisches Taschenladensystem eingebaut. In diesem Zustand überlebte die Orgel den Zweiten Weltkrieg und wurde im Jahre 1961 noch einmal um ein Manual mit 11 Registern erweitert, gleichzeitig wurde das Werk elektrifiziert.

In den Jahren 1984 bis 1986 wurde die Orgel vor dem drohenden Verfall gerettet und von der Orgelbauwerkstatt Rotenburg (Dieter Noeske) von Grund auf restauriert. Die im Laufe der Jahre entstandenen Schäden stellten sich so umfangreich heraus, daß ein Teil der Restaurierung zurückgestellt werden mußte. Namentlich die Erweiterungen von 1922 und 1961 brachten im heutigen III. und IV. Manual Eingriffe in die romantische Substanz des Werkes. In ihrer heutigen Gestalt umfaßt die Orgel folgende Disposition:

#### Pedal

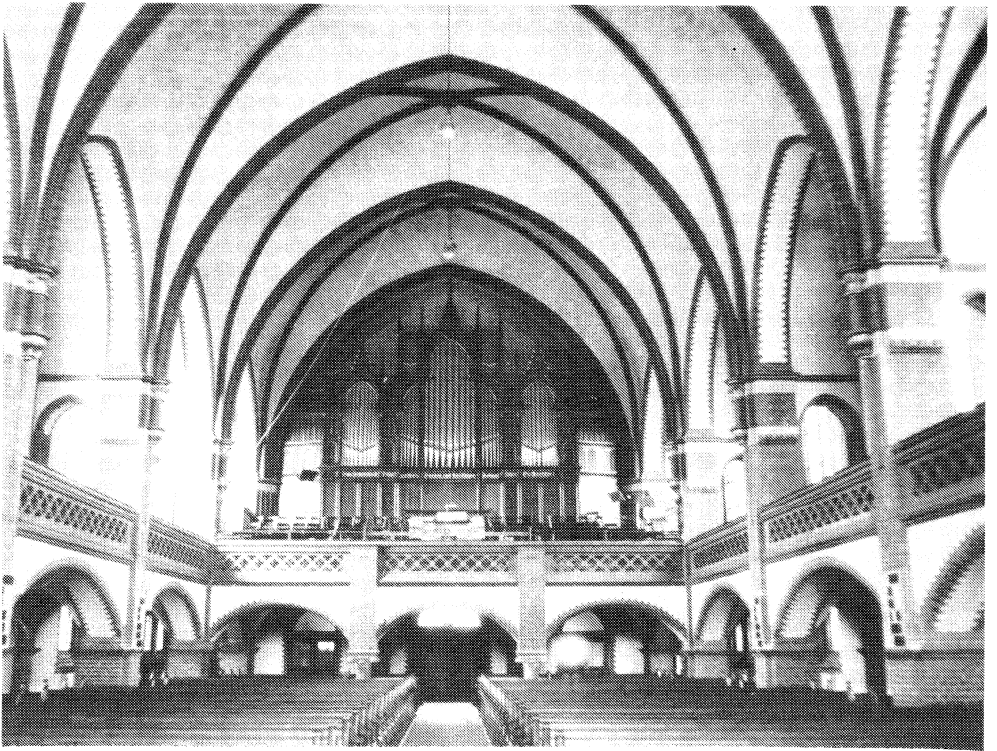
- |                     |                         |
|---------------------|-------------------------|
| 1) Prinzipal 32'    | 14) Rauschpfeife 2 2/3' |
| 2) Untersatz 32'    | 15) Mixtur 1'           |
| 3) Oktave 16'       | 16) Posaune 16'         |
| 4) Violon 16'       | 17) Fagott 16'          |
| 5) Weidenpfeife 16' | 18) Trompete 8'         |
| 6) Subbaß 16'       | 19) Schalmey 4'         |
| 7) Zartbaß 16'      | 20) Kornett 2'          |
| 8) Oktave 8'        |                         |
| 9) Baßflöte 8'      | Manual I                |
| 10) Cello 8'        |                         |
| 11) Oktave 4'       | 21) Holzgedackt 8'      |
| 12) Hohlflöte 4'    | 22) Rohrflöte 4'        |
| 13) Oktavbaß 2'     | 23) Quintade 4'         |



24) Prinzipal 2'	44) Mixtur 1 1/3'	64) Tremulant
25) Quinte 1 1/3'	45) Mixtur 1'	
26) Terz 4/5'	46) Trompete 16'	Manual IV (schwellbar)
27) Septime 4/7'	47) Trompete 8'	
28) Scharff 2/3'	48) Trompete 4'	65) Salizional 16'
29) Zimbel 1/4'		66) Gedackt 16'
30) Rankett 16'	Manual III (schwellb.)	67) Prinzipal 8'
31) Krummhorn 8'		68) Weidenpfeife 8'
32) Tremulant	49) Spitzgamba 8'	69) Rohrflöte 8'
	50) Gedackt 8'	70) Oktave 4'
Manual II	51) Quintade 8'	71) Kupferflöte 4'
	52) Dolce 8'	72) Oktave 2'
33) Prinzipal 16'	53) Vox coel. 8'	73) Waldflöte 2'
34) Oktave 8'	54) Prinzipal 4'	74) Quinte 1 1/3'
35) Holzflöte 8'	55) Rohrflöte 4'	75) Oktävlein 1'
36) Gemshorn 8'	56) Nasat 2 2/3'	76) Terzian
37) Viola da G. 8'	57) Oktave 2'	77) Scharff 1'
38) Oktave 4'	58) Blockflöte 2'	78) Zimbel 1/2'
39) Nachthorn 4'	59) Siffelöte 1'	79) Dulzian 16'
40) Flute tr. 4'	60) Sesquialtera	80) Oboe 8'
41) Quinte 2 2/3'	61) Mixtur 1'	
42) Oktave 2'	62) Zimbel 1/3'	Koppeln
43) Cornett 8'	63) Trichterregal 8'	

Die endgültige Restaurierung umfaßt die noch fehlenden bzw. rekonstruierten Register Trompete 16' im II. Manual, Bordun 16' und Clarinette 8' im III. sowie Unda Maris 8' und Salicet 4' im IV. Manual. Mit ihrem reichen Registerfundus und ihrer breitgefächerten 8'-Palette bietet die Orgel der Auenkirche ideale Möglichkeiten für die Realisierung romantischer und speziell deutscher Orgelmusik der Jahrhundertwende.

Fast jeder Registrier-Wunsch bei Orgelmusik von Karg-Elert und Reger kann erfüllt werden. Die Walze läßt stufenlos dynamische Veränderungen vom ppp bis zum fff zu. Sicherlich bietet der Karg-Elert/Reger-Abend während des Berliner Karg-Elert-Zyklus 1989 Gelegenheit, sich von der Klangwirkung dieser größten Berliner Orgel in einer Evangelischen Kirche zu überzeugen.



Furtwängler & Hammer/Noeske-Orgel  
Berlin, Auenkirche

### **Historische Karg-Elert-Aufnahmen**

Noch bevor die Schallplatte ihren Siegeszug durch die Welt der Musikliebhaber antrat, hatten Organisten und Pianisten bereits die Möglichkeit, ihr Spiel für die Nachwelt aufzuzeichnen. Die berühmte Freiburger Firma Welte entwickelte Verfahren, um das Spiel auf Lochkarten genau aufzuzeichnen, diese Lochkarten dann zu vervielfältigen und auf einem vom Kunden gekauften Instrument abspielbar zu machen. Keine geringeren als Max Reger und Karl Straube haben diese Technik genutzt, um ihre Interpretationen festzuhalten.

Eines der größten Instrumente dieser Art überlebte die beiden Kriege in einer Fabrik im Rheinland und wurde 1969 in das "Schweizerische Musikautomaten-Museum" in Seewen, unweit von Basel gebracht, wo es mit großer Sorgfalt restauriert werden konnte. Die Orgel stammt etwa aus dem Jahre 1912, hat 1942 Pfeifen und 23 klingende Register, die auf 38 Register am Spieltisch verteilt wurden. Das besondere in Seewen ist, daß man dort über 1230 Musikrollen verfügt, die zum größten Teil "Mutterrollen" sind, d.h., sie sind die "Aufnahmen" nach denen die Kopien angefertigt wurden. Unter diesen vielen Rollen finden sich Einspielungen berühmter Organisten, aber auch unzählige unbekannte Werke und Interpreten. So sind z. B. von Mendelssohn-Bartholdy weniger Originalwerke aufgenommen worden, dafür aber sehr viele Bearbeitungen von Orchester- und Kammermusikwerken. Auch von Karg-Elert sind einige Aufnahmen vorhanden, ein Auszug aus dem Katalog des Museums sei hier mitgeteilt.

Aus dem Katalog des Schweizerischen Musikautomaten-Museums  
Dr. H. Weiss Stauffacher Stiftung  
CH 4206 Seewen SO

Karg-Elert

- 525 1465 La nuit 1921 H. Goss Custard  
526 1520 Claire de lune 1913 Herbert Walton  
527 1730 Sarabande G-Dur, Echo Gustav Stark  
528 1731 Choralimpr.: Lasset uns mit Jesu ziehen 1921 G.Stark  
529 1803 Nun danket alle Gott 1922 Kurt Grosse  
530 4009 Sarabande G-Dur, Vox hum. 1926 G. Stark  
531 4511 Angelus Op. 27/5 1926 Th. Hofmiller  
818 4010 Angelus (Vox hum. Echo) 1926 Th. Hofmiller  
819 1742 Harmonies du soir Landmann  
910 4510 Sarabande G-Dur, Echo-Orgelrolle 1926 G. Stark  
911 1828 Angelus, Op. 27/5 1926 Th. Hofmiller

Axel Berchem (Moers)

### **Sinfonie fis-Moll für Orgel**

Edition Peters, Leipzig, Nr. 9929

Um eine Komposition, im Dämmer-schlaf von Archiv oder Bibliothek vor dem Licht der Öffentlichkeit geschützt, fast in Vergessenheit geraten zu lassen, bedarf es nicht immer der Länge von Jahrhunderten. Hin und wieder verschwindet auch ein Werk, selbst ein bedeutendes, noch bevor es das Gehör der Welt gefunden hat.

Zu solcherlei Schattenexistenzen gehörte lange Karg-Elerts Orgelsinfonie: Sie war verschwunden gewesen, ist aber nur fast vergessen worden, um dann schon mehrfach erklingen zu sein, bevor sie allen Interessierten im Druck zugänglich gemacht wurde. - Der Satz umreißt eine Geschichte in vier Teilen.<sup>1</sup>

"Sie war verschwunden gewesen,..."

Zwei Mißstände standen Pate bei Geburt, Taufe und Verschwinden des Werkes: Wie stets in finanzieller Not, bot Karg-Elert im Jahre 1930 dem Musikverlag Peters eine "Grundlegende Reform der Orgel-Pedaltechnik" an, die zwar abgelehnt wurde, jedoch nicht, ohne daß man Karg die Abnahme eines Orgelwerkes von zehn- oder fünfzehn Minuten Spieldauer zugesagt hätte. Das war im August; im Oktober bereits wollte er dann sein allerdings schon der Oxford University Press in London zugesagtes "Kaleidoscope" interimswise bei Peters absetzen, immerhin mit dem Hinweis, er habe in Skizzen eine neue Komposition fertig. Dieses Werk ist am Ende des Manuskriptes signiert mit "Sigfrid Karg-Elert 7. Dezember 1930" und trug auf dem Deckblatt den "hübsch metrisierten Titel" "Symphonic Metamorphosis", was nicht die erste Namensidee Karg-Elerts für dieses Stück gewesen ist, aber auch nicht die letzte: Im Annahmevertrag des Verlages Peters hat es am 15. Januar 1931 seinen heutigen Titel "Symphonie fis-moll", mit dem Untertitelzusatz "Symphonische Phantasie für Orgel solo".

Neben der zu ständigem Kompositionspoker mit den Verlagen zwingenden materiellen Misere war ein anderer Mißstand ausschlaggebend für das Schicksal der Sinfonie, einer "der wundesten Punkte"<sup>2</sup> Kargs: daß er mitnichten ein Orgelvirtuose war. Hierin überschätzte man ihn bei Peters völlig, als man erwartete, er werde auf seiner bevorstehenden Amerika-Tournee das neue Oeuvre etwa zwanzigmal - werbewirksam - aufführen. Nicht nur diese Aufführungen konnte Karg-Elert seiner Sinfonie nicht angedeihen lassen, auch ihre Drucklegung kam deswegen nicht zustande: Wo keine Werbung, da kein Absatz... Das "Produkt" verschwand im Dämmer-schlaf der Musikbibliothek Peters...

"...ist aber nur fast vergessen worden,..."

1932: "Zwischen 18.1. und 17.4.1932 - also beinahe während des Kargschen Amerikabesuches"<sup>3</sup> erhält die Sinfonie ihre heutige Opuszahl 143, von wessen Hand auch immer, in einem der vielen, immer wieder einmal auftauchenden "Werkverzeichnisse". Hier steht auch die Beschreibung: "Vier Sätze in geschlossener Folge."

1940: Kargs Freund Godfrey Sceats gibt im Anhang zu seiner Schrift "Die Orgelwerke Karg-Elerts"<sup>4</sup> einen Auszug aus jenem Brief des Komponisten vom 19.3.1931 wieder, in dem er vom Verlagsvertrag über die Orgelsinfonie berichtet. Sceats fragt andernorts in seinem Buch nach dem Verbleib diverser Stücke: "Einige von ihnen sind wohl geschrieben worden. Aber wo ist beispielsweise die Sinfonie?"<sup>5</sup>

1964: Anlässlich des 70. Gründungstages der "Musikbibliothek Peters" verschenkt der Verlag sein Manuskript, das Autograph der Kargschen Orgelsinfonie, an die Musikbibliothek der Stadt Leipzig, dort heute unter der Signatur PM 6136.

1968: Stephen Edward Young führt in seiner Dissertation über "Die Orgelwerke Sigfrid Karg-Elerts"<sup>6</sup> in einer Liste der Orgelwerke, die im Manuskript erhalten oder unvollständig geblieben sind, die fis-Moll-Sinfonie mit korrektem Kompositionsdatum und Standort an. Er bekommt aber die in Leipzig angeforderte Mikrofilmkopie nicht rechtzeitig vor Abschluß seiner Arbeit.<sup>7</sup>

1984: Sonja Gerlachs "Verzeichnis sämtlicher Werke" Karg-Elerts<sup>8</sup> reiht die Sinfonie in fis unter Nr. 143 in die mit Opuszahlen versehenen Werke ein; es enthält Angaben zum "Autograph (Druckmanuskript für Peters)" und Auszüge aus dokumentarischen Quellen, dazu einen Querverweis zu Youngs Dissertation.<sup>9</sup>

1985: Günter Hartmann legt seine Doktorarbeit "Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)"<sup>10</sup> vor, die eine erste Darstellung von Details des Opus 143 bringt. Neben der historischen Zusammenfassung leistet Hartmann auch eine erste eingehendere Werkanalyse.<sup>11</sup>

Die Sinfonie sickert tröpfchenweise an die Öffentlichkeit...

"...um dann schon mehrfach erklingen zu sein,..."

Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier spielt am 18. August 1985 die Erstaufführung - von "Uraufführung" zu sprechen, ist es wohl zu spät - des Werkes an der großen Klais-Orgel des Altenberger Domes, einmal mehr auch beim Abschlußkonzert der Heidelberger Tagung der Karg-Elert-Gesellschaft am 4. Mai 1986 an der Steinmeyer-Orgel in der Mannheimer Christuskirche. Kurz zuvor hatte er die Sinfonie zusammen mit zahlreichen anderen Opera Karg-Elerts für die Schallplatte eingespielt; die Aufnahmen erhalten 1987 den "Deutschen Schallplattenpreis". Andere namhafte Organisten, darunter Heinz Lohmann (Berlin) und Graham Barber (Leeds),

der eine Rundfunkaufnahme eingespielt hat, gehören in die Reihe derer, die die Sinfonie zur Aufführung gebracht haben...

"...bevor sie allen Interessenten im Druck zugänglich gemacht wurde."

Das "Nachwort" zu dieser Geschichte aus "vier Sätzen in geschlossener Folge" ist signiert mit "Lahnstein, 31. Januar 1986 Günter Hartmann". Es ist zugleich das der jetzt vom Verlag Peters in Leipzig unter der Editionsnummer 9929 vorgelegten und von Hartmann besorgten Erstaussgabe von Karg-Elerts "Sinfonie fis-Moll für Orgel" mit der - eingeklammerten - Opuszahl 143.<sup>12</sup> Diesem Nachwort folgen nur noch seine englische Übersetzung sowie - deutsch - der Revisionsbericht.

Der Ausgabe liegt natürlich das erwähnte autographe Manuskript der Musikbibliothek Leipzig, Sigel PM 6136, zugrunde. Übernommen sind Kargs Registrieranweisungen, die offenkundig dem Klangideal großer romantischer Orgeln entsprechen, "und so... die Meinung, Karg-Elert habe vielleicht ab dem Jahr 1930 auch Orgelmusik für die größere der Rötthaer Silbermannorgeln konzipiert, in das Reich der Legende... verweisen."<sup>13</sup> Übernommen sind ferner die vom Komponisten angebrachten Markierungen der Motive (1 - 11) und dreier B-A-C-H-Stellen, außerdem die wenigen autographen Fingersätze. Dagegen hat Hartmann Kargs Pedalapplikaturen weggelassen, "da Karg-Elert im Grunde kein praktizierender Organist, sondern Pianist (auch Harmoniumspieler) war."<sup>14</sup> Fehlende Pausen und Akzidentien wurden zumeist stillschweigend ergänzt, etwa 70 weitere Fälle, darunter einige fragliche Stellen und weitergehende orthographische Eingriffe, im Revisionsbericht aufgeführt. Eine erste Durchsicht<sup>15</sup> ergibt, daß rund ein Dutzend Corrigenda (Hilfslinienfehler, Vorzeichen o.ä.) hinzuzufügen wären. Das etwa halbstündige Werk ist auf 45 Notenseiten gedruckt, jedoch nicht im gewohnten Stich oder (Computer-)Satz, sondern als Wiedergabe einer sehr sauberen und gut lesbaren Reinschrift von Hand.

Musikalisch wie technisch höchst anspruchsvoll, steht Opus 143 stilistisch in der Reihe der großen Spätwerke Karg-Elerts, der Opera 141, 144 und 145. Den Grundriß der "vier Sätze in geschlossener Folge" gibt Hartmann so an: "Prologus mit der Aufstellung der Motive 1 bis 6, darunter das fünfte als 'gregorianisches, 1. Sonatenhauptsatz I (Allegro...), 2. Scherzo, 3. Langsamer Satz, 4. Sonatenhauptsatz II (Vivace...), Coda." Er deckt sich im wesentlichen mit dem, den Karg selbst am 12. September 1930 (!) in einem euphorischen Brief an Sceats schreibt.<sup>16</sup> Darin heißt es auch: "Jeder Takt, ja jede Figur ist streng thematisch und organisch." Dergleichen ist - mit Verlaub - nicht nur für Karg-Elerts Werke charakteristisch, sondern Kennzeichen aller gut gearbeiteten Musik im Bereich erweiterter Tonalität nach Wagner; durch geschickte Analyse ließen sich außerdem unzählige "organische" Bezüge auch da entdecken, wo sie nicht "gemeint" waren. Zu gern ist man "als Untersuchender... beinahe unzufrieden, wenn man nicht - ein auch noch so verstecktes - BACH gesichert hat."<sup>17</sup> - So mag denn die

eingehende Analyse einer umfassenderen Arbeit vorbehalten bleiben. Das Notenmaterial ist ja nun - endlich - vorhanden.

Gewiß gebührt dafür Günter Hartmann als dem Herausgeber der Lorbeer. Dennoch mag man ihm vielleicht nicht jedes Blatt des Kranzes gönnen, weil der aus seiner Dissertation bekannte, stets ängstlich - und daher auch gelegentlich bissig - eine Art Alleinvertretungsanspruch auf (Besser-)Wissen und Bemühen in Sachen Karg-Elert um- und untermauernde Unterton auch im Nachwort seiner Ausgabe mitschwingt, an einer Stelle, wo er dann doch weniger am Platz ist. Der kurze Absatz beginnt bei der Auffindung des autographen Manuskripts in der Leipziger Musikbibliothek: "...hier machte es der Karg-Schüler Paul Schenk 1968 für die amerikanische Dissertation... St.E.Youngs ausfindig, jedoch nahm Young keinen Einblick in das Manuskript..."<sup>18</sup> Sollte Young etwa nicht interessiert gewesen sein? Nur die englische Übersetzung des Nachwortes konzediert, daß Young nicht Einblick nehmen konnte.<sup>19</sup> Er hatte sich ja bemüht. Der Absatz geht weiter: "...erst in letzter Zeit machte man sich die Mühe (nachdem Kargs Tochter Katharina 1984 verstorben war!), die Komposition näher kennenzulernen." Wer ist "man"? Etwa nur Hartmann? Und warum das Ausrufungszeichen? Soll damit eine Scheu vor den mit einer Edition verbundenen Mühen seitens anderer suggeriert und angeklagt werden?

"Man" war ja durchaus auch von anderer Seite an einer Herausgabe des Werkes interessiert. Aber der Dämmer Schlaf der Sinfonie war überrannt von Unklarheiten über urheber- und verlagsrechtliche Fragen, später auch von Unsicherheit über das wirtschaftliche Risiko einer Drucklegung. Am 28. Mai 1983 wird eine diesbezügliche Anfrage<sup>20</sup> von Sonja Gerlach brieflich so beantwortet: "Da ich die Orgelsinfonie noch nicht habe, kann ich Ihnen noch nichts Endgültiges sagen. Aber immerhin habe ich inzwischen die Versicherung, daß ich sie bekommen werde. Bevor ich das Manuskript weitergebe, werde ich mich noch genauestens erkundigen müssen, welche Rechte wer hat. Jedenfalls werde ich eine Veröffentlichung im Zweifelsfalle selber vornehmen... Und die zugehörigen Orgelfinger- und Fußsätze zu machen, wird sich vermutlich Herr Prof. Stockmeier nicht nehmen lassen." Am 4. September 1985 gibt es etwas Neues: "Das Autograph (Kopie) habe ich inzwischen von der Stadtbibliothek Leipzig bekommen, und Prof. Stockmeier hat es kürzlich im Altenberger Dom aufgeführt. Er will es beim Moeseler-Verlag herausgeben und hat das Material deshalb... Auch das Werkverzeichnis ist inzwischen herausgekommen... und ich bin froh, einmal nichts mehr mit Karg-Elert zu tun zu haben..."<sup>21</sup> Anfang Mai 1986 diskutieren die anwesenden Mitglieder bei der Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft in Heidelberg, ob die geplante Edition als Jahresgabe der Gesellschaft denkbar wäre, auch, um das verlagsökonomische Risiko durch Abnahme einer größeren Zahl von Exemplaren begrenzen zu können.<sup>22</sup> Erst später wurde offenbar, in welcher mißlicher Situation die Sache steckte... Immerhin konnte "man" noch zurück, wie "man" muß-



te. - So dürften Hartmanns Zeilen im Nachwort nicht ganz ohne Pikanterie sein, hat er doch keineswegs allein - vielleicht sogar später ins Rennen gehend als andere - den Einsatz für Karg-Elerts Sinfonie gewagt, um zuletzt - still auf der Innenbahn laufend - als erster im Ziel zu sein. Dieser Lorbeer steht ihm zu.

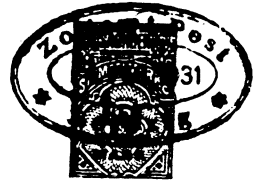
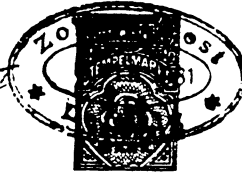
So endet die "Geschichte in vier Teilen". Zwischen den Abschlußdaten der Komposition Karg-Elerts und des Hartmannschen Nachworts liegen genau 55 Jahre und 55 Tage, ein Zeitraum, in dem die Sinfonie annähernd eine Million mal hintereinander hätte aufgeführt werden können. Aber dieser Zeitraum ist nur der einer Vorgeschichte; die eigentliche als Interpretations- und Rezeptionsgeschichte des Opus 143 hat gerade erst begonnen. Es bleibt zu wünschen, daß sie lebhaft und dauerhaft wird.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Ihre Fakten sind größtenteils bekannt aus: Hartmann, Günter: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), Diss. Bonn 1985, S.428ff
- 2) ebd., S.429
- 3) ebd., Anm.1 (zu S.426), S.847
- 4) Sceats, Godfrey: The organ works of Karg-Elert, London 1940, 1950, S.46
- 5) ebd., S.38: "Several of these are believed to have been written. And where for example is the Symphony?"
- 6) Young, Stephen Edward: The organ works of Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), Diss. Chapel Hill 1968
- 7) ebd., S.161 Anm.13: "This work was ordered on microfilm from the library in Leipzig, but their considerable delay in filling orders (more than six months) meant that the score had not arrived by the conclusion of this study (July, 1968)."
- 8) Sigfrid Karg-Elert. Verzeichnis sämtlicher Werke, im Auftrag des Karg-Elert-Archivs zusammengestellt von Sonja Gerlach, Odenthal/Frankfurt 1984
- 9) ebd., S.96: Es geht hier um Youngs Annahme einer Verwandtschaft der ihm unbekannt Sinfonie mit einer - ebenso unbekannt - Sonata quasi Kanzone in Fis für Violine und Orgel.
- 10) s. Anm. 1
- 11) ebd., S.431ff
- 12) Das Copyright wurde auf 1987 erneuert. - Eine telefonische Anfrage beim Verlag Peters in Frankfurt ergibt am 12.4.1989, daß die Ausgabe dort noch nicht im Lieferprogramm ist.
- 13) Hartmann, Günter: Nachwort zur Erstausgabe, dort S.50.
- 14) Hartmann, Günter: Revisionsbericht, ebd., S.53. Die Pedalsätze hätten aber doch von Interesse sein können: Plante Karg-Elert nicht eine "Grundlegende Reform der Orgel-Pedaltechnik"?

- 15) Im kritischen Vergleich mit einer Abschrift des Autographs von Hand Sonja Gerlachs.
- 16) vgl. Hartmann: Nachwort, S.49f
- 17) Hartmann: Die Orgelwerke..., S.438
- 18) Hartmann: Nachwort, S.49
- 19) ebd., S.51: "But Young was unable to view the manuscript..."
- 20) An den Verfasser dieser Zeilen, der nach den Bezugsmöglichkeiten einer Kopie des Werks zur Aufführung und nach den Möglichkeiten der Mitarbeit an einer Ausgabe gefragt hatte.
- 21) An den Verfasser. - Frau Gerlachs Aufatmen ist angesichts der Situation um Opus 143 unschwer zu verstehen.
- 22) In Anwesenheit Günter Hartmanns! (Man vergleiche die Daten seines Nachwortes und der Jahrestagung 1986.) Dennoch:

*Bitte die Einkaufspreise  
2.22 4/10 Stempel nach Turin 22.1*



Hierdurch übertrage ich dem Musikverlag von  
C. F. PETERS in LEIPZIG

das alleinige, unbeschränkte und übertragbare Urheberrecht,  
einschliesslich des Aufführungsrechts und des Rechtes zur  
Wiedergabe durch mechanisch-musikalische Musikwerke, des  
nachstehend angegebenen, von mir verfassten Werkes betitelt:



S i g f r i d K a r g - E l e r t  
S y m p h o n i e F i s m o l l  
Symphonische Phantasie für Orgel solo  
Op. 145

im Original sowohl, als auch insbesondere für alle beliebigen  
Bearbeitungen zu beliebigen Auflagen von beliebiger Höhe  
für alle Länder für die ganze Dauer des gesetzlichen Schutzes  
und bescheinige das vereinbarte Honorar von  
Rm. 800.— ( acht hundert Reichsmark )  
erhalten zu haben. - Der Verlag verpflichtet sich, nach Absatz  
von 500 Exemplaren obigen Werkes ein Ergänzungshonorar  
von Rm. 200.— zu zahlen.

Leipzig, den 2. Jan.  
1910

*Dr. Signif. Karg-Elert*

Vertrag zwischen Karg-Elert  
und dem Musikverlag Peters

# REZENSIONEN

RECITAL - HELMUT C. JACOBS; Werke für Akkordeon. Augemus-Musikverlag, Bleckstr. 1a, 4630 BOCHUM 1 Augemus 8035.

Ohne daß es einer breiteren Öffentlichkeit bewußt wurde, ist das Akkordeon in den letzten Jahrzehnten in instrumentenbaulicher, spieltechnischer und pädagogischer Hinsicht so rasch weiterentwickelt worden, daß es ein vollgültiges Konzertinstrument geworden ist. Ausschlaggebend hierfür war vor allem die Entwicklung des sogenannten Einzeltonakkordeons, das dem Interpreten auf der linken Seite einen mehrere Oktaven umfassenden Tonraum ohne vorgefertigte Akkorde bereitstellt und ein tonhöhenrichtiges, polyphones Spiel ermöglicht.

Sehr zu begrüßen ist daher die vorliegende Neuerscheinung auf dem CD-Markt: eine ganze CD nur mit Musik für Akkordeon solo von Helmut C. Jacobs. Jacobs ist in Kennerkreisen kein Unbekannter. Er erhielt in den letzten Jahren etliche Preise, unter anderem errang er zweimal den ersten Preis beim "Deutschen Akkordeonmusik-Preis" in Wiesbaden. Auch der Gründergeneration der Karg-Elert-Gesellschaft ist er sicherlich noch in guter Erinnerung, als er auf der Jahrestagung in Essen Transkriptionen Karg'scher Harmoniummusik für Akkordeon vorstellte.

Bei der Produktion der vorliegenden CD wurde drei Aspekten besonders Rechnung getragen: der Übertragung von Stücken für die Flötenuhr von Mozart und Haydn, der Übertragung von Harmoniumkompositionen von Reger und Karg-Elert, und der Interpretation zweier Originalkompositionen von Hans Brehme und Jürg Baur. Die Übertragung der Flötenuhr- und Harmoniumstücke sind dabei in dieser Besetzung Ersteinspielungen, ebenso Baur's "Drei Toccaten".

Mit diesem Programm und in der in jeder Hinsicht einmalig meisterhaften Interpretation Helmut C. Jacobs werden alle klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments zu voller Geltung gebracht. Die beiden Flötenuhrkompositionen (Mozart: Andante F-Dur KV 616; Haydn: Drei Flötenuhrstücke Hob. XIX, 28-30) zeichnen sich besonders durch die filigrane, feinnervige Nachzeichnung der musikalischen Konturen aus.

Die drei Toccaten von Jürg Baur aus den Jahren 1985/86 beweisen Jacobs Fähigkeit, den Hörer auch mit Musik der Moderne fesseln zu können. Mit der zwanzigminütigen Komposition "Paganiniana", einer Folge von 19 Konzertetüden in Form von Variationen über jenes allseitsbekannte Violincaprice Paganinis, kam der Virtuose Jacobs zu Wort, dem offenbar keine technische Schwierigkeit unüberwindbar scheint, und der mit einem musikalischen Schwung und einer Verve zu musizieren versteht, die ihresgleichen sucht.

Für den Kargianer natürlich besonders interessant die Bearbeitung von sieben Stücken aus Karg's "Scènes pittoresques" op. 31 für Harmonium, und die direkte Gegenüberstellung zur Romanze a-Moll von Max Reger. Hier staunt sicher nicht nur der Laie über die vielfältigen Klagschattierungen und Farbnuancen, die dieser Instrument, von entsprechenden Musikern bedient, in sich birgt. Es gelang Jacobs in hervorragender Weise, die gerade auch in den Stücken Karg-Elerts angegebenen Charaktere der unterschiedlichen Länder (Französisch, Schwedisch, Ungarisch etc.) virtuos aus der Komposition herauszukitzeln. Nicht nur für Spezialisten, und auch nicht nur für Freunde und Sammler Karg'scher Musik ist diese CD ein absoluter Geheimtip.

Michael Bender

Max Reger: Briefe an Karl Staube. Hrsg. v. Susanne Popp. 10. Veröffentlichung des Max-Reger-Instituts / Elsa-Reger-Stiftung Bonn. Bonn 1986, DM 38.--

Nach der Veröffentlichung der "Briefe an Fritz Stein" (1982, 216 S.) nahm sich das Max-Reger-Institut (MRI) nun einer Ausgabe der Briefe Max Regers an seinen Freund und Interpreten seiner Orgelwerke Karl Staube an - ein sehr verdienstvolles Unternehmen, kann man sich doch davon etwas mehr Klarheit über die Beziehung beider Künstler zueinander, insbesondere auch über den Einfluß Straubes auf Regers Orgelwerke erhoffen.

Diese Hoffnung wird jedoch eingeschränkt. Der überlieferte Schriftwechsel beginnt erst am 7. Mai 1901, zu einer Zeit also, als die wesentlichen großen Orgelwerke bereits geschrieben sind. Aus diesem Grund wurde der Briefedition eine Vorgeschichte vorangestellt, die den Weg beider Künstler bis zu ihrem ersten Zusammentreffen und in der Folgezeit den Einsatz Straubes für Regers Orgelwerke skizziert. Man erfährt dabei unter anderem, von der Herausgeberin Susanne Popp vorbildlich zusammengetragen und auf knappem Raum kompakt dargestellt, daß Reger von jedem seiner großen Werke zwei Reinschriften, eine für den Verlag und eine für Staube, anfertigte, die sich jedoch wesentlich voneinander unterscheiden. Im folgenden wird eine knappe Übersicht über die Fassungen gegeben.

Der Zeitraum der veröffentlichten Briefe erstreckt sich von 1901 bis 1916. Da keine Originalbriefe für die Edition vorlagen, wurde auf zwei Abschriften zurückgegriffen, die jedoch im Wesentlichen bis hin zur Interpunktion und den für Reger so typischen Unterstreichungen identisch waren, sodaß man sie als eine zuverlässige Quelle bezeichnen kann.

Eine weitere Schwierigkeit für die Herausgeberin war das Fehlen

von Antwortschreiben Straubes und Datumsangaben zu den Briefen. Die Chronologie wurde daher mittels einer im MRI angelegten Tageschronologie rekonstruiert, wissenswerte Zusammenhänge und Erläuterungen in umfangreichen Fußnoten beigegeben. Die Publikation erfüllt höchsten wissenschaftlichen Anspruch einerseits, liest sich aber auch für den Nicht-Wissenschaftler teilweise recht spannend. Aufgelockert und ergänzt wird das Ganze durch die Wiedergabe von Faksimile-Seiten von Konzertprogrammen, Notenseiten, von Reger beschrifteten Partiturseiten etc.. Ein Werkregister, nach Kompositionen, geplanten Kompositionen, Bearbeitungen und theoretischen Schriften gegliedert, sowie ein Personenregister erleichtern den Umgang mit diesem jedem Regerfreund, ob Musiker oder Laie, zu empfehlende Buch.

Doch auch für Kargianer findet sich in dem Band ein kleines Bonbon, über das man sich sicher "glänzend amüsiert": Im Brief vom 30. Dezember 1909 schreibt Reger an Straube:

"Schade, daß Du gestern Abend nicht im Konzert warst; das Sevcik-Quartett hat op74 und op109 glänzend gespielt; über die Schweinekritik des Herrn Sigfrid Karg-Elert in den Neuesten Nachrichten hab' ich mich heute glänzend amüsiert; dabei wußte dieser Kerl nicht bisher, wie er vor Demut vor mir winseln soll. Aber lesen muß Du diese Kritik."

Ob Karl Straube die Gelegenheit zur Lektüre dieser Rezension hatte, wissen wir nicht. Jedenfalls können wir im Anschluß die fragliche Kritik aus den Leipziger Neuesten Nachrichten vom Freitag, den 31. 12. 1909 (S. 7 Feuilleton) mitteilen. Sie dürfte ein weiterer, spannender Beitrag zum Kapitel Karg-Elert - Reger sein. Unsicher geworden ist damit aber die Datierung des Briefes auf den 30. - er kann frühestens am 31. 12. geschrieben worden sein.

Michael Bender

3. Kammermusiklobend des Sevcil-Quartetts. Das rühmlichst bekannte Sevcil-Quartett veranstaltete gestern abend im Kaufhausjale einen Regereabend mit (besonders nach dem Schluß zu) starkem, äußerem Erfolg. Wenn dieser Jubel wirklich echt und die Beifallsfalschen von jedem Applauspendender aufrichtig gemeint waren, — wenn nicht Modemitmacherei und blinde Parteifäuferei im Spel war — dann ist der große Erfolg ein schönes äußeres Zeichen, daß es für wahrhaftige, imponierende, starke Talente nicht mehr ein ganzes Menschenalter bedarf, um sich durchzusetzen. Freue man sich des Umschwunges der Zeiten. Sich kurzerhand pro oder contra Regere zu entscheiden, ist eine heikle Sache. Vor allem kommt es darauf an, was man von der Kunst heute fordert und ob man Einheitslichkeit, Logik und Geschlossenheit der Form, breite, langatmige Themen (ich denke durchaus nicht an Melodienseligkeit, die das Feldgeschrei der Philister ist!) und ein organisches Wachsen aus der Thematik heraus — der Tendenz unbedingter Neueheit und der Freude am Nochnichtgewesenen zuliebe zu opfern bereit ist. Eine rein subjektive Sache! Auf alle Fälle zeigen Regeres Werte, objektiv betrachtet, trotz äußerlich-einheitlicher Manier zuviel Schwankungen im Stil und sinnfällige Inkarnationen auf besonders wichtige und prägnante Punkte, als daß ein bedingungsloses Annehmen der Regereschen Kunst im allgemeinen und ein Gleichstellen mit der unferen ersten Meister der Vergangeneheit (wie es in übertriebener Weise von



manchen Alltagsgerichten nur 3 u häufig geschieht), gerechtfertigt und  
logisch erscheint. Andererseits ist mit einer so immens schwer zugäng-  
lichen Muse, die das Spröde und Kerbe, das Berischlossene, Ungewohnte  
und Höchstkomplicirte liebt, nicht allzuschnell fertig zu werden, da  
manch verborgene Schönheit sich dem Hörer erst nach eindringlichen  
Kenntlernen erschließt. Aus diesem Grunde ist eine mehrmalige  
Wiederholung komplizierter Regischer Werke (ich denke auch an den  
neulich dankenwert aufgeführten »Gesang der Vertärten“) von großer  
Wichtigkeit. Den gestern abend aufgeführten Streichquartetten, Op. 74  
und Op. 100\*), beegnete ich im Verlauf von 3—4 Jahren hier je  
zum dritten Male. Im allgemeinen wird das neue und vielgepielte  
Es-Dur-Quartett über das äußerst selten gehörte, ältere Werk (in  
D-Moll) gestellt. Ich möchte das nicht tun. Das heillos schwierige  
und enorm komplizierte 74. Werk scheint mir persönlicher trotz der user-  
lösen Gestaltung des 1. Satzes mit den zahllosen Parenthesen und  
Figuren, mit der maßlosen und klanglich-schwüftigen (wenngleich rein-  
schmissig sehr wohl verständlichen) Polyphonie und trotz der allzu-häne-  
lichen, oft bedenklich rüde angehauchten, aber ungemein reizvoll ein-  
zelbeteten Finales, endlich auch trotz der mangelnden Kon-  
sistierung zwischen grotesk-butolischem 2. und verburschtkosem  
1. Satz — doch weit ursprünglicher und großartiger  
angelegt („genialischer“ möchte ich's nennen), als das Quartett  
in Es-Dur, das zwar im Anfang und am Schluß des Larghetto  
und besonders in der wahrhaft prachtvollen Doppelsage, mit

\*) Verlag: Bote und Bod. Berlin.

dem inspirierten langjamern Thema, köstliche Episoden lichter Schönheit und ausstrahlender Wärme aufweist, im ganzen aber doch mehr reflektiert und formell zu aphoristisch geartet ist. Reger zittert sich selbst in dem letzten Quartett zu merklich und verfällt dadurch in Manier und Schablone, wenigleich diese von auserlesener und stets aparter Art ist. Das Mosaisch zahlreicher Motiven, das Zuviel an interessantesten Einzelgruppen, das Abrupte und Nebeneinander heterogener Stimmungen und Empfindungen im ersten Satz, die nachgerade langweilig werdenden, weil von zahllosen Werken her sattiam bekannten Proserien des zweiten, das tolle, inhaltlich doch durch nichts begründete, Gestrüpp und Gefäsel im Mittelteil des anfänglich so vielverheißenden dritten — lassen ein wie der verpaßtes Genießen schwer aufkommen. Höchste Bewunderung verdienen die Quartettiken, die wahre Wundertaten verrichteten. Sie wurden zum Schluß stürmisch gerufen — auch der Autor geruhte sich halbvolllst der erkannten Hörerschaft zu zeigen. Was zwischen beiden Quartetten lag, war mehr merkwürdig und teils ungewollt-behütigend, als schön. Reger als Viederkomponist! Ein wunder Punkt. Für mein Gefühl ist Reger in großangelegten Werken, die ihm keine räumlichen und technischen Schranken auferlegen, weit glücklicher, als in kleineren Werken oder gar in Viedern, die, des typisch-Regertichen Mastastes und des polyphonen Gestripps ledig, gar

zu empfindlich das allezeit Wesentliche der Musik: das ewig = Melodische vermischen lassen und die Beeinflussungen unverhüllt zeigen, als bei den anspruchsvolleren Werken, die jene Mängel durch komplizierte Verkauflierungen und Retoucheu leichter vergeßen lassen. Seine Lieder zeigen Regers Mangel an wirklich einheitlich-persönlichem Stil, entweder er gibt sich geschwollen und affektiert oder wird flach und billig, wie in den Liedern, die Gesellschaftslieder geworden sind und die am allerwenigsten Reger sind. Frau Sildegard Börner brachte 6 neue Lieder, 4 davon aus der Sammlung „Schlichte Weisen“ op. 76, mit, die sicher bald auf — 100 anwachsen. „Schlicht!“ Das Wort ist eine prachtvolle Satire. Nichts wie Natur, planloses harmonisches Sinn und Her und komisch wirkende (übrigens längst veraltete) Wortillustration bis ins Allerkleinste, die aber z. B. im Schlußlied arg nebenbeigreift, in dem sie beim Wort „beten“ chorollert, während dieses „beten“ eben eine — irriqe Annahme ist! Weit genußreicher als diese Lieder wirkte Regers Begleitkunst. Ich wünschte manchem namhaften Pianisten ein Luentchen seiner registrierten und seiner Pedalfarben.

**Eigrid Arg = Gert.**

---

Sigfrid Karg-Elert: Suite pointillistique, Op. 135; Impressions exotique, Op. 134; Sonata (appassionata) fis-Moll, Op. 140; Sinfonische Kanzone, Op. 114; Sonate B-Dur, Op. 121.

CD amb 97 833

Hans-Martin Zill, Flöte und Piccolo

Hans-Dieter Meyer-Moortgat, Klavier

Bezug über: H.-M. Zill, Zur Hofwiese 6, 3304 Wendeburg

Auch unter Flötisten werden die zahlreichen Werke Karg-Elerts für dieses Instrument nach und nach bekannt und geschätzt. Stellvertretend sei hier der Heidelberger Soloflötist Henner Eppel genannt, der die Flötenwerke Karg-Elerts in Rundfunk und Konzerten aufgeführt hat - zuletzt auf der Moerser Tagung der Karg-Elert-Gesellschaft.

Die fünf bedeutendsten Flötenwerke sind auf einer neu erschienenen CD bei ambitus in Hamburg (unseres Wissens erstmalig) eingespielt worden. Der Repertoirewert und die geschmackvolle Aufmachung der CD lassen diese Produktion zu einem empfehlenswerten Sammlerstück werden.

Die Aufnahme fand in Braunschweig mit einem großen Grotrian-Steinweg-Konzertflügel statt, was nicht ganz alltäglich ist.

Beide Interpreten sind kompetente Musiker, die hier zu einer erfreulichen Zusammenarbeit gefunden haben, denn schließlich sind die vorgenommenen Werke nicht gerade leicht. Hans-Martin Zill, Flöte, spielt durchweg klar und mit schönem Ton ohne Schwankungen. H.-D. Meyer-Moortgat verfügt über eine sensible Technik und farbigen Anschlag, der den Notwendigkeiten der Musik voll gerecht wird. Der interpretatorische Schwerpunkt scheint ästhetisierend und auf Ausgewogenheit angelegt zu sein.

In diesem Zusammenhang offenbart sich die kleine Schwäche der

Einspielung. Die (qualitativ gute) Aufnahmetechnik bringt die Flöte zu sehr in den Vordergrund. Der kammermusikalische Charakter geht dadurch an wichtigen Stellen verloren, weil der (häufig sogar wichtigere) Klavierpart unprägnant und verwaschen wird. Der dadurch ungeschickt hervorgehobene Flötenpart bedürfte noch größerer Gegensätze in der Darstellung: kürzere Staccati, nachdrücklichere Betonungen, ausgeprägtere Artikulation und geschmeidigere Agogik.

Der CD liegt ein Beiheft bei, in dem Stefan Lerche einen kurzen Abriß über Karg-Elerts Leben und die Flötenkompositionen schrieb. Neben den hinlänglich bekannten und nach wie vor völlig ungesicherten biographischen Schlaglichtern ist vor allem eine Formulierung schwer zu verstehen: "Der Titel der 'Suite Pointillistique' ist unverständlich. (...) Von pointillistischem Irisieren oder Verschmelzen ist nichts zu merken." Das Gegenteil kann man feststellen, wenn man die Noten zur Hand nimmt. Die Musik steckt voller kleiner sich gegensätzlich verhaltender Stimmungen und Gefühle, die man mit Adverbien wie hell-dunkel, leicht, erregt, schwebend, naiv, zornig, hypnotisierend, besänftigend oder zart umschreiben möchte. Da gilt es so groteske Bilder wie "Der kranke Mond" oder die Begegnung (Verführung?) zwischen einer kleinen Teufelin und einem Unschuldigen ("Diavolina und Innocenz") nachzuvollziehen.

Die dazu nötige Klangphantasie und den nötigen Witz sucht Karg-Elert durch allerlei Anweisungen beim Interpretieren anzuregen, deren Lektüre (bei Op. 134 und 135) allein schon lohnend ist.

Aber nicht nur die Klangphantasie, sondern auch konkrete Klänge werden von Karg-Elert vorgeschrieben. Außergewöhnlich ist die Verwendung des nur teilweise durchzutretenden linken Verschiebungspedals am Flügel. Er bezeichnet es als "1/4-Verschiebungs-

pedal: Tangententon" (Op. 134 Nr. 4) oder "1/3-Verschiebung" (Op. 121, S. 13).

Der Filz auf dem Hammerkopf des Klaviers bildet im Lauf der Zeit kleine Vertiefungen für jede Saite. Normalerweise tritt man das linke Pedal des Flügels ganz durch, so daß die Saiten auf die hervorstehenden Stellen des Filzes treffen. Die Klangfarbe wird dadurch verändert (nicht die Dynamik). Beim Karg-Elertschen 1/4-Pedal wird die Saite an dem Übergang zwischen Vertiefung und ursprünglicher Filzstärke seitlich berührt (Tangente) und in eine stärker rotierende Schwingung gebracht. Der Klang ist verwaschener und unklarer. Die beste Voraussetzung für die optimale Wirkung des Effekts: ein möglichst stark ab gespielter Hammerkopf.

Udo Müller

52

Herzlichen \*  
Glückwunsch

ZUM NEUEN JAHRE.

*Für Ihnen stets ergebener  
Vigfrinkargelers*

Glückwunschkarte Karg-Elerts an die  
Sängerin Maria Schoepffer

77

Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, Heft I: Orgelwerke der Spätromantik, Herausgegeben von J. F. Doppelbauer, Musikverlag A. Coppenrath, Altötting.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gab der Tübinger "Musikrepetent" Otto Gauß (Karg-Elert widmete ihm Op. 86 Nr. 10) eine kolossale Sammlung von Orgelstücken in vier Bänden heraus: die "Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit".

Aus diesem Fundus wählt nun J. F. Doppelbauer sehr geschickt und sinnvoll lohnende Stücke aus und stellt sie in kleineren Heften (das vorliegende enthält 9 Stücke auf 31 Seiten) zusammen. Im Heft I ist auch die Sequenz (in a-Moll) W 8 von Karg-Elert enthalten, so daß sich eine nähere Betrachtung des Bandes anbietet. Die Sequenz ist ein reizvolles, nicht sehr schwieriges Stück, in dem Karg-Elert seine Kompositionstechnik exemplarisch auf kleinem Raum vereinigt hat. Die Harmonik ist enorm farbig, die Motive dicht ineinander verwoben und die für seinen Stil typischen Sequenzbildungen stechen hier (zumal des Titels wegen) ins Auge.

Von Joseph Rheinberger enthält das Heft zwei unbekannte Stücke, eines davon ist eine reizvolle kleine Passacaglia in e-Moll. In der Rheinberger-Nachfolge stehen die Stücke von Richard Jung. Bemerkenswert sind noch Kompositionen von Otto Barblan (der die Franck-Organwerke bei Peters edierte) und von Paul Gerhardt, dem Zwickauer Organisten und Orgelsachverständigen. Die beigegebenen Biographien weisen ihn als Schüler Jadassohns, Reineckes und Homeyers aus, die ja auch Karg-Elerts Lehrer waren!

Die verhältnismäßig sehr ausführliche Beschreibung von Karg-Elert endet mit dem nicht von allzu tiefem Verständnis zeugenden Gedanken: "Als Kuriosum sei erwähnt, daß er besonders das Harmonium aufwertete, für das er eine Reihe von Kompositionen schrieb."

jm

Homage to Handel Op. 75 (II)

Three Pastels Op. 92

Cathedral Music, Maudlin House, Westhampnett, Chichester, W.  
Sussex PO18 0PB, 1988 Großbritannien

Die verdienstvolle Tätigkeit des Cathedral-Music-Verlages, der Karg-Elertsche Werke im Reprint wieder zugänglich macht, hat zwei weitere Orgelwerke erfasst. Viele Worte kann man über diese wichtigen und vorzüglichen Werke nicht machen. Hommage to Handel entstand im Laufe vieler Jahre, wurde von Karg-Elert unter verschiedenen Titeln in verschiedener Länge wiederholt aufgeführt (z.B. beim Karg-Elert-Fest in Oberndorf), und erschien schließlich ohne Opuszahl, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, daß Karg-Elert das Werk mehr als Bearbeitung einstufte. Natürlich sind die Harmonien durch den simplen Quintfall-Baß so gut wie festgelegt. Dafür zeigt der Komponist, was er an figurativen Möglichkeiten alles zu bieten hat. Ein prächtiges Werk!

Ganz anders sind die Three Pastels, sie sind harmonisch sehr farbig, impressionistisch und mit starkem französischem Einschlag. Kenner schätzen sie in gleichem Maße, wie die berühmteren "großen Brüder", die Sieben Bodenseepastelle Op. 96. jm

Wir danken dir, Herr Jesu Christ - Motette für 4-6 stg. gem Chor. Strube Verlag München 1986

Von Karg-Elert sind nur vergleichsweise wenige Chorwerke erhalten geblieben. Zu den kleineren Arbeiten gehört diese kleine Motette, die jetzt wieder im Druck erschien. Als einzige Vorlage existiert eine kalligraphische Abschrift von F.M. Geidel, Leipzig. Kleine Fehler (Sopran Takt 15) und Vorzeichen konnten verbessert werden, ein Vorschlag zur Vorzeichnung ist durch eckige Klammern gekennzeichnet (Takt 16). Geblieben ist ein Fehler, der schon in der Vorlage stand: Der vierte Ton im Baß (Takt 1) ist eine e, kein d.



Patina - Zehn Miniaturen im Stile des XVIII. Jahrhunderts für  
Pianoforte. Op. 64. Herausgegeben von Wolfgang Stockmeier  
Zinneberg Verlag 1988

Hinter dem etwas ironisierenden Titel "Patina" verbergen sich  
zehn reizvolle Klavierstücke, die natürlich nicht im Sinne einer  
Stilkopie abgefaßt wurden. Vielmehr wählt Karg-Elert mit den  
Suitensätzen ein Sujet für seine schöpferischen Nostalgien. Das  
Werk wurde seiner Frau (Minna Louise) gewidmet, die er in der  
Widmung als "Meine 'Monna Lisa'" anspricht. Das Widmungsexemplar  
hat folgende handschriftliche Widmung: jm

*Meinem geliebten, treuen, geliebten Weibchen!*

*21. Sept. 1924 / 1925*

*[Komponiert] [erschienen]*

Paul Juon: Idylle; Reverie; Op. 18 Nr. 2 und 5  
für Harmonium bearbeitet von S. Karg-Elert  
Jean Sibelius: Pelleas und Melisande Op. 46 Heft II und III  
für Harmonium und Klavier übertragen von S. Karg-Elert  
Schlesinger (jetzt Lienau), Berlin 1905,

Noch (!!) lieferbar sind obige vier Ausgaben, die im Werkver-  
zeichnis mit den Nummern B 52 und B 88 geführt werden. Die feh-  
lenden Hefte liefert der Verlag in Kopien auf Anfrage - sicher  
eine lohnende Sache für Karg-Elert-Fans, denn diese Komponisten,  
deren Schaffen heute nicht mehr so sehr im großen Publikum In-  
teresse weckt, haben Karg-Elert doch ziemlich beeindruckt.

#### IV. Jahrestagung in Würzburg 1988

# BERICHTE

Die 4. Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft fand vom 4. bis 6. November 1988 in Würzburg statt. Zur Eröffnung spielten die Frankfurter Musiker Ulrich Mehlhart (Klarinette) und Fritz Walter-Lindqvist (Klavier) ein Kammerkonzert in dem Werke von Gustav Jenner und Sigfrid Karg-Elert gegenübergestellt wurden. Im Gegensatz zu Karg-Elerts Werken sind die meisten Kompositionen des Brahms-Zeitgenossen Jenner nicht publiziert worden. Dem Kargschen "Erotikon" Op. 97 standen Drei Balladen Jenners gegenüber. Die Sonate G-Dur für Klarinette und Klavier bildete den Kontrapunkt zur grandiosen Sonate von Karg-Elert Op. 139B. Mehlhart interpretierte außerdem die Solo-Sonate Op. 140. Beide Musiker boten den anwesenden Zuhörern einen exzellenten Abend, dessen darbieterische Qualität dieser Musik sicher noch viele Freunde verschaffen wird.

Der Samstag nachmittag gehörte den Sitzungen von Vorstand und Mitgliederversammlung. Neben Satzungsänderungen standen vor allem die Neuwahlen des Vorstands im Mittelpunkt. Gewählt wurden:

Vorsitzender: Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier

Stellvertr. Vorsitzende: Kantor Johannes Michel

Dr. Egidius Doll

Geschäftsführer: Kantor Michael Bender

Schriftführer: Ralf Kaupenjohann

Beisitzer: Heinrich Schwaab

Willi Frank

Am Abend des 5. November boten zwei Studierende der Orgelklasse Doll des Hermann-Zilcher-Konservatoriums (das dankenswerter Weise die Veranstaltungen unterstützte) ein Orgelkonzert mit Werken von Scheidemann, Heino Schubert, Vierne und Durufle. Volker Linz spielte außerordentlich feinfühlig und prägnant das Triptych Op. 141 mit seinen herben, expressionistischen Klängen. Karl-Heinz Sauer spielte aus den Cathedral-Fenstern, beide zusammen aus den "Poesien" Op. 35 das Im Memoriam für Harmonium

und Klavier, das in der Kirchenakustik der Evangelischen St. Stephanskirche teilweise sehr eindringlich, teilweise aber doch verschwommen erklang.

Einen erfreulichen Abschluß fand die Tagung mit dem Besuch einer Orgelmatinee in der Abteikirche Münsterschwarzach. Br. Clemens Hamberger hatte das Programm sorgfältig und interessant zusammengestellt um seine viermanualige Klaisorgel aus dem Jahre 1937 (die wieder original restauriert wurde) und ihre 60 Register farbig und vielgestaltig vorzustellen. Choralvorspiele von Reger und Karg-Elert zum jeweils gleichen Choral machten einen guten kompositorischen und klangfarblichen Vergleich möglich. Prächtige Schlußwirkungen erzielten dann Regers Dankpsalm aus Op. 145 und Karg-Elerts Symphonischer Choral "Ach bleib mit deiner Gnade" Op. 87 Nr. 1, die von Bruder Hamberger großartig gespielt und dargeboten wurden. jm

### **Viktorian Reed Organ and Harmonium Museum**

Unter der Adresse "6 Albert Terrace, Saltaire Village, Shipley, West Yorkshire BD 18 4PS" findet sich in Großbritannien das Harmoniummuseum von Phil & Pam Fluke. Der Katalog weist eine stattliche Anzahl guter Instrumente auf, die genau beschrieben und teilweise auch abgebildet sind. Darunter sind kleine Harmonien im Buchformat bis hin zu großen wie dem zweimanualigen Mustel-Kunstharmonium mit Celesta oder dem dreimanualigen Mason & Hamlin. Im Juni 1988 spielte Graham Barber auf Instrumenten des Hauses eine Rundfunkaufnahme mit Teilen aus den Zyklen Op. 76, 102 und 104. Die Inhaberin Pamela Fluke ist außerdem Vizepräsidentin der International Reed Organ Society, die weltweit 450 Mitglieder zählt. jm

Im Rahmen des studium generale an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster veranstaltet das Institut für Musikpädagogik unter Leitung von Prof. Dr. Joachim Dorf Müller jeden Mittwoch in der Universitätskirche (Dominikanerkirche) eine Akademische Orgelstunde. Dabei spielt Dorf Müller selbst eine Gesamtauführung der 66 Choralimprovisationen Op. 65 von Karg-Elert. Von Oktober 1988 bis Mai 1989 sind bereits 27 Nummern erklingen. Weitere Auskünfte zu den folgenden Konzerten sind zu erhalten bei: Prof. Dr. Dorf Müller, Institut f. Musikpädagogik, Platz der Weißen Rose, 4400 Münster

\* \* \* \* \*

Der Berliner Organist KMD Heinz Lohmann spielte im September und Oktober 1988 einige Konzerte mit der Sinfonie in fis Op. 143 von Karg-Elert. Neben Aufführungen in Düsseldorf und Berlin auch sechsmal in den USA, wo das Minnesota Public Radio ein Konzert mitschnitt.

\* \* \* \* \*

Dem 100. Geburtstag von Sigfrid Karg-Elert widmeten 8 Schweizer Musiker ein Konzert am 22. 11. 1988 im Großen Saal des Konservatoriums Zürich. Neben Sonaten für Harmonium Op. 36 (M. Richli), Flöte Op. 140 (M. Bessavanche) und Violoncello Op. 71 (W. Grimmer und S. Fahrni) erklangen das Trio d-Moll Op. 49 für Bläser und das B-A-C-H Op. 150 (N. Mosdoveanu).

\* \* \* \* \*

Einen Interpretationskurs "Flötenmusik der Romantik" veranstaltet das Timothee-Studio Heidelberg. Neben Werken von Silcher, Doppler und Reger sind auch Karg-Elerts Opera 134 und 140 im Kursprogramm. Dozenten sind Dr. H. Haack und Peter Thalheimer (Flöte). Informationen bei:

Timothee-Studio  
Handschuhsheimer Landstr. 88  
6900 Heidelberg

\* \* \* \* \*

Anlässlich der Erneuerung der Ladegast-Sauer-Orgel in St. Nikolai zu Leipzig eröffnete KMD Wolfgang Hofmann eine Konzertreihe mit Karg-Elerts Symphonischen Choral "Jesu, meine Freude" Op. 87.

\* \* \* \* \*

Die Evangelische Kirchengemeinde Waldbröl veranstaltete am 11. 12. 1988 und am 6. 1. 1989 ein Konzert mit einer bemerkenswerten Programmzusammenstellung. Unter Leitung von Martin Kotthaus erklangen das "Weihnachtsoratorium" von C. Saint-Saens, das "Benedictus" Op. 82 Nr. 1 für Soli, Chor, Harfe, Violine und Orgel von Karg-Elert, sowie die beiden Kantaten über "Vom Himmel hoch" von M. Reger und Karg-Elert Op. 82 Nr. 2.

\* \* \* \* \*

Die Karg-Elert Society in Großbritannien plant für 1990 einen Konzert-Zyklus zum 60. Jahrestag des Festivals 1930. Damals wurden in 10 Konzerten in London große Teile des Orgelwerks von Karg-Elert in Anwesenheit des Komponisten aufgeführt.

\* \* \* \* \*

Der englische Verlag Cathedral Music plant für 1989 weitere Wiederveröffentlichungen von Karg-Elertschen Werken. Es sind vorgesehen: Op. 144, 145, 101, 64 (II)/4B, Op. 75 Nr. 3+4, 154, Op. 66/2 und 82/2.

Interessenten für eine Sammelbestellung mögen sich an die Geschäftsstelle wenden, die die Ausgaben nach Erscheinen lieferbar hält.

\* \* \* \* \*

Die Stadt Michelstadt im Odenwald und die Evangelische Kirchengemeinde Michelstadt veranstalten am 15. Juli 1989 eine "Romantik-Nacht". Simultan werden von 18-24 Uhr insgesamt 24 Konzerte in den historischen Räumlichkeiten (Rathaus, Kirche, Museum, Gewölbekeller) stattfinden. Chorkonzerte, Orchesterkonzerte, Orgelkonzerte, Kammermusik und Liederabende stehen auf dem Programm. Karg-Elert-Programme wird es auch geben: Helmut C. Jacobs (Akkordeon) wird ein Programm gestalten und Johannes Michel wird ein Orgelkonzert und ein Harmoniumrecital spielen. Auskünfte gibt: Verkehrsamt, Rathaus, 6120 Michelstadt.

\* \* \* \* \*

Im Jahresprogramm 1989 des Altenberger Doms werden 8 Konzerte mit Werken von Karg-Elert angekündigt. Die beteiligten Organisatoren sind: A. Meisner, P. Wißkirchen, W. Stockmeier, K.P. Schuba, D. Schneider, G. Barber.

\* \* \* \* \*

Die Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft 1990 wird in Bonn stattfinden. Am Mittwoch und Donnerstag, 23./24. Mai werden Konzerte und Matineen angeboten. Die Planung liegt in den Händen von Helmut C. Jacobs und Johannes Geffert.

\* \* \* \* \*

Das Kabelprogramm "Offener Kanal" Ludwigshafen produzierte eine Sendung mit Harmonium-Werken von Karg-Elert. Johannes Michel spielte in Sendungen am 11. 6. und 13. 6. aus den Impressionen Op. 102.

\* \* \* \* \*

In "Die Kunst des Registrierens" Op. 91 Teil I zitiert Karg-Elert auf S. 217 ein Stück "Hommage a Karg-Elert" von Alph. Verne Op. 14 Nr. 1. Wer kann eine Kopie des Stückes oder sonstige Angaben über Verne machen? Bitte bei der Redaktion melden.

\* \* \* \* \*

# DISCOGRAPHIE

## Neuerscheinungen

Op. 31 Scènes pittoresques (Von fremden Ländern und Menschen)

- Nr. 4 Plaisanterie
- Nr. 5 Capriccio
- Nr. 7 Bagatelle
- Nr. 8 Festlichkeit im Dorfe
- Nr. 9 Sage
- Nr. 11 Volksweise
- Nr. 12 Alla Zingarese

Helmut C. Jacobs, Akkordeon

Augemus CD 8035

Op. 65 66 Choralimprovisationen

- Nr. 59 Nun danket alle Gott

J. Scott Withley, York Minster CD York 101 (+)

Gerd Oost, Bätz-Orgel in de Hervormde te Krommenie  
Produktie Intersound Haarlem  
(Keine Pl.-Nummer - J. Erdmann)

Noel Rawsthorne, Liverpool Cathedral

EMI Records CLP 1720 (+)

St. Cloebury, Kings College Camebridge

PR CD 185 (+)

- Nr. 66 Wunderbarer König

Paul Wißkirchen, Altenberger Dom u.a.

Spi 5595 XB

F 667 595/1 (+)



- Op. 74      First Sonatina in A Minor  
 Graham Barber, Bolton Town Hall  
 PR CD 221
- Op. 92      Drei Pastelle  
               Nr. 3 Fis-Dur  
 Headcote Statham, Norwich Cathedral  
 EMI CLP 3604
- Op. 114     Sinfonische Kanzone
- Op. 121     Sonate B-Dur
- Op. 134     Impressions exotiques
- Op. 135     Suite Pointillistique
- Op. 140     Sonata (Appassionata) Fis-Moll  
 Hans-Martin Zill, Flöte (Piccolo)  
 Hans-Dieter Meyer-Moortgat  
 CD ambitus 97833
- Op. 150     Passacaglia und Fugue on B-A-C-H  
 J. Watts, Westminster Abbey  
 PR CD 237 (+)

# WERKVERZEICHNIS

## WERKVERZEICHNIS: Nachträge und Berichtigungen (Teil 4)

Unter dieser Überschrift wird in loser Folge das "Verzeichnis sämtlicher Werke" Karg-Elerts, zusammengestellt von Sonja Gerlach, bei Bedarf aktualisiert. Neuentdeckte Werke und Schriften Karg-Elerts bzw. solche, bei denen sich die Urheberschaft Karg-Elerts erst im nachhinein feststellen ließ, werden - durch Absprache mit Frau Gerlach autorisiert - in die chronologische Ordnung der einzelnen Gruppen (Werke mit und ohne Opusnummer, Übertragungen und freie Bearbeitungen, Schriften) eingegliedert. Die einzelnen Nachträge und Berichtigungen wurden auf separate Seiten gedruckt, damit diese fotokopiert und dem Werkverzeichnis hinzugefügt werden können.

Die Leser der MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT sind hiermit aufgefordert, diese Rubrik aktiv mitzugestalten. Die Redaktion bittet, dabei folgendermaßen vorzugehen:

1. Alle Beiträge sollten an Ralf Kaupenjohann, Wuppertaler Str. 424 b, 4300 Essen 15 gesendet werden.
2. Wenn Berichtigungen und Nachträge aus einer neuen Quellenlage resultieren, sollten die entsprechenden Quellen und Literaturhinweise beigelegt werden.
3. Bei Nachträgen, die sich auf Neuerscheinungen bisher vergriffener oder unveröffentlichter Werke bzw. im Werkverzeichnis nicht erwähnter Editionen (z.B. ausländische Notenausgaben) beziehen, wird gebeten, die bibliographischen Angaben für diese Ausgaben mitzuteilen.

Alle Nachträge und Berichtigungen werden unter Angabe aller Quellen und der Nennung des Finders abgedruckt.

### Opus 31,1B und 6B

Beide bisher als verschollen geltende Hefte befinden sich im Besitz von Ralf Kaupenjohann, Essen.

(rk, 1/89)

### Opus 32, Nr. 3

Ausgabe als "Northern lights" in: "By Arrangement only" für Orgel eingerichtet von Robert Hebble.

©1988 Hindon Publications, Chapel Hill, N.C., S. 41-43  
(David Culbert, USA, 1/89)

### Opus 65, Nr. 59

Einzelausgabe bei Morning Star Music Publ., MSM-20-600, St. Louis, Missouri 63118.

(David Culbert, USA, 1/89)

- Opus 75 [III] Ein Reprint dieses Werkes erschien bei Cathedral Music, Westhampnett, Chichester, 1988, CM 262.  
(rk, 1/89)
- Opus 78, Nr. 13 Eine Bearbeitung für Stimme und Orgel erschien in: "Wedding Blessings" (Hrsg.: Paul Bunjes), Concordia Publishing House, St. Louis, Missouri 63118, S. 26-27, Nr. 97-9238.  
David Culbert, USA, 1/89)
- Opus 83 Die Pedalstimmen von zwölf Stücken finden sich mit Fußsätzen versehen in: Little School of Pedal-Playing - based on the Pedal Studies of Merkel and Karg-Elert by Gordon Phillips.  
Hinrichsen, London, No. 470, c 1961  
(jm, 1/89)
- Opus 99, Band I Die Nr. 67 heißt korrekt: Marienkappelle in Petzer (Riesengebirge).  
(Dr. Helmut C. Jacobs, 1/89)
- Op. 101, Nr. 6 Ausgabe als Bearbeitung mit gemischtem Chor unter dem Titel "Prelude, Aria and Chorale" erschienen bei Carl Fischer, New York RC 424 (inzwischen vergriffen).  
(jm '89)
- Opus 107 Ein Reprint dieses Werkes erschien 1969 im Verlag Cundy-Bettoney, New York, CU 176.  
(rk, 1/89)
- W 11a "Erläuterungen der Notenbeilage" mit Hinweisen Karg-Elerts zum Aufbau des Stücks und seiner Registrierung finden sich auf S. 170-171 der Zeitschrift.  
(Dr. Helmut C. Jacobs, 1/89)
- W 11, Nr. 1 Eine Neuauflage, durchgesehen von Johannes Matthias Michel, erschien 1988 im Strube Verlag, München, Ed. 1515 (als Beilage der "Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 1988)  
(rk, 1/89)
- B 13 Ein Exemplar der Ausgabe für Harmonium (Kunsthharmonium ad lib.), transponiert nach C-Dur, befindet sich im Besitz von Ralf Kaupenjohann, Essen. Darin: S 5.  
(rk, 1/89)
- B 23 Beckmann, Bror: Suite D-Dur (in satirischer Art), Praeludium, Burlesca, Sarabande und Fuga für Harmonium, op. 13, als op 13B I. Praeludium und  
II. Sarabande  
für Kunsthharmonium eingerichtet.  
Simon, Berlin C.S. 3173, ©1907 kBP AZ Av KP -  
(rk, 1/89)

- B 44a Händel, G.F.: Heilig, heilig aus der Oper "Rodelinck" mit Vermerk "Satz nach S. Karg-Elert" in: Das Kirchenjahr in Liedern (Hrsg.: Paul Lohse) Peters, Leipzig, 112327, o.J., S. 96-98.  
(jm, 1/89)
- B 50 Holländer, Alexis: Sarbande und Gavotte/Musette ... Schlesinger, Berlin, S. 9421 ©1907 kBS Av KP -  
(rk, 1/89)
- B 52 Juon, Paul: Duettino ... für Harmonium (Kunstharmonium ad lib.) bearbeitet; Schlesinger, Berlin, 5 Hefte, S. 9422 I/II/III/IV/IV (sic); op. 1,4 u. 5 und op. 18,2: 1907; op. 18,3 u. 6: 1911 kBS Av KP -  
(rk, 1/89)
- B 53 Juon, Paul: Berceuse (in A) (mit Anmerkung: "Das Original ist für Violine und Klavier") ... Schlesinger, Berlin, 2 Hefte, S. 9422 VII und ? ©1913 kBS Av KP -  
(rk, 1/89)
- B 55 Kistler, C.: Gebet für Harmonium oder Orgel, auch für andere Instrumente übertragen auch mit Streichquartett-Begleitung, Es dur op. 59,3, frei übertragen a) für Klavier, b) für Orgel, c) für Kunstharmonium (darin: Text S 5); Simon, Berlin, ..., C.S. 3094, ©1907 (mit ©1896 des Originals) kBS Az Av KP -  
(rk, 1/89)
- B 57 Kistler, C.: Nirwana, Symphonische Tondichtung, für Violine, Harmonium, Klavier (1897), Neue revidierte Ausgabe; Simon, Berlin, 1919 kBS Az -  
(rk, 1/89)
- B 88 Sibelius, Jean: Pelleas und Melisande. Suite aus der Musik zu Maeterlinck's Drama, op. 46; Heft 1 (Am Schloßtor - Melisande - Am Wunderborn im Park), Heft 2 (Die drei blinden Schwestern - Pastorale - Melisande am Rocken), Heft 3 (Zwischenaktmusik/Entr'acte - Melisande's Tod), übertragen für Harmonium und Klavier; Schlesinger, Berlin, S. 9335,1-3, ©1905 kBS Av Sch KP -  
(rk, 1/89)
- S 5 Ebenfalls abgedruckt in Verbindung mit Harmonium-Werken: B 13a, B 55  
(rk, 1/89)  
und als Umschlagblatt in Op. 87 c 1911 Simon, Berlin  
(jm '89)

Maschke, Ernst: Trois Morceaux fantastiques pour Harmonium, op. 15 (Gavotte/Altfranzösischer Tanz F dur - Chanson d'amour/Liebeslied F dur - Valse sentimentale/Reigen C dur), für Kunstharmonium eingerichtet (Neu registrierte Ausgabe) op. 15B:

No. 1 Gavotte F dur

No. 2 Liebeslied F dur [richtig aber: Fis]

No. 3 Reigen C dur

Simon, Berlin, C.S. 3267-68, 1909 (mit © 1898 des Originals) kBP Az Av KP -

(rk, 1/89)

Rost, Ernst: Benedictus E-Dur op. 10,

für Orgel frei übertragen

Simon, Berlin, C.S. 3072 c 1907

7 Seiten

Az Av

Ein Exemplar der bisher verschollenen Ausgabe

befindet sich im Besitz von J. Michel, Eberbach

# ARCHIV

erläutere. Das Klavier charakterisiert die Wellen-  
 schläge  $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$  mit dem Rückstoße derselben  
 $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$  für Vers II ist der Text wörtlich  
 illustriert z.B. „werft ab die letzte Kette“; -  
 aber: wo das Mädchen <sup>nicht</sup> ~~steht~~, mit den Händen  
 Wasser schöpfend, vorichtig benetzt [vergl. die  
 Klavierfigur  $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$ ] ferner „tänzelt auf x mats“  
 $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$  id.  $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$ . Vers III ist ähnlich wie I  
 aber noch schmerzlicher. Vögel singen wonnige  
 Lieder, Linden rauschen und Zäune, die Wasser spielen  
 übermäßig und schmeichelnd, kosen.  
 Auch herzlich ist das Bild von einer Lieblichen

reinen Keuschheit. Es ist mit den discretesten  
 Farben gemalt, wie ja die Art von Wagner  
 immer sehr „artig“ produziert.  
 „Ja und ich bin auch in dem Lied ~~am~~ ein  
 „zahmer Biß“  
 „Ich das bin ich überhaupt immer .....  
 Du!“

Karlsruhe kollegialische Grüsse.  
 für diese ergiebigen  
 Gipsdrucke.

Undatierter Brief Karg-Elerts an  
 die Sängerin Maria Schoepffer, der  
 das beschriebene Lied (siehe S. 93)  
 gewidmet ist.

Maria Schoeffer

Fräulein Maria Schupfer - Zimmerweg  
zu rufen

Flüchtendes Mädchen

[Solo von Wagner]

Sigfrid Ring - bild, Op. 63 Nr. 5

Stimm  
Sie lebendig und lücheln

Clavier  
p<sup>o</sup> aüßert sich und Licht hervorstrahlt

Sie - te mi - den So - senzi - oken, an die

Wal - - - du obel - la Adel - - le, woll - te dich an



# **KARG-ELERT ZYKLUS**

## **BERLIN 1989**

Mittwoch, 13. September 20 Uhr

Grunewaldkirche Wilmersdorf (Bismarckallee/Weinerstr.)

ORGELKONZERT JOHANNES MICHEL/ EBERBACH

Choralimprovisationen Op. 65; Impressionen Op. 72

Bodensee-Pastelle Op. 96; Messiaen Les Corps Glorieux

Donnerstag, 14. September 20 Uhr

Stephanuskirche Wedding (Prinzenallee/Soldiner Str.)

ORGELKONZERT MICHAEL BENDER/RAVENSBURG

Cathedral-Fenster Op. 106;

G. Bunk: Charakterstücke

Freitag, 15. September 20 Uhr

Gemeindezentrum, Ev. freik. Gemeinde Schöneberg (Hauptstr. 125)

KAMMERKONZERT KLARINETTE UND KLAVIER

Rupert Wachter (Klarinette), Mari Adachi-Wachter (Detmold)

Sonaten von Karg-Elert und Reger

Samstag, 16. September 18 Uhr

Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche (Breitscheidplatz)

ORGELVESPER WOLFGANG STOCKMEIER/KÖLN

Sinfonischer Choral "Jesu, meine Freude"

Englische Kompositionen der Romantik

Samstag, 16. September 20 Uhr

Kirche Zum Heilsbrunnen Schöneberg (Heilbronner Str.)

ORGELKONZERT HEINZ LOHMANN/BERLIN

Charakteristische Tonstücke Op. 86; Prae- und Postludien Op. 78

Sinfonische Kanzone Op. 85/1; Rheinberger (3. Sonate)

Regier (Dankpsalm)

Sonntag, 17. September 11.30

Heilig-Geist-Kirche Tiergarten (Perleburger Str./Birckenstr.)

ORGELMATINEE GRAHAM BARBER/LEEDS

Three new Impressions Op. 142; Acht Stücke Op. 154

A. Hesse; H. G. Parry

Sonntag, 17. September 20 Uhr

Auenkirche Wilmersdorf (Wilhelmsaue)

ORGELKONZERT JÖRG STRODTHOFF/BERLIN

Symphonische Choräle "Ach, bleib mit deiner Gnade", "Nun ruhen alle Wälder"

Op. 87; Reger Fantasien "Ein feste Burg", "B-A-C-H"

## Leipziger Köpfe



**Dr. h. c. Sigfrid Karg-Elert,**  
der Leipziger Tonkünstler



Bei Redaktionsschluß noch gemeldet:

vom Verlag Cathedral Music sind jetzt lieferbar:

<b>KALEIDOSCOPE Op. 144 für Orgel</b>	<b>DM 14.-</b>
<b>Cycle of 8 short pieces Op. 154</b>	<b>DM 10.-</b>

weiterhin:

### Orgelwerke:

Choralimprovisation "In dulci jubilo" op. 75/2 8 Seiten	DM 8,--
Triptych op. 141 (3 Hefte), 10, 16, 11 Seiten	DM 20,--
Sempre semplice op. 142 (2 Hefte) 15, 20 Seiten 12 leichte Stücke	DM 20,--
Hommage to Handel op. 75/II; 20 Seiten	DM 12,--
Three Pastels op. 92, 25 Seiten	DM 14,--

### **Klavier**

Patina op. 64, 10 Miniaturen; 19 Seiten	DM 16,50
---	----------

### **Schriften**

KARG-ELERT-WERKVERZEICHNIS (Sonja Gerlach) 207 + XXV Seiten	DM 24,--
MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT 1986	DM 10,--
MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT 1987	DM 10,--
MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT 1988	DM 10,--
MITTEILUNGEN DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT 1989	DM 10,--

### **Über die Geschäftsstelle**