



MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT

MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT

AUSGABE

1990

I M P R E S S U M

Ausgabe 1990, 5. 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

Redaktion: Johannes Matthias Michel (jm)
Michael Bender

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, Dr. Egidius Doll,
Johannes Michel, Michael Bender, Ralf Kaupenjohann, Heinrich Schwaab,
Willi Frank.

Einzelpreis 10.-

Redaktionsschluß für die nächste Ausgabe: 1. 10. 1991

Möglicherweise erscheint die nächste Ausgabe als Doppelausgabe
1991/92. Der Redaktionsschluß wird dann verschoben.

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

BEITRÄGE

| | |
|--|----|
| Karg-Elert und Skrjabin (Axel Berchem) | 5 |
| Dokumente zum Streichquartett W 56 | 19 |
| Sechs Romantische Stücke Op. 103 (H. C. Jacobs) | 21 |
| Synoptischer Vergleich zweier Lebensläufe (Hartmann) | 26 |

ARCHIV

| | |
|--------------------|----|
| Triptych Op. 141 | 49 |
| Herr Gott gib Last | 51 |

KLEINERE BEITRÄGE

| | |
|--|----|
| Karg-Elert und London (jm) | 55 |
| Das Karg-Elert-Festival von 1930 (F. Aprahamian) | 58 |
| Karg-Elert und Schönberg | 63 |
| Karg-Elert und Arno Landmann | 64 |

BERICHTE

| | |
|--------------------------|----|
| Karg-Elert-Zyklus Berlin | 65 |
| Jahrestagung Bonn | 71 |

REZENSIONEN

| | |
|--|----|
| Wollinger - Flötenkompositionen (Bender) | 75 |
| Tanzmusik für Orgel | 77 |
| Sächsische Orgelmusik | 78 |
| Harmoniumwerke auf CD | 79 |
| Bach- und Händelbearbeitungen | 80 |
| B-A-C-H-Kompositionen | 82 |

DISCOGRAPHIE

82

WERKVERZEICHNIS

84

KURZBERICHTE

85

KONZERTE/TAGUNGEN

89



AXEL BERCHEM (MOERS)

KARG-ELERT UND SKRJABIN:

*"Durch Menschenhohn, durch Nacht und tausend Qualen
Empor! empor! in der Erkenntnis will ich strahlen."*

oder:

"...ängstliche Schatten des Lebens, euch bringe ich Mut!"

- I -

"Debussy und Ravel" mag als Inklusion, "Delius und Schreker" als Exklusion, "Scott und Niemann" eventuell als bloße Juxtaposition sogleich einleuchten. Was aber fangen wir mit der Verbindung "Karg-Elert und Skrjabin" an? Immerhin nennt Karg-Elert selbst in seiner "Harmonologik" alle diese Namen in einem Zuge als Vertreter der "impressionistischen Musik";² und Arthur Eaglefield Hull wirkte schon vor dem Ersten Weltkrieg als Promotor der Werke sowohl Skrjabins als auch Karg-Elerts. Doch die Unmittelbarkeit ihrer Zeitgenossenschaft wird uns Nachkommenden schnell zum Problem der Epochenheit. Aber selbst wenn Paul Schenks marginale Mitteilung der freundschaftlichen Verbundenheit³ beider Komponisten Legende sein mag, klingt doch dem offenen Ohr nicht nur Karg-Elerts "Portrait" op.102 nr.31 "alla Skrjabin", wie ein "Poema esaltato" in dem aus dessen Oeuvre geläufigen Sinn. Die Sekundärliteratur zu Skrjabin wie zu Karg-Elert bemüht im Bereich der Formanalyse mit Recht den taktzahlorientierten Metrotektionismus von Georgij Konjus.⁴ Und die Harmonik beider Komponisten gelangt in der Pflege permanenter Reizhaftigkeit zu "einer Gelöstheit", die Ernst Kurth als Charakteristikum des Impressionismus erkennt⁵. Sie befindet sich damit auf der Höhe einer Entwicklung von der Romantik her, "die unendlicher Weitungen fähig und... <NB:1913> noch in vollem Flusse ist."⁶ In dieser Entwicklung aber lebt als Gegenpol immer auch der Expressionismus; und dieser Gegensatz impliziert den von absoluter und Programm-Musik.

Erinnern wir uns jener "Möglichen Begegnung" zwischen Bach und Händel, inszeniert in der hintersinnigen Komödie von Paul Barz: Ein Zusammentreffen, wenn auch nur "im Geiste" - ereignet sich heute zwischen dem "Harmonium-Onkel", der mittlerweile - wenigstens beinahe - zum etablierten Orgelmusik-Komponisten avanciert ist, und dem dichtenden und komponierenden Metaphysiker und Klaviervirtuosen in eigener Sache, dem allerdings gnädig beschieden wurde, er sei "der erste Komponist, der sich zu einem atonalen System hindurchrang"⁷. Anlaß geben zwei Musikwerke, die schon durch ihre äußerlichen Daten eine Gegenüberstellung nahelegen.

Alexander Skrjabins 5. Klaviersonate Opus 53 und Sigfrid Karg-Elerts 1. Klaviersonate Opus 50 sind beide 1907 geschrieben, in dem Jahr, da auch Alban Berg an seiner Klaviersonate arbeitet, und dessen wohl meistzitierte musikalische Neuerscheinung, Schönbergs zweites Streichquartett, "luft von anderem planeten" fühlt. Wie dieses stehen beide Sonaten in fis, einer Tonart, die als "seraphisch" gilt und "entrückt" - zumindest an die Grenze des Quintenzirkels. (Für Karg-Elert gibt es die "Florestan und Eusebius-Tonart fis-Moll"⁸, für Skrjabin das

1 Schriftfassung des Vortrags im Rahmen einer Klaviermatinée bei der Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft in Bonn am 24.5.1990

2 Karg-Elert, Sigfrid: Polarisierende Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik), Leipzig, 1930, p.161. Die Aufzählung ist bei Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Berlin 1923 (Repr. Hildesheim 1975), p.390, ähnlich; es fehlen Karg-Elert, Niemann, Schreker; stattdessen ist Ch. M. Loeffler genannt.

3 Schenk, Paul: Karg-Elerts polarisierende Harmonielehre. in: Vogel, Martin (Hrsg.): Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.4), Regensburg 1966, p.133

4 V.a. Kelkel, Manfred: Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre, Paris 1978. und Hartmann, Günter: Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), Bonn 1965, verweisen auf: Konjus, Georgij: Diagnose metrotectionique de la forme des organismes musicaux, Moskau 1953.

5 Kurth, op.cit., p.396

6 ibid., p.384

7 Gleich, Clemens-Christoph von: Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin (=Utrechtse Bijdrage tot de Muziekwetenschap Bd.3), Bilthoven 1963, p.109

8 vgl. Hartmann, op.cit., p.62

strahlende Blau bis Violett des Fis-Dur als Tonart der Kreativität⁹.) Vor allem aber die literarischen Motti beider Sonaten scheinen einander zu entsprechen in ihrem rücksichtslos "hochfliegenden", durchaus "prometheischen" Anspruch. - Bis hierher scheint die Verbindung "Karg-Elert und Skrjabin" durchaus "inklusiv" zu funktionieren.

"Ich rufe euch zum Leben, oh geheimnisvolle Kräfte!
Versunken in den finsternen Tiefen
des Schöpfergeistes, ängstliche
Schatten des Lebens, euch bringe ich Mut."

Verse aus Skrjamins eigenem "Poème de l'extase"¹⁰ stehen als Motto über seiner 5. Sonate, die er, in nicht nur zeitlich engem Zusammenhang mit dem Orchesterwerk "Le Poème de l'extase" op.54, binnen weniger Tage notierte und als sein Opus 53 veröffentlichte.

"Tragt mich empor, und sei's auf Schwingen
der Nacht, zum Lichte will ich dringen!

Aus Qual geboren ist Titanenstärke,
aus Nacht und Chaos steigt der Tag der Werke.

Durch Menschenhohn, durch Nacht und tausend Qualen
empor! empor! in der Erkenntnis will ich strahlen!"

Die drei Zweizeiler, die Karg-Elert den satzähnlichen Abschnitten seiner - ebenfalls durchkomponierten - 1. Klaviersonate zuordnet, sind ausgewählte Verse aus dem Gedicht "Empor!" von Melanie Barth, die - wie auch andere Dichter, derer der oft unkritisch dem Modischen zugewandte Literaturgeschmack des Komponisten sich annimmt - auf eine Aufnahme in einschlägige Lexika hat verzichten müssen.¹¹

Hier also treffen sich die Geister: Aus nächtlicher Finsternis wollen sie Leben schaffen, ihr Werk ist Kampf, sein Ergebnis lichte Erkenntnis; sie heißen "Ich", ihr Weg "per aspera ad astra". Zwar sind es noch die "Geister" der Dichter, doch die sie rufen, sind Komponisten. Werden sie die Geister vor der Musik wieder los? Anders gefragt: Welche geistige Haltung reflektiert die Musik? - Nicht allein irgendein "Programm" interessiert, sondern die Form des Denkens, das als Bewegung des Geistes hin und her zwischen den Bestimmungen des Allgemeinen und Besonderen verbal nur momentan festgehalten, musikalisch aber prozessual durchgeführt werden kann.

- II -

Alexander Skrjamins Komponieren präsentiert sich von seiner mittleren Schaffensphase an als konsequente musikalische Gestaltung konkreter Ideengehalte; den theoretischen Gedankensplittern seiner Tagebuchaufzeichnungen folgt ihre literarische Gestaltung in gebundener Prosa oder in Versen, den ausladenden Versdichtungen "Poème de l'extase" (1906) und "L'acte préalable" (1913/14) ihre Übertragung in die symphonischen Dichtungen und die Skizzen zum "Mysterium". Die "idée fixe" oder "idée directrice" des Gesamtwerks wird die "Evolutionsidee" von der prometheischen Befreiung und Entfaltung des

9 vgl. den Tonart-Farben-Kreis zur Partitur des "Prometheus" op. 60, Ed. Balenbourg No.8008

10 hier in der - ohne Nennung des Urhebers gebotenen - Übersetzung aus: Alexander Skrjabin: Ausgewählte Klavierwerke, hrsg. von Günter Philipp, Bd.V, Leipzig 1970. Sie entspricht den Zeilen 227-235 des Originals, zweisprachig russisch-französisch erschienen in Genf, 1906.

11 Einen kurzen Hinweis auf Karg-Elerts Beziehung zur Familie des Regierungsrats Barth in Leipzig gibt Günter Hartmann, op.cit., p.45.

menschlichen, künstlerischen Schöpfergeistes zur Allmacht "göttlicher Synthese", deren Zustand "höchste Ekstase" ist - als "absolutes Sein" nahe, ja gleich dem Nichtsein.¹²

Bereits im Schlußchor der 1. Symphonie op.26 war die Kunst als Religion deklariert, in der 3. Symphonie op.43 als "göttliches Spiel" vorgeführt worden. - "Le poème du feu" op.60 ist das musikalische Bildnis des Prometheus als des göttlichen Agens der Evolution. Die fünf späten Sonaten ab Opus 62 gelten als Vorstudien jenes "Mysteriums" der Welterlösung und -auflösung, eines multimedialen Konzeptes, gelenkt von dem Glauben "an die grenzenlose schöpferische Kraft des Menschen als eines gesalbten Fortführers des göttlichen Werkes" und "an die Bedrohlichkeit und Unvermeidbarkeit kosmischer Ekstase, vollendet durch die Kunst."¹³ Ende und Anfang - Problemstellung allen systematischen Denkens - sollten mystisch als Eines vollziehbar werden. - In der Mitte dieser Werk-Programmatis steht der Gedankenkreis des "Poème de l'extase", literarisch gestaltet als Weg von der "Süßigkeit der Sehnsucht, die den Geist beschwingt" zur umfassenden Erkenntnis des gottgleichen Menschen¹⁴, proklamiert im "...freudigen Rufe/ Ich bin!"¹⁵. Von Gleich versteht das Poem als "visionäre Beschreibung der schöpferischen Aktivität" und bietet folgende Zusammenfassung: "In bildhafter Weise schildert Skrjabin, wie der vom Schaffensdrang getriebene Geist in den von ihm hervorgerufenen Traumgebilden Erfüllung sucht. Drohende Mächte stellen sich dem Geist als Prüfungen gegenüber, doch immer wieder kann der Geist durch seinen göttlichen Willen den Sieg erringen. Dieser fortwährende Kampf wird in steigendem Maße zu einer Ekstase des Geistes, der am Ende die ganze Welt ergreift. Die Apotheose der Dichtung ist die Erlösung des Weltalls durch die göttliche Kraft des freien Willens."¹⁶ Diese Ideen finden ihren Niederschlag in den Opera 53 und 54.

"Meine Gedanken gehen ein ins Werk wie die Klänge. Ich arbeite an ihnen wie am Werk." Diese Äußerung des späten Skrjabin, mitgeteilt von Leonid Sabanejew¹⁷, zeigt, daß Denker, Dichter und Komponist aufgehoben sind im Werk. Eine Briefstelle von 1905 gibt weiteren Einblick in das Selbstverständnis des Komponisten: "Ich sitze allein... und komponiere. Das heißt, richtiger, ich durchdenke zum tausendsten Mal den Plan meines neuen Werkes (Op.54). Jedesmal meine ich, das Grundgerüst ist fertig, das Weltall ist vom Standpunkt des freien Schöpferturns erklärt, und ich kann endlich zum Gott werden, der spielt und frei schafft! Aber morgen gibt es sicher wieder Zweifel... Vorerst kommt in meinem Denken nicht alles zur vollen Klarheit, vorerst werden nicht alle Erscheinungen von meinem Standpunkt aus erklärt - ich kann nicht fliegen. Aber diese Zeit kommt heran, ich fühle es."¹⁸

Skrjabin wird die Geister keineswegs los; er ist von ihnen - nein: von "ihm", dem Geist schlechthin - besessen: Er weiß sich selber gar als diesen, indem just mit den Zeilen des Sonaten-Mottos im "Poème de l'extase" des Geistes direkte Rede an die seiner Schöpferkraft harrende Welt anhebt.¹⁹

12 vgl. Mast, Dietrich: Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin (=NW-Beiträge zur Musikwissenschaft Bd.1), München-Gräfelfing 1961, p.254

13 Schloezer, Boris de: Scriabin. Artist and Mystic. Translated from the Russian by Nicolas Slonimsky. With Introductory Essays by Marina Scriabine, London 1967, p.273. Die Passagen lauten im englischen Text: "in the boundless creative power of man as an anointed continuator of divine labor" und "in the imminence and inevitability of cosmic ecstasy accomplished through art" (übers. v. Vert.).

14 vgl. die Gliederungsskizze von 1904, wiedergegeben in: Schibli, Siegfried: Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes, München 1983, p.220

15 Skrjabin, Alexander: Le poème de l'extase, übersetzt von Ernst Moritz Arndt, in: von Gleich, op.cit., pp.111-121 (Z.368-369)

16 von Gleich, op.cit., p.101

17 zit. nach: Eberle, Gottfried: 'Sein Schaffen war seine Zeit, ausgedrückt in Tönen'. Bericht über russischsprachige Skrjabin-Literatur, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin (=Studien zur Wertungsforschung Bd.13), Graz (Universal Edition) 1980 (pp.112-127), p.116

18 Brief v. 18.1.1905 an Tatjana de Schloezer, in: Skrjabin, Alexander: Briefe. Mit zeitgenössischen Dokumenten und einem Essay von Michail Druskin aus dem Russischen hrsg. von Christoph Hellmündt, Leipzig 1988, p.220f

19 Le poème de l'extase, in: von Gleich, op.cit., Z.227-235

Musikalisches Sediment dieses Denkens ist in der 5. Klaviersonate - erstmalig bei Skrjabin vor allem durch Aufgabe funktionaler Tonartbeziehungen zugunsten einer Aufwärtsentwicklung in quintweiten oder -nahen Schritten in Abkehr vom klassischen Sonatenschema, das nur noch schwach hindurchscheint - das Verfahren der "projektiven Entfaltung", wie Dietrich Mast es in seiner Arbeit über "Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin" nennt²⁰.

Außerlichstes Zeichen dieser Entfaltung, in der verschiedene Motivgestalten und Strukturen in immer größere Zusammenhänge projiziert werden, ist die Formproportion 1:2 zwischen den drei Evolutionsabläufen, die durch die Wiederkehr der auffliegenden Geste des Anfangs markiert werden. Der erste, der alles Motivmaterial der Sonate exponierend entwickelt, umfaßt 156 von insgesamt 456 Takten und wäre am ehesten noch "Exposition" zu nennen. Die beiden anderen stellen 90 und 210 Takte einander gegenüber. Der zweite reiht erste und zweite, allerdings durchführungsartig verarbeitende, Themengruppe aneinander und gerät erst mit der "quasi Reprise" des dritten Ablaufs zu einer Einheit. Betrachten wir - nach Abzug des gliedernden "Aufzugs" - die exponierende Entwicklung allein, ergeben sich ähnliche Verhältnisse zwischen den durch ihre Thematik unterschiedenen drei Abschnitten (34:74:36 Takte) und in diesen selbst das umgekehrte Verhältnis 2:1 jeweils zwischen den Phasen, die aus Motiven eine größere Thema-Gestalt konstituieren und daraus wieder umwandelnd reduzieren (21:13, 50:24 und 23:14 Takte). Oft bestehen wiederum diese Motiv-Prozesse aus Additionen von 2+4 bzw. 2+2+4 Takten im Sinne "gehobener Wiederkehr". Jedes neue Motiv enthält trotz charakteristischer Eigenprägung Momente des vorigen, und fast alle thematischen Gestalten der 5. Sonate, die so additiv entwickelt werden, weisen z.B. die Sexte - seltener die Terz - als Markierung oder Rahmenintervall auf.

Hanns Steger benennt fünf davon in Anlehnung an Skrjabins Dichtung²¹. Assoziativ interpretierend lassen sich Zeilen aus "Le poème de l'extase" unmittelbar ergänzen. Jene Anfangs-Gestalt, die das Werk am Ende noch offenhält, als müsse es neu beginnen, heißt bei ihm "Motiv der verborgenen, ungeheueren Kräfte".

Notenbeispiel 1
T.451-456

Die Themen der drei Abschnitte in der exponierenden Entwicklung, sind drei Expositionsgruppen vergleichbar - allerdings in umgekehrtem Kontrast lyrisch-weiblich (auf Fis), kraftvoll-männlich (auf Cis) und lyrisch-weiblich (auf Eis). Zuerst das "Frage- und Erleuchtungsmotiv", "pianissimo" und "languido ($\langle \text{matt} \rangle$)" bezeichnet und auf harmonisch statischem Untergrund. Als Bedeutungshintergrund legen sich Zeilen des "Poème de l'extase", die ebenfalls "Anfang" einer Evolution sind, nahe: "O wartende Welt,/ Erschöpfte Welt!/ Du dürstest, geschaffen zu werden..."²²

²⁰ Mast, op.cit., p.162 u.ö. Im folgenden ist von dessen Terminologie wiederholt Gebrauch gemacht.

²¹ Steger, Hanns: Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin (=Walter Wollenweber Musikbuch-Reihe Bd.1), München-Gräfelfing 1979, p.45ff
²² Z.256-258 der Dichtung in: von Gleich, op.cit.

Notenbeispiel 2
T.19-24

Musical score for Example 2, measures 13-14. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Languido'. The piano part consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Dynamics include 'pp dulciss.' and 'con voglia'. Performance markings include 'pochiss.' and 'una corda'.

Dann das Thema der "Erweckung zum Leben", "Presto con allegrezza <schnell mit Lebhaftigkeit>". Durch strukturelle Metamorphose²³, die sich in der Reduktionsphase des ersten Themas vollzieht, geht es aus jenem hervor. Aus dessen zweischichtig-linearem Beginn (Quart- und Terzschrift) entsteht in dieser Phase durch Abspaltung, Intervallverbreiterung, akkordische Einkleidung, rhythmische Belebung und erneute Zusammenfügung in umgekehrter Reihenfolge ein verändertes Motiv. Dieses erst ist als charakteristisch Anderes greifbar und kann analog dem Vers "Ich komme," verstanden werden, der in Skrjabins Dichtung das Ende der "Frage"-Phase, "Das liebliche Seufzen/ Des Anrufs.," beantwortet²⁴. Und dieses aus dem Vorigen entwickelte Andere, die gewandelte Struktur, läßt erkennen, daß seine Bedeutung dort schon einbegriffen war. Dem sinnfälligen kompositorischen Prozeß entspricht, was das gedankliche Ineinander der nachfolgenden Gedichtzeilen ausdrückt: "Ich weile schon in dir,/ Oh meine Welt!"²⁵.

Notenbeispiel 3
T.38-51

Musical score for Example 3, measures 38-51. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'accel.'. The piano part consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Dynamics include 'pp' and 'poco cresc.'. Performance markings include '1' and '2'.

²³ nach Steger, op.cit., p.52
²⁴ *ibid.*, Z.261-263
²⁵ *ibid.*, Z.264-265

47 Presto con allegrezza

Zuletzt das "Motiv des erzählenden Schöpfergeistes", das Lew Danilewitsch²⁶ treffender "Thema des Traumes" genannt hat, eines Traumes erotischer Vereinigung, "accarezzevole <liebkosend>". Aus dem vorangegangenen Thema reduzierte Zweitakter bereiten es vor, eines "misterioso affannato <geheimnisvoll atemlos>", das andere "imperioso <gebietend>": "Du erschauerst schon./ Ich bin deine ersehnte Freiheit..."²⁷ oder: "Dein Träumen von mir - /Bin ich, der geboren wird."²⁸

Notenbeispiel 4
T.96-101

Die Synthese, die hier als Identifikation angesprochen ist, vollendet sich erst in diesem dritten Thema. Es bringt alle Elemente der vorausgegangenen Entwicklung unter Wahrung ihrer charakteristischen Individualität zur Verschmelzung der Gleichzeitigkeit.

Notenbeispiel 5
T.120-127

Es kommt ein weiteres Element hinzu, das "Kühnheitsmotiv" am Ende des ersten Evolutionsablaufs, das erst im Laufe der Sonate mehr und mehr zu Bewußtsein kommt und katalytisch wirkt.

²⁶ Danilewitsch, Lew: A.Skrjabin, Moskau 1953 (dt. von Margarete Hoffmann, Leipzig 1954)

²⁷ Le poème de l'extase, in: von Gleich, op.cit., 2,288-289

²⁸ Ibid., 2,275-276

Notenbei-
spiel 6
T.140-142

Allegro fantastico
molto accel.



140

p cres.

f

Als deutlicher Abkömmling des "affannato"-Moments der zweiten Themenentwicklung, jedoch reduktiv aus dem dritten, dem Synthesethema gewonnen, erlangt es im letzten Abschnitt der Sonate vor allem rhythmisch aktivierende Oberhand: "Umwertung aller Werte" oder "dialektische Einheit" des scheinbar Unvereinbaren?

Erinnern wir uns an die Struktur-Metamorphose des ersten "Themas" bzw. Motivs, das darin vom "Frage- und Erleuchtungsmotiv" zu seiner eigenen "Antwort" avancierte. Verfolgen wir es noch einmal durch die ganze Sonate, so fällt als eine andere "Umwertung" die Wandlung des Bedeutungscharakters trotz struktureller Identität auf²⁹. Zu Beginn des ersten Evolutionsablaufs "am Rande des Nichtklingens", una corda zu spielen, ist es zu Beginn des zweiten schon aus der eingeschränkten Klanglichkeit befreit, eilt es im dritten zunächst "Presto giocoso <schnell, freudig>" dahin, um zuletzt "als strahlendes Kraftzentrum und Höhepunkt der Sonate" das Entwicklungsziel zu erreichen: Die Vortragsbezeichnung "estatico" weist auf Skrjabins Zielbegriff der Extase. "Und es halte das Weltall/ Vom freudigen Rufe/ Ich bin!"³⁰

Skrjabins 5. Sonate bereitet vor und exemplifiziert zum ersten Male deutlich, was die späteren Werke gleicher Gattung nach und nach einlösen; "dieser Sonatentypus ist nicht das Ergebnis einer Anleihe an der ebenfalls einsätzigen, den Sonatenzyklus in sich aufhebenden Liszt-Sonate (an die etwa Alban Berg mit seiner ... Sonate op.1 anknüpfte), sondern allein Alexander Skrjabins Werk."³¹ Es trägt Züge der Logik Hegels. Ein einmal gefundener Anfang, in dem sein dialektischer Gegensatz schon einbegriffen ist, wird zunehmend ausdifferenziert, gewinnt einen immer höheren Grad an Bestimmtheit. Jede neue Bestimmung hebt die vorigen in sich auf. Der Weg ist unidirektional und synthetisch. Das Werk entsteht vor dem Hörer neu; seine "Bestimmungen" sind Grade von dessen "Bewußtheit". Der finale Charakter dieses Verfahrens erstrebt als höchste Stufe die Ekstase, das rauschhafte Ineins von Bewußtsein und Erkenntnis. Musik - wortlos - ist diesem Ziel am ehesten nahe. Nichts anderes scheint in Schopenhauers "Die Welt als Wille und Vorstellung" angesprochen: "Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht."³²

Schaffen und Erkennen sind bei Skrjabin eines; darin erweist sich seine Philosophie als absoluter, subjektiver Idealismus, als Glauben an das eigene Selbst als Schöpfer der Welt: "DU existierst NUR, weil ich existiere."³³ - Aber Skrjabin starb, bevor er sein Werk im - möglicherweise unwiederholbaren - "Mystère" vollenden konnte. Er muß sich als Mensch bescheiden.

²⁹ nach Schibli, op.cit., p.185f

³⁰ Poème de l'extase, in: von Gleich, op.cit., Z.367-369

³¹ Schibli, op.cit., p.186f

³² Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung; Drittes Buch, § 52, zit. nach der Zürcher Ausgabe, Zürich 1977, p.324

³³ Skrjabin, Alexander: Prometheische Phantasien, übersetzt und eingeleitet von Oskar von Riesemann, Stuttgart 1924; Reprint, erweitert um Werkverzeichnis und Diskographie, München-Gräfelfing 1968, p.53

Mag manchem auch die Interpretation von Musik entlang einem konkreten Ideenkonzept als konzert(ver)führerische Hermeneutik anrühlich erscheinen: Im Falle Skrjabins ist sie geboten. "Es wäre unangemessen, seine Musik und seine Philosophie getrennt zu untersuchen."³⁴

Einen Weg der Annäherung an Karg-Elerts 1. Klaviersonate op.50 bietet dagegen der mit einem Geleitwort August Reinhardt's versehene "Thematische Führer" durch die Sonate. Ob von Karg-Elert selbst oder von Reinhardt in seiner Funktion als Gutachter und Korrektor des Verlages Simon verfaßt³⁵, ist er in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen belegen gleich die ersten Zeilen der Schrift, daß der Streit um absolute und programmatische Musik seinerzeit keineswegs ausgefochten war: "Durch das Motto könnte die Annahme erweckt werden, als lägen der Sonate... programmatische Ideen zugrunde, doch ist dem gegenüber zu betonen, daß das Werk als absolute Musik gedacht ist und dementsprechend aufgefaßt werden will."³⁶ - Für den ernstzunehmenden Komponisten war es offenkundig ebenso unabdingbar, "absolute" Musik zu schreiben, wie für den modernen Musiker, sich literarischer Bezüge zu vergewissern, selbst wenn ein Motto gegen den Verdacht, "Programm" zu sein, verteidigt werden mußte. - Zum andern zeigt der Vergleich der im Text gegebenen Notenbeispiele mit der bei Simon gedruckten Ausgabe einige Abweichungen, die vermuten lassen, daß die Sonate noch "in Arbeit" war, während dieser Führer erstellt wurde³⁷, der ja bereits bei Erscheinen des Werks auf der Titelseite angeboten ist. Zeichen des Bemühens, Musik - wenn auch als absolute gedacht - von Anfang an doch verbal verständlich zu machen.

Der Führer verheißt außerdem, daß Karg's Opus 50 besonders geeignet ist, "die Eigentümlichkeiten seiner Sprache erkennen zu lassen; als solche wären zu bezeichnen: eine reiche, lebhaft Rhythmik, die sich oft in den verträkstesten (<) Taktarten 5/8, 7/8, 11/8, 15/16 ergeht, eine große Vorliebe für Akkordwechsel terzverwandter Harmonien... oder solcher Septakkorde, deren Grundtöne einen Tritonus entfernt liegen..., eine Bevorzugung von Nonen- und Undezimenakkorden, die übrigens keinen Vorhaltscharakter haben..."³⁸ - "Als wär's ein Stück von mir," könnte Skrjabin an dieser Stelle noch sagen und sich eingeschlossen fühlen. - Die Aufzählung stilistischer Merkmale nennt zuletzt - und damit begeben wir uns wieder in den Bereich thematischer Prozesse - "die übermäßige Oktave, auch große Septime und kleine None, die es ihm <Karg-Elert> angetan hat".

Das den Dominantgrundton chromatisch von oben einkreisende viertönig-zweitaktige Anfangsmotiv des Werks entspricht gerade diesem Hinweis. Wie der "Aufflug" Skrjabins fast über den gesamten Klaviaturumfang zu eben solchen "gähnenden Intervallen" gespreizt, greift es gliedernd in die Form ein wie jene Geste in dessen Sonate, allerdings zunächst "heftig dreinfahrend", nicht aus dem Nichts sich erhebend. Wie sie dort, erschließt das Motiv dem Hörer einen Formplan, der hier leicht noch als Sonatenschema erkennbar ist, das zwei auch in der tonalen Disposition regelrechte Hauptsätze um einen langsamen Mittelsatz stellt und einsätzig überformt.

Spaßeshalber gebe ich dem viertönig-zweitaktig-chromatischen Etwas den Namen "Devise", weil dieses Motiv, verfolgt man es durch die ganze Sonate, Karg-Elerts kompositorisches Verfahren in seinem Opus 50 enthüllt. "Titanenfaust" wäre, nicht um eine adäquate Übersetzung anzudeuten, eine ebenso treffende Bezeich-

³⁴ de Schioezer, op.cit., p.272. Der englische Text lautet: "It would be incongruous to examine his music and his philosophy separately." (übers. v. Verl.)

³⁵ Thematischer Führer durch die Klavier-Sonate fis-Moll von Sigfrid Karg-Elert op.50, mit einem Geleitwort von August Reinhardt, Berlin 1907. Die Autorschaft ist aus dem Titel nicht eindeutig ersichtlich. Günter Hartmann, op.cit., p.753, ordnet den Führer den Schriften Karg-Elerts zu.

³⁶ *ibid.*, p.3

³⁷ Es sind v.a. Beispiele aus dem zweiten und dritten "Satz", etwa nr.12, p.11: abweichende Harmonisierortschreitung gegenüber T.295f.; nr.14, p.12: dichtere Akkorde, andere Fortsetzung bzw. Auslassung gegenüber T.324ff.; nr.16, p.14: ebenso gegenüber T.425ff.; nr.17, *ibid.*, abweichende Orthographie gegenüber T.430ff.

³⁸ *ibid.*, p.3

nung, um wenigstens das Motto einzubeziehen, das im übrigen keineswegs inhaltsprogrammatischer Bedeutung für die 1. Sonate ist. Denn die "Stärke" der geballten Künstlerhand zeigt sich in den variativen thematischen Prozessen, die bis zum Extrem die Ecksätze prägen, und denen die "Titanenfaust-Devise" des Anfangs selbst unterliegt. Kein einziges Mal begegnet sie in der Anfangskonstitution wieder; figurierende Motivvariation ist noch die schwächste Prozedur, der sie unterzogen wird. Das Modellvarianten-Prinzip behält aus ihr verschiedene Charakteristika zurück: den elementaren Halbtonschritt, die Tremolo- oder Trillerbewegung, die weite Intervallspreizung. Derart verfügbar, gewinnt das Motiv "katalytische" Bedeutung, darin vergleichbar dem skrjabinschen "Kühnheitsmotiv".

Notenbeispiel 7
T.1-2

Phantastisch und lebhaft

Denselben Verfahren unterliegen auch die jeweils drei Themen der Ecksätze, deren Konstitution meist auch der Quadratur der motivischen Zweitaktigkeit folgt, die sich aber durch wiedererkennbare Repräsentation an den "gewissen" Stellen der klassisch-romantischen Form von jener "Titanenfaust-Devise" unterscheidet, die zunehmend durch Wirksamkeit auf die Thematik - und zuletzt darin aufgehend - ihre Funktion erfüllt.

Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes scheinen einer monothematischen Sonatenkonzeption genügen zu wollen; das zweite ist durch Intervallspreizung des Themenkopfes und rhythmische Umbildung der nachfolgenden Töne zur kantablen Linie unmittelbar Abbild des ersten. Aber dort schon "trillerte" die zweite Hälfte der "Devise" hinein, blieb ihr "heftig dreinfahrender", absteigender Gestus erhalten, und die Sext - ehemals Terz - zu Beginn ist Ergebnis der Wirksamkeit der "Devise".

Notenbeispiel 8
T.5-7

(nicht zu schnell)

erotisch und mit größter Wärme (doch nie schmachtend)

Notenbeispiel 9
T.39-42

Vollends ist das dritte Thema - kleine None und große Sept absteigend - von der "Titanenfaust" gezeugte Gestalt, in dieser Reduktion selbst eher Motiv. Es kehrt in diversen Intervallkonstellationen und Ausdruckscharakteren wieder, oft um das Motiv des Anfangs zu ersetzen, und wird dabei mehr und mehr zum Quietiv.

Notenbeispiel 10
T.65-66

Die Themen des dritten Satzes treten als "herb"-männliches, "kapriziös"-scherzhaftes und "sehnsuchtsvoll-erotisch"-weibliches (expressis verbis nicht "weichliches") auf. Das erste besteht nur aus ausgefüllten Terzen abwärts, damit figurativ das analoge des ersten Satzes variiierend.

Notenbeispiel 11
T.382-385

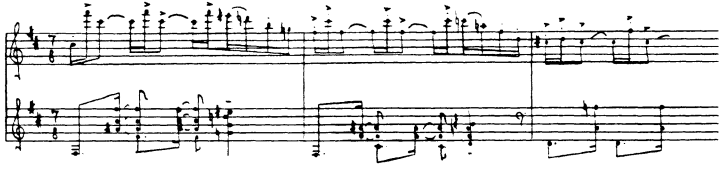
Leidenschaftlich und stürmend. (Leit abwärts angefüllt)

In der Durchführung werden beide in direkte Nähe gerückt, wenn dieses, "heftig dreinfahrend", als Reminiszenz oder offenkundiges Hauptthema der Sonate plötzlich wieder da ist, wie der Ruf "Ich bin!" gegen Ende der 5. Sonate Skrjabin's. Stellt es den Erkenntnis suchenden Helden als dramatis persona vor (als "befreiten Florestan" gar)?

Das zweite "ist für Karg-Elert typisch,... trifft das Bizarre und Barocke".⁹⁹ Es nimmt Kleinsekundschritt und Terzen als bekannte Elemente auf, dazu Großseptakkorde. Dennoch wirkt es ein wenig unverbunden mit den Materialien der anderen. Ganz "privat und persönlich" nur Karg-Elert, seine Signatur?

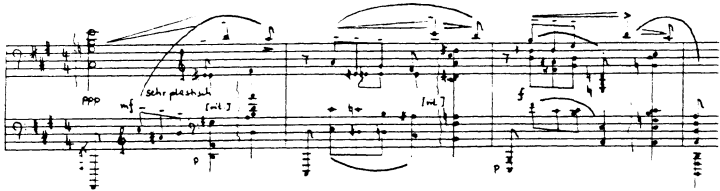
⁹⁹ *ibid.*, p.13

Notenbeispiel 12
T.430-433



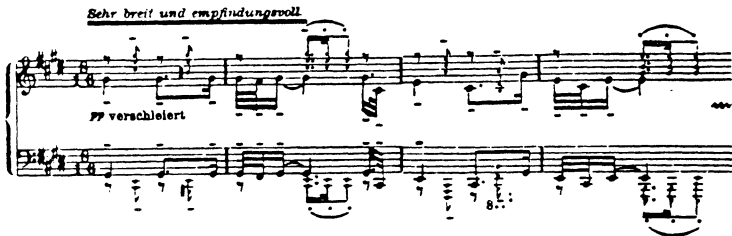
Das dritte Thema entspricht im Habitus dem zweiten des ersten Satzes, dort schon "Erotisch und mit größter Wärme (doch nie schmachtend)". Es ist gebildet aus Elementen des Anfangsmotivs: der Spreizung (einer verminderten Quint) und einer dreitönigen Reduktionsform der chromatischen Toneinkreisung.

Notenbeispiel 13
T.494-496



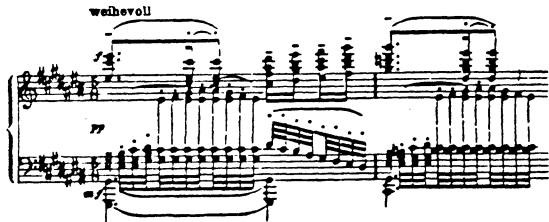
Der Mittelsatz der Sonate mit seinem Trauermarsch-Thema, das selbst nur zur Melodie-Variation Anlaß gibt, setzt am ehesten noch "Qual" oder "Nacht und Chaos" des literarischen Mottos um, während die Ecksätze mit den Kontrasten "heftig" - "erotisch sehnsuchtsvoll" eher herkömmlichen Formschemata Genüge tun, als irgendeinem "Programm".

Notenbeispiel 14
T.285-288



Immerhin greift auch hier des "Helden" Themenkopf, die Terz, im Cis-Dur-Mittelteil "weihevoll" Platz; und die Adagio-Ruhe ist empfindlich gestört durch "unruhige Bewegung".

Notenbeispiel 15
T.324-326





Von hier aus wären natürlich hermeneutische Exzesse zu entwickeln, zumal doch der Trauermarsch ausgangs des ersten Satzes schon anklingt und sich dort dessen drittes Thema - wir erinnern uns seiner Verwandtschaft mit der "Titanenfaust-Devise" - sanft hineinsenkt. Aber gerade dieser Satz in seinem durchaus brahms'schen Intermezzo-Charakter verweist auf "Klassizistisches": Über alles Geschehen erstreckt sich ein Netz variativer Techniken, die an die Traditionslinie Brahms-Reger-Schönberg erinnern, wenngleich reduktive und additive Umbildungsprozesse, indem sie eines aus dem anderen hervorgehen zu lassen scheinen, eher dem skrjabinschen Verfahren entsprechen. Beide - und ihr Zusammenhang - wären allemal einer eingehenden Analyse wert.

Was aber hat das Motto der Sonate mit ihrem musikalischen Geschehen zu tun, was Karg-Elert mit Prometheus? - Im Unterschied zu Skrjabins Motto verlegt das Karg-Elerts den Akzent deutlich vom Schaffen auf das Erkennen. Die "Empor"-Bewegung geht im ersten Verspaar "zum Lichte", ihr Ziel liegt im dritten "in der Erkenntnis"; parallel dazu steht im zweiten "der Tag der Werke". Dies nun klingt viel eher nach "praktischer Handarbeit" denn nach "theoretischer Philosophie".

Kargs 1. Klaviersonate demonstriert die Er-Füllung traditioneller Form, in der alles an seiner als "richtig" vorgegebenen Stelle Platz findet. Das Opus gelangt so zu einer zentripetalen Ausgeglichenheit, die von ganz anderer Wirkung ist, als die zentrifugal-zielstrebige Evolutionsform der 5. Skrjabin-Sonate, deren an die Formtradition erinnernde Dreiteiligkeit vor allem als dreimaliges Wiederbeginnen zu hören ist. Die "Welt" des Werks ist bei Karg-Elert fertig; sie wird nunmehr qua Handwerk ausgelotet und vermessen, nicht erst gewonnen oder geschaffen. Steht die Komposition Skrjabins unter der Devise "Ich schaffe dich als vielfältige Einheit."⁴⁰, lautet sie für Karg-Elert eher umgekehrt "Ich weiß dich als vielfältige Einheit." Ist das musikalisch vorgeführte Denkmodell dort synthetisch, so scheint es hier analytisch. Analytische Erkenntnis aber trifft das, was immer schon da war, verhilft ihm nur zum "Recht" der Bewußtwerdung.

Karg-Elert hat - anders als Skrjabin - sein Ziel innerhalb der Sonate erreicht, die "Welt(schöpfung)" ist bei ihm abgeschlossenes Werk; er "kann die unerdullich bombastische, aufgeblasene, athletische Kultivation von Kraft nicht verstehen, die alles in ihrem Wege zertrampeln will, und dennoch zur selben Zeit sich einbildet, die Eigenschaften eines Gottes zu haben."⁴¹ Er bescheidet sich als Mensch: Die Grenzen sind - wissend - von vornherein gesteckt. "Leidenschaftslos und verklärt", dann "völlig verklingend" sind die letzten Vortragsbezeichnungen der Klaviersonate op.50.

Die philosophischsten Äußerungen Kargs, die mir bekannt sind, finden sich in seiner Harmonologik: "Ja glauben Sie - Erdgeborener - denn, den Maschen der Naturverstrickung entrinnen zu können? Ihr 'Erfinden' kann stets nur ein 'Finden' von naturgegebenen Möglichkeiten sein."⁴² Hier also scheiden sich die

⁴⁰ vgl. dazu Skrjabin: *Le poème de l'extase*, in: von Gleich, op.cit., 2.339-344

⁴¹ Brief Karg-Elerts an Soeats v. 12.7.1926, in: Soeats, Godfrey: *The Organ-Works of Karg-Elert*, London 2/1950, p.40, zit. nach: Tietze, Christoph: *Sigfried Karg-Elert. Doppelnatur und dualistischer Ausdruck*, in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft, Heidelberg 1988* (pp.24-39), p.30

⁴² Karg-Elert, op.cit., p.45

Geister: Der Skrjabins heißt Prometheus, "Vordenker", der Karg-Elerts dagegen Epimetheus, "Nachdenker". - Sie aber sind Brüder... Und "Epimetheus" relativiert sehr schnell seine Grenzen: "Der Bereich der Natur weitet sich in subjektiver Wertung mit dem Grade der Intuitionsbegnadigung. Der Kosmos hat für Jeden andere Scheingrenzen..."⁴³, weiß Karg-Elert. Geht es darüber hinaus doch noch weiter?

Leider ist uns ja Kargs zweite Sonate vorenthalten, die angeblich "auf Nimmerwiedersehen in Rußland verschwand". (Vielleicht wären - jedenfalls eher als der Schreibtisch Skrjabins - die Kompositionen des Pianisten Samuil Majkapar⁴⁴ nach Spuren von Kargs Opus 80 zu durchforsten?) Im "Nachklang zu Op.50", dem vierten der "Sieben Gedichte von Melanie Barth" op. 62, das den vollständigen Text von "Empor" vertont, ist immerhin die Gedichtzeile "...und wenn ihr denkt, ich lästre, will ich beten." mitvertont. Und die 3. Sonate op.105, die "Patetica", konfrontiert dem scheinbar absolut-musikalischen Geschehen, das nichtsdestoweniger unter einem Motto aus der "Weisheit des Brahmanen" steht und ungleich skrjabinesker sich gibt als Opus 50, den Choral "Straf mich nicht in deinem Zorn". - Prometheische Herausforderung eines Halbgotts an den vorsichtshalber doch noch akzeptierten (drei)einigen und einzigen? - Ihre Anfänge sind wohlgermerkt bereits auf die Jahre 1908/09 zu datieren.⁴⁵

- IV -

Wie bescheiden wären dagegen Schönbergs George-Zeilen im zweiten Streichquartett: "Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer. Ich bin ein dröhnen nur der heiligen Stimme." Oder ist diese Zurückhaltung vornehmer Trug und ängstliche Verkleidung? Die Musikgeschichte erweist doch auch Schönberg als recht eigentlich messianischen Geist. Er bezöge zumindest die Mittelstellung zwischen den beiden denkenden Brüdern, denn er möchte Prometheus sein, aus welcher er ein System schafft, das zu durchmessen ihm nur "epimetheisch" gelingt. Von Skrjabin und Karg-Elert her gerade an Schönberg und seine Schule zu denken, erinnert an jene Differenzierung zwischen Tonalen und Atonalen, Vorläufern und Zuspätkeborenen, Traditionalisten und Avantgardisten, die in der heutigen Musikbetrachtung lange noch nicht überwunden ist. Solange durch sie noch Musik dogmatisch qualifiziert wird, bleibt auch aller Einsatz für Karg-Elert problematisch. Der englische Musikologe Peter Franklin meint, "daß wir, in diesen analytischen Zeiten, Vorstellungsinhalt und -implikationen der Musik des 20. Jahrhunderts zum eigenen Nachteil vernachlässigen - Inhalt und Implikationen, die auf der Schöpfung der Musik des späten 19. Jahrhunderts ... als expressives Abbild des menschlichen Geistes von seiner modernsten Seite basieren. Relative Freiheit oder stilistische Beschränkung dieser Musik hingen eher ab von der bewußten oder unbewußten Einstellung der Komponisten gegenüber solch uralten Problemen wie der Freiheit des Willens oder der menschlichen Fähigkeit zur Wahrheitserkenntnis, als von der Lösung rein musikalischer Probleme ... Das Ergebnis unserer Betrachtung der Ideen von Komponisten, entlang der Kunst, die diese Ideen bedingten, könnte sehr wohl ein erneuerter Respekt gegenüber sowohl progressiven als auch konservativen Richtungen erster moderner Musik sein. Beide sind vielleicht gleich bedeutend für eine Betrachtung der grundlegenden menschlichen Unruhe unserer Zeit, die ansonsten soweit scheint, das Getue einer Handvoll Musiker einer anderen Welt um das, was sie sich in ihrer Kunst erlauben oder nicht erlauben dürfen, noch zu übertreffen."⁴⁶

43 *Ibid.*, p.49

44 vgl. die Angaben zu Opus 80 in: Gerlach, Sonja (Hrsg.), Ralf Kaupenjohann: Sigtrid Karg-Elert. Verzeichnis sämtlicher Werke mit Biographie, Frankfurt 1984, p.66

45 vgl. Gerlach, Sonja (Hrsg.), Ralf Kaupenjohann, *op.cit.*, p.86

46 Franklin, Peter: *The Idea of Music. Schoenberg and others*, Basingstoke/London 1985, p.IVf (original: "that, in these analytical times, we ignore the conceptual content and implications of twentieth-century music at our peril - content and implications which depend upon the late nineteenth century's creation: ... of a mu-

Der musikalische Stil eines Komponisten oder eines Werkes - hier nur als Konnex musikalischer und gedanklicher "Form" angedeutet und damit bloß "einen gewissen Zusammenhang, aber keinen notwendigen"⁴⁷ aufweisend, jedoch die Musik gerade als "tönend bewegte Formen"⁴⁸ achtend - ist je Zeichen individueller Weltsicht, individuellen Verständnisses der Machbarkeit von Welt oder der Akzeptation von Grenzen menschlicher Schöpferkraft und Erkenntnis.

Die Gedanken aber sind frei, zumal in der Musik - ohne Worte. Jede ideale Welt läßt sich grenzenlos durchspielen. Deshalb wohl alle Verteidigung und Absicherung gegen den Vorwurf der Programmmusik: als notwendige Verteidigung des Freiraums der Gedanken, der nur rein musikalisch besteht und dennoch zu seiner Konstitution der - programmatischen? - Idee bedarf.

Die heute, nach den - trotz aller Verschiedenheit ihrer Motivation in der deutschen Musikproduktion und -rezeption gleich wirksamen - Verdikten des welsch Überfremdeten oder Jüdischen, des Nicht-Authentischen oder Ressentimenthaften und des dem Fortschritt der Gesellschaft Unangemessenen, allmählich wiedergewonnene Freiheit der Wahl von Stil und Denkmodell kann vielleicht als Einlösung einer Vorstellung künstlerischer Liberalität gelten, die selbst die Konstruktion von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen angesichts des Problems einer "Einheit der Epoche" nicht mehr benötigt. "Karg-Elert und Skrjabin", das ist zuletzt die schlichte Verbindung des Nebeneinander-Geltenlassens, das einer zum Dogma erhobenen gleichzeitigen Avantgarde nicht mehr zubilligen will, Maßstab zu sein für die Relevanz oder Irrelevanz exotisch abseitig wirkender Schattenexistenzen, wie sie jene beiden - und noch viele sonst - lange genug geführt haben.

In Erinnerung an Johannes Michels Vortrag, der bei der Gründungsversammlung der Gesellschaft die geläufigere Gegenüberstellung "Sigfrid Karg-Elert und Max Reger" thematisierte⁴⁹, sei Reger das Schlußwort überlassen. Es spricht im Sinne dieses Vortrags: Der Fugen nicht komponierte, sondern darin lebte, bekennt kurz vor seinem Tode, "Musik dürfe nicht konstruiert werden, sie sei im Gegenteil eine zweite Weltschöpfung, 'indem aus innerer Bewegtheit ganz organisch selbstständig <!> die entsprechenden Sinnesmerkmale entstehen müssen."⁵⁰

sic that functioned as an expressive image of the human mind in its most modern aspect. The relative freedom or stylistic restrictions of this music came to depend more upon composers' conscious or unconscious attitudes towards such age-old problems as the Freedom of the Will or man's capacity for perceiving Truth than the solution of purely musical problems ... The outcome of our consideration of composers' ideas, alongside the art that these ideas conditioned, might well be a renewed respect for both progressive and conservative branches of serious modern music. Both are perhaps equally relevant to a consideration of the profound human troubles of our century that might otherwise seem so far to transcend the fussing of a handful of otherworldly musicians about what they might or might not permit themselves to do in their art." Übers. v. Vert.)

47 Hanslick, Eduard: Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden, 19/1978 (1854), p.77

48 *ibid.*, p.59

49 gehalten am 1. November 1984; abgedruckt in: Musik und Kirche, 56. Jg., Kassel 1986, pp.240-246, sowie in: Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft, Heidelberg 1987, pp.9-15

50 nach W. Howard: "Ästhetik und Musik", ms. 1947, wiedergegeben in: Handschün, Jacques: Musikgeschichte im Überblick, Wilhelmshafen 4/1982, p.374

Für die Genehmigungen zum Abdruck der Notenbeispiele danken wir den Verlagen Peters (Skrjabin, 5. Sonate; Quelle s. Fn.10) und Breitkopf & Härtel (Karg-Elert, 1. Sonate; Quelle s. Fn.35).

FÜNFTE KAMMERMUSIK

IM KLEINEN SAALE DES

GEWANDHAUSES ZU LEIPZIG

DIENSTAG, DEN 12. JANUAR 1926, 7 UHR

AUSFÜHRENDE:

die Herren Hermann Ambrosius (Klavier), Konzertmeister Edgar Wollgandt,
Karl Wolschke (Violine), Carl Herrmann (Viola), Professor Julius Klengel
(Violoncello), Willy Schreinecke (Klarinette).

PROGRAMM

»Espressionata« für zwei Violinen, Viola und Violoncello (op. 150) von
SIGFRID KARG-ELERT (geb. 1877). [Uraufführung.]

I. Nüchtern, verschleiert — Energisch treibend — Äußerst langsam und schwebend
— II. Leidenschaftlich ausbrechend — Ekstatisch — In flutendem Licht —
Abgesang (C dur).

Trio für Klavier, Violine und Violoncello (as moll op. 47) von HERMANN
AMBROSIUS (geb. 1897). [Uraufführung.]

I. Allegro. II. Andante moderato. III. Allegretto. IV. Allegro molto.

Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello (A dur,
Köchel-Verz. Nr. 581) von WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756—1791).

I. Allegretto. II. Larghetto. III. Menuetto. IV. Allegretto con Variazioni.

Es wird gebeten, sich zwischen den einzelnen Sätzen der Beifallsäußerungen zu enthalten

Klavier: C. Bechstein

Partituren sind im Erdgeschoß erhältlich

Weitere Kammermusik-Aufführungen

6. Dienstag, den 16. Februar
Beethoven: Streichquartett B dur op. 18
Nr. 6
Schubert: Sonate für Klavier B dur
Schubert: Klaviertrio Es dur op. 100
Klavier: *Walter Lampe*

7. Montag, den 1. März
César Franck: Klavierquintett
Kurt Thomas: Streichquartett [Uraufführg.]
Brahms: Klavierquartett g moll op. 25
Klavier: *Meta Hagedorn*

8. Dienstag, den 6. April

Brahms: Streichquartett B dur op. 67

Beethoven: Streichquartett cismoll op. 131

Programm von der (Ur-?)aufführung des Streichquartetts
"Espressionata" W 56, dessen Manuskript verschollen ist.

(Vgl. auch Seite 20)

W.N. Neue Leipziger Kammermusik. Unser Leipziger Musikkorrespondent schreibt uns: Eine neuzeitliche Kammermusik des vortrefflichen Schächtebeck-Quartetts im Kleinen Theater stellte den rhythmisch-zeichnerischen Expressionismus von Hermann Scherchens Streichquartett op. 1 (Erstaufführung), einem Hauptstück des letzten Weimarer Tonkünstlerfestes, dem stimmungspoetisch-koloristischen Expressionismus von Siegfried Karg-Elerts Streichquartett „Expressionata“ (Uraufführung) gegenüber. In seiner Mischung von brünstiger Iyrischer Ekstase, rhythmischer Burleske und diabolischer Groteske ein typischer Karg-Elert, verklärt es das qualvolle Seelenleiden des innerlich zerrissenen modernen Menschen, wie es auch aus Scherchens aufwühlendem Quartett herauschreit, in den langsamen Zeilen durch blühende und aparte Klangphantasie. Den Werken dieser beiden modernen Meister gegenüber interessierte das Klaviersextett des in Leipzig ansässigen Wieners Kurt Kern (Uraufführung) vorläufig mehr menschlich denn künstlerisch als die erste, -in der Formgebung improvisatorisch freie Talentprobe eines harmonisch im älteren Wien wurzelnden, liebenswürdigen Melodikers und lebendigen Rhythmiikers.

Zeitungsausschnitt aus dem Nachlaß von

Katharina Schwaab-Karg-Elert.

Als Datum hat sie handschriftlich

"30. April 1921" ergänzt.

HELMUT C. JACOBS (BONN)

Der programmatische Inhalt von Sigfrid Karg-Elerts "Sechs Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)", op. 103

Daß die Karg-Elert-Forschung erst in den Anfängen steckt, wird einem jeden bewußt, der sich mit Einzelaspekten der Biographie des Leipziger Meisters oder seines umfangreichen, vielfältigen Oeuvres intensiv beschäftigt. Was ist beispielsweise der programmatische Inhalt von Karg-Elerts "Sechs Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)" für Harmonium, op. 103, und was veranlaßte den Komponisten, Landschaften und Lokalitäten des Riesengebirges als Vorlage für seine musikalische Gestaltung zu wählen? Ohne den Anspruch erheben zu wollen, alle diesbezüglichen Fragen zu klären, soll im folgenden versucht werden, einige Informationen und vorsichtige provisorische Antworten zu geben und ungelöste Fragen zumindest zu präzisieren.

Das Riesengebirge, das heute den Namen "Krkonoše" trägt und zur einen Hälfte zu Polen und zur anderen zur Tschechoslowakei gehört, war seit der Romantik Gegenstand der Naturbeobachtung von Malern und Dichtern, nicht jedoch von Komponisten. Das Riesengebirge als Thema in der Malerei wurde insbesondere von Caspar David Friedrich (1774-1840) gepflegt, dessen Gemälde die künstlerische Ausbeute seiner Riesengebirgswanderung von 1810 darstellen. In den Umkreis von Friedrich gehört auch der Maler und Kunsttheoretiker Carl Gustav Carus (1789-1869). Als literarisches Thema taucht das Riesengebirge beispielsweise in Johann Karl August Müsßus' (1735-1787) "Volksmärchen der Deutschen" oder im "Buch vom Rübezahl" des unter dem Pseudonym Lyser bekannten Johann Peter Burmeister (1804-1859) auf. In den schlesischen Sagen ist das Riesengebirge das Reich des Berggeistes Rübezahl, der die Wanderer neckt und den Armen hilft. Berühmte Rübezahldarstellungen in der Malerei gibt es von Ludwig Richter (1803-1884) und Moritz von Schwind (1804-1871).

¹ Frau Brigitte Prüfer, die das Riesengebirge aus eigener Anschauung kennt, bin ich für einige hilfreiche Informationen zu Dank verpflichtet.

Karg-Elerts "Sechs Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)" für Harmonium, op. 103, sind um 1915 entstanden, aber erst 1922 erschienen. Der Zyklus besteht aus insgesamt sechs Stücken, die programmatische Titel tragen. Diese bestehen jeweils aus einem Haupt- und einem mit Klammern versehenen Untertitel:

Waldwanderung (Mummeltal)

Es stand in alten Zeiten (Kynast: Turnierplatz)

Weidende Herde (Alte schlesische Baude)

Einsamer First (Křkonosch)

Nächtliches Silber (Sternennacht auf der Schneekoppe)

Romantisches Tal (Klausengrund St. Peter)

Der Untertitel bezeichnet eine bestimmte Lokalität des Riesengebirges, der Haupttitel drückt einen Einzelaspekt der Lokalität aus oder charakterisiert sie.

Das frische, lebhaftes Marschtempo des ersten Satzes evoziert eine Waldwanderung durch das Mummeltal. Das Stück beginnt mit dem leisen Marschrhythmus des sonoren Basses und endet im fröhlichen lauten Hörnerklang, den der Komponist durch Angaben wie "quasi corni" und "lustig schmetternd" deutlich vorgibt. Das Tal ist nach dem Flößchen Mummel benannt, von dem es durchflossen wird, in seinem Lauf ab und an gehemmt durch kleine Staustufen in Form von terrassenförmigen Becken. An der Mummel entlang, durch das liebliche Flußtal führte ein Wanderweg.

Im zweiten Satz mit dem geheimnisvollen Haupttitel "Es stand in alten Zeiten" wird der Turnierplatz des Kynast musikalisch dargestellt. Der Satz erinnert an das sechsundzwanzigste Stück von Karg-Elerts "Dreiunddreissig Portraits" für Harmonium, op. 101, nämlich "Tournoi chevaleresque (Ritterliches Turnier)" im Stile von Christian Sinding. Der Kynast liegt am Zacken, einem Nebenfluß des Bober, auf einer steil aufragenden Anhöhe. Erstmals 1393 urkundlich erwähnt, gehörte er zu den machtvollen Burgen des Spätmittelalters und der Renaissance. 1675 wurden die Gebäude, die dem Adelshaus der Schaffgotsch gehörten, durch Blitzschlag zum größten Teil zerstört.² Erhalten ist ein großer Rittersaal mit Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert, auf denen Szenen aus

² Vgl. Ullmann, Klaus: Schlesienlexikon, Mannheim 1979, S. 172.

einem Totentanz und einem Ritterroman, dessen literarische Quelle unbekannt ist, abgebildet sind.³ Die verwitterte Burgruine mit dem mächtigen Bergfried, die heute immer noch ein imposantes Bild bietet, war ein beliebtes Wanderziel.

Der Haupttitel "Es stand in alten Zeiten" bezieht sich vielleicht auf eine Volkssage über den Kynast. Sie erzählt von der stolzen Schloßherrin Kunigunde, die die Ritter, die um ihre Hand anhalten, über die hohen Zinnen der Burg reiten läßt. Alle stürzen in den Abgrund, nur ein einziger meistert den Ritt. Doch er verschmäh't die Hand Kunigundes, worauf sich diese selbst in den Abgrund stürzt. Die Geschichte, die auf der Kynastruine in Burgfestspielen nachgespielt wurde, ist in den beiden Balladen "Der Kynast" von Theodor Körner (1791-1813)⁴ und "Die Begrüßung auf dem Kynast" von Friedrich Rückert (1788-1866)⁵ thematisiert worden.

Die im dritten Satz dargestellte Baude ist ein für das Riesengebirge typisches einzeln stehendes Haus, das den Wanderern einen Rastplatz und Bewirtung bot. Ursprünglich waren die Bauden Almhütten mit Viehwirtschaft, die die Bauern im Sommer mit ihren Familien bewohnten. Als seit dem 19. Jahrhundert der Fremdenverkehr zunahm, wurde durch die Einrichtung von Übernachtungsmöglichkeiten und Restauration eine Nebenerwerbsquelle geschaffen. Die "Alte schlesische Baude" war eine bestimmte Baude, die auf der schlesischen Seite des Riesengebirges zwischen Oberschreiberhau und Agnetendorf, dem Wohn- und Sterbeort des Dramatikers Gerhart Hauptmann (1862-1946), lag. Die "Alte schlesische Baude" befand sich etwa 300 Meter oberhalb der beiden Orte an der Waldgrenze. Sie war eine der ältesten Bauden mit Gastronomie und als solche ein beliebtes Ausflugsziel.

Im vierten Satz wird einer der großen Berge, der 1413 Meter hohe Böhmisches Kamm (Křkonosch) musikalisch heraufbeschworen. Der

³ Vgl. Grundmann, Günther: Kunstwanderungen im Riesengebirge. Studien aus 50 Jahren 1917-1967, München 1969, S. 91-96.

⁴ Vgl. Theodor Körner's Sämtliche Werke in zwei Bänden, 1. Bd., Berlin o.J., S. 170-180.

⁵ Vgl. Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke, 3. Bd., Frankfurt a.M. 1868, S. 56-58.

zweifache Kuckucksruf gegen Ende des Stückes klingt fast verloren in der Einsamkeit des gewaltigen Bergriesen.

Im fünften Satz wird mit der 1605 Meter hohen Schneekoppe der bekannteste und höchste Berg des Riesengebirges dargestellt. Ullmann schreibt hierzu:

"Koppenwanderungen gehörten schon seit dem 16. Jh. zu den touristischen Höhepunkten, insbesondere zur Beobachtung des Sonnenaufganges. Goethe bestieg die Koppe am 15. September 1790.

Heute führt von der schlesischen Seite ein Lift auf den Koppenplan, von der böhmischen Seite sogar bis auf die Koppe selbst, so daß einer Koppenbesteigung viel vom romantischen Reiz genommen ist."⁶

Um welche Lokalität es sich im sechsten Satz mit dem Titel "Romantisches Tal (Klausengrund St. Peter)" genau handelt, bedarf noch der Klärung.

Nicht plakative Tonmalerei, sondern Stimmungen bringt Karg-Elert in seinem op. 103 zum Ausdruck. Er knüpft hier an die Tradition der französischen Impressionisten Claude Debussy und Maurice Ravel an. Erstaunen mag, daß Karg-Elert nicht die knorrige Gestalt des Rübzahl musikalisch dargestellt hat. Eine mögliche Antwort ergibt sich aus dem Programm der Sätze, denn alle musikalisch evozierten Orte waren - soweit es sich nachprüfen ließ - seinerzeit Wanderziele und -wege gewesen, und zum Teil sind sie es noch heute. Karg-Elert, der im Riesengebirge des öfteren seinen Urlaub verbrachte, muß von den Schönheiten der Gegend überaus beeindruckt gewesen sein.⁷ Sein op. 103 ist ein musikalischer Ausdruck der tiefempfundenen Naturverbundenheit des Komponisten, und nicht die literarische Anregung, sondern die Anschauung vor Ort hat ihn ohne Zweifel inspiriert. Noch in einigen anderen Werken hat er sich der musikalischen Gestaltung des Riesengebirges gewidmet, so in den Harmoniumstücken "Marienkapelle. Petzer im Riesengebirge"⁸

⁶ Ullmann, op. cit., S. 268.

⁷

Wie oft und wann Karg-Elert sich im Riesengebirge aufgehalten hat, bleibt zu klären.

⁸

Heute heißt der Ort Petzer unter der Schneekoppe (Pec pod Sněžkou), "wo sich prachtvolle Ausflüge unternehmen lassen, vor allem natürlich auf die Schneekoppe [...]. Ihre Besteigung ist recht beschwerlich, aber ungefährlich." (Chysk'y, J./Skalník, M./Adameč, V.: Reiseführer durch die Tschechoslowakei, Prag 1965,

(op. 94, Nr. 94 bzw. op. 99, Nr. 67), "Baude im Spätherbst" (op. 104, Nr. 7) und in den "Three Impressions" für Orgel (op. 108). Karg-Elerts musikalische Gestaltung des in der Literatur und Malerei traditionell verbreiteten Themas des Riesengebirges stellt musikgeschichtlich eine Besonderheit dar.

S. 35). Der Ort, auf der böhmischen Seite des Riesengebirges gelegen, hatte wohl ursprünglich den Namen Petzer im Riesengebirge, wie Karg-Elert ihn bezeichnet.



Burgruine Kynast

Günter Hartmann (Lahnstein)

Lebenslauf von Karg-Elert selbst

geschildert bis zum Juli 1907¹⁾ Sigfried // Karg-Elert und das Harmonium.

- ein synoptischer Vergleich Von Emil Rupp, Straßburg²⁾.

In Frankreich, der Heimat des Harmoniums, war bereits im Jahre 1854 das Mustelsche Kunstharmonium mit Doppelexpression auf der Höhe künstlerischer Vollendung angelangt und wurde von Orgelmeistern und Komponisten ersten Ranges ernster Beachtung gewürdigt. Wenn ich recht berichtet bin, versuchten auch die beiden Firmen, denen wir in Deutschland die Einführung des französischen Druckwind-Harmoniums verdanken, den Bau von Instrumenten für höhere Kunstzwecke, mußten aber angesichts der Lethargie des Publikums und der Dickfälligkeit der Zunftmusiker sich bald wieder auf die Herstellung von einfachen Typen beschränken. Anders ist es erst geworden, seitdem vor etwa 15 Jahren das amerikanische Saugwind-Harmonium, die sog. 'Cottage-Orgel' einen wahren Siegeszug durch Deutschland antrat und eine sich mit der Herstellung von Saugwind-Instrumenten befassende Industrie in kurzer Zeit einen ungeahnten Aufschwung erlebte. Die verhältnismäßig leichte Behandlung und der sympathische, milde Ton des Saugwind-Harmoniums verschaffte demselben in Tausenden von Musikzimmern den lang verwehrtten Eingang. Dem künstlerisch veranlagten Harmoniumfreund konnte es indes nicht entgehen, daß die wahre Mission des Harmoniums als ein orchestrales und ausdrucksfähiges Hausinstrument durch das mehr auf die Wiedergabe von Orgelmusik zugeschnittene Saugwind-Harmonium nicht erfüllt werden könne, vielmehr als zu begrüßender Übergang nach dem vervollkommenen Druckwind-Instrument, dem Kunsthharmonium anzusehen sei. Vor einigen

Jahren hat dieses denn auch dank der Initiative des weltbekannten Harmoniumhauses C. Simon in Berlin in der vorläufig unerreicht idealen Form der 'Mustel-Orgel' seinen triumphierenden Einzugszug in Deutschland gehalten. Eine Reihe von Konzerten, in welchen Herr Alphonse Mustel, diese als Harmoniumbauer, Komponist und Virtuose rastlos tätige Proteusnatur, und sein Meisterschüler Stabernack das neue und doch schon fast halbhundertjährige Kunstharmonium dem musikalischen Deutschland vorführten, verwandelte die bisherige Aversion der Sachverständigen in einstimmigen Beifall oder ließ wenigstens hausbackene Ignoranz verstummen.

Es ist auch hier der Platz, eines Mannes zu gedenken, welcher sein ganzes Leben der Popularisierung des so lange schändlich verkannten Harmoniums gewidmet hat und durch zahlreiche Arrangements klassischer Werke, sowie seine bis jetzt unübertroffene Harmoniumschule als der eigentliche Bahnbrecher des Harmoniums als Hausinstrument in Deutschland zu gelten hat: Professor A. Reinhard in Ballenstedt am Harz. Ihm ist es zum guten Teil zu danken, daß wir heute schon eine stattliche Harmoniumliteratur besitzen. Hochinteressant, geistreich und formvollendet sind auch die Werke der beiden Dioskuren Alphonse Mustel und Joseph Bizet, sie gehören zu dem anregendsten und dankbarsten, was wir bis jetzt für das Kunstharmonium besitzen. Was uns bis jetzt fehlte war das Interesse eines unserer jungen neudeutschen Tonsetzer. Wer die Entwicklung des künstlerischen Harmoniumspiels kennt, weiß, daß er sich gefunden und die auf den schon längst erhofften gesetzten Wünsche und Erwartungen in verheißungsvollster Weise erfüllt hat! Sprechen wir von ihm und seinen Werken.

Geboren am 21. November 1879³⁾ als Siegfried /sic!/ Karg-Elert ist als Sohn des Redakteurs und Schriftstellers Karg am 21. November 1879 in Oberndorf a. N. (Württemberg) geboren. Er zeigte als Dreijähriger ein abnormes Interesse für Glocken, ebenso zeigte sich im frühesten Alter ein abnormes Talent für Rechenkunst, das die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Kreise in Augsburg und München erregte. Mit Beginn des Schulunterrichts schwand⁵⁾ nach und nach die abnorme Begabung. - Besaß als Knabe eine ausgezeichnete Sopranstimme und wurde als Zehnjähriger dem damals neu gegründeten St. Petri Kirchenchor⁶⁾ zu Leipzig überwiesen. Die großen Meisterwerke eines Bach, Händel, Schütz, Pachelbel⁷⁾, Hasler wirkten übermächtig auf das empfängliche Gemüt des klein/en/ Burschen ein. Noten und wieder Noten⁸⁾ bildeten seinen Umgang. Jugendliche Spiele oder ge/selliger/ Verkehr blieben ihm stets fremd. Bald setzten die ersten kompositorischen Versuche ein. /Ohne/ irgend ein Musikinstrument zu spielen oder zu besitzen komponierte er als Elfjähriger zwei dreistimmige Motetten ('Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses', 'Barmherzig & gnädig ist /der Herr'.⁹⁾ / Sie kamen dem Cantor des Petri-Kirchenchores Herrn Musikdirektor Moritz Vogel zu Gesicht, der nun energisch auf fachgemäße Ausbildung drang. Da vaterlos und gänzlich verarmt, nahm /sich/ eine hochherzige Leipziger Familie (die

Siegfried /sic!/ Karg-Elert ist als Sohn des Redakteurs und Schriftstellers Karg am 21. November 1879 in Oberndorf a. N. (Württemberg) geboren. Er zeigte als Dreijähriger ein abnormes Interesse für Glocken, sowie ein erstaunliches Rechentalent. Im Besitz einer ausgezeichneten Sopranstimme wurde er als Zehnjähriger dem damals neugegründeten PetriKirchenchor in Leipzig überwiesen, wo die Meisterwerke Bachs, Händels, Schütz' und Pachelbels mächtig auf das musikempfindliche Gemüt des Knaben einwirkten. Bereits in jene Zeit fallen seine ersten Kompositionsversuche; zwei dreistimmige Motetten ließen den Cantor des Petrichores, Musikdirektor Vogel, in nachhaltigster Weise auf ihn aufmerksam werden und auf fachgemäße Ausbildung dringen. Eine hochherzige Leipziger Familie nahm sich des Vaterlosen an,

Kinder des Regierungsrates Barth) sei-
ner an, schenkten ihm ein Tafelkla-
vier und liebten ihn bis zur Confirma-
tion ausgezeichneten Musikunterricht
angedeihen./ Gänzlich gegen seinen
Willen sollte er den Lehrerberuf er-
greifen, der ihm freilich auch die
Möglichkeit gab, als Cantor in engster
Führung mit seiner geliebten Muse zu
bleiben.

Statt Latein und Didaktik¹⁰⁾ spielte
er Orgel¹¹⁾ und komponierte er seine
erste Oper¹²⁾ 'Ave Maria' (eine un-
selbständige Epigonenarbeit, durch die
damals stark in Mode stehenden ita-
lienischen /Ein/akter beeinflusst). Als
das Werk, nebst vielen erotischen Ge-
sängen (a capella & mit Klavierbeglei-
tu/ng)/ dem Direktor des Seminars
(Grimma II) in die Hände fiel, war die
Katastrophe da, ihm wurde, falls er
seine 'Nebenarbeiten' nicht für
dauernd einstellte, die Entlassung an-
gekündigt./ Die Folge war, dass er
seine kompositorischen Arbeiten außer-
halb des Seminars (umso eifriger)/
betrieb und im Seminar zum wahren Ent-
setzen Clarinette zu üben begann. Sein
Wunsch, mit dem Orchester in direkte
Führung zu kommen wurde immer
mächtiger in ihm, seine semin/aristi-
schen/ Studien dagegen empfand er
immermehr als Tortur, Höllenpein,
Gottesgeißel etc. etc.¹³⁾.
Als eines Tages die 2. Oper¹⁴⁾ (Vier-
akter) 'Das Mädchen von Zaragossa' zum
Vorschein kam und das Clarinetteblasen

schenkte ihm ein Tafelklavier und ließ ihm bis
zum 14. Lebensjahre gediegenen Musikunterricht
erteilen.

Ganz gegen seinen Willen und seine Neigung
sollte der junge Karg nunmehr den Lehrerberuf
ergreifen. Doch was tat er?

Statt Latein und Dialektik /!/ zu treiben,
komponierte er eine Oper im Stil der italieni-
schen Einakter,

sowie erotische Gesänge mit und ohne Klavierbe-
gleitung!

Damals schon wurde ihm Suspension angedroht,

worauf Karg außerhalb des Seminars nur umso
eifriger zu komponieren fortfuhr,
innerhalb desselben aber zum Entsetzen aller
K l a r i n e t t e zu üben begann.

Die Entdeckung einer vieraktigen Oper,

sowie allzu eifriges Klarinettenblasen brachten

dem hohen Collegium allzu unerträglich wurde, beschloss das Consilium als Strafe (!!) den Quintaner¹⁵⁾ Karg für die Dauer der Seminar-Studienzeit gänzlich vom Musikunterricht zu dispensieren. Er dispensierte sich selbst aber lieber gleich von allen Unterrichtsfächern, indem er sogleich der 'Urteilsverkündung' schnurstracks das Seminar verließ und (seine Partituren unterm Arm zu Fuß (!) nach Leipzig¹⁶⁾ pilgerte. Ob dieses unerhörten Streiches zogen sich alle Gönner zurück. /Somit/ gänzlich mittellos (nur ein paar Partituren und eine gelbe C Clarinette bildeten sein Vermögen) war er nun vollständig auf sich alleine angewiesen. Aber er verzagte nicht. In zwei Tagen fand er als Lehrling in einer Dorfcapelle (sogenannte 'Stadt Pfeiferei') Unterkunft (Markranstädt)¹⁷⁾. Da gerade der Oboist w/egen/ der über ihn verhängten Prügel- und Hungerkur desertiert war, so trat Karg an seine Stelle. Er bekam eine Hoboe und eine Griffabelle von Kling und ward sich selbst überlassen. Die nötigsten Doppelgriffe für II. Geige und Bratsche zum Tanz waren in wenigen Tagen eingedrillt und schon nach einigen Wochen saß der 'Exquintaner' in irgend so einem Dorf und spielte mit der 'Dampfbratsche' den Kuhmägden und Stallknechten zum Tanz auf..... Im übrigen war die Ausbildung in Markranstädt eine vielseitige, neben Musik (?) lernten

die Katastrophe:
Dispensation vom Musikunterricht während der Seminarstudienzeit.
Dieser grausamen Sentenz entzog sich Karg durch einen Fußmarsch von Grimma nach Leipzig,
wo sich infolge seiner Escapade alle Gönner von ihm zurückzogen.
Gänzlich mittellos, nur eine C-Klarinette und einige Partituren sein Eigen nennend,
zog er nach alter Wanderburschen Weise aus und fand nach zwei Tagen Unterkunft in einer Dorfkapelle, sog. 'Stadt Pfeiferei'.
Da der Hoboist wegen über ihn verhängter Prügel- und Hungerkur gerade ausgerissen war,
so engagierte man Karg an seiner Stelle und gab ihm eine Oboe, sowie eine Griffabelle zum Selbststudium.
Der hauptsächlichste Teil der 'Ausbildung', in welcher auch landwirtschaftliche Arbeiten nicht ausgeschlossen waren, bestand im sonntäglichen

die 'Burschen' /!so/ lautete die geschmackvolle Titulatur) auch Landwirtschaft und Viehzucht. Es galt da, Kartoffeln zu stecken oder auszuwählen, Holz zu sammeln & zu spalten, Schweine zu füttern und zu erziehen (!).

Diese trostlosen Verhältnisse vermochten aber nicht die Hoffnung auf ein besseres 'Einst' in /ihm/ zu ersticken. In den herzlich wenig freien Stunden, die alle andren 'Eleven' zur Erholung be/kamen,/ machte sich Karg mit den andern Instrumenten wohlvertraut und erlernte so nach und nach außer Hoboe auch die nötigste Technik von Flöte, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Tenorhorn¹⁸⁾ & Posaune/, auch/ eignete er sich das notdürftigste Wissen von der Applicatur der Streichinstrumente¹⁹⁾ an. So bildete /die/ harte Schule dieser 'Musikburschenzeit' eine außergewöhnliche Anregung und brachte ihm praktische Kenntnis der Orchesterinstrumente, die durch keinen noch so guten theoretisch /sic!/ Instrumentationsunterricht/ erreicht werden kann. Inzwischen komponierte er eifrig Orchesterstücke²⁰⁾ (Orchesterzweischenspiele zu den Opern, eine Sinfonie (C dur) etc.) und machte praktische Instrumentationsproben durch Zusammenwirken und Gruppierungen verschieden gestellter Instrumente. Nach einer ungeheuerlichen Prügel- und Hungerkur verließ Karg nach altem Stadtpfeiferbrauch und wanderte zu Fuß von Leipzig

Tanz-Aufspielen für Ackerknechte und Kuhmägde.

Doch auch diese trostlosen Verhältnisse vermochten in Karg die Hoffnung auf ein besseres 'Einst' nicht zu ersticken!

In den wenigen 'Mußestunden' eignete sich der Unermüdliche

die nötigste Technik von Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Tenorhorn und Posaune,

sowie das notdürftigste Wissen von der Applicatur der Streichinstrumente an.

Auch zur Komposition von Orchesterstücken und sogar einer Sinfonie in C-dur wußte der Stadtpfeiferlehrling sich die Zeit zu erringen.

Nach einer ungeheuerlichen Prügel- und Hungerkur verließ er dieses idyllische Residuum mittelalterlicher Kunst- und Lebenszustände und pilgerte zu Fuß über Leipzig, Bernburg,

n. Halle, Bernburg, Cöthen, Aschersleben, Cöthen, Aschersleben und Schönebeck nach Magdeburg, Schönebeck bis Magdeburg²¹⁾. Hier

lieb er sich nieder, mietete sich am Dort mietete er sich ein

Alten-Fischenufer ein und blies in den und blies ja nach Bedürfnis und Wunsch Oboe, Stutzer'schen besseren Konzerten Klarinette und Horn in den Stutzerschen Kon-Hoboe, Clarinette, Horn, je nachdem es zerten.

verlangt wurde; während dieser Zeit

berichteten Leipziger Tageblätter von

dem räthselhaften Verschwinden eines Das rätselhafte Verschwinden des jungen Stadt-jungen Musikers aus Markrans/tädt/ und pfeifers war in die Presse gedrungen; man vermuteten einen Unglücksfall. Bald mutete einen Unglücksfall. Die Magdeburger löste die Magdeburger Polizei den Polizei löste den Schleier und brachte den Ent-Schleier und brachte ihn zum 'land-flohenen zum 'landwirtschaftlichen Orchester' wirtschaftlichen Orchester' zurück. zurück.

Nun begann ein Martyrium, wie es wohl

ka/um/ zu schildern ist..... In-

zwischen rüstete sich Leipzig zur In jene Zeit fiel eine Leipziger Tonkünstler-'Tonkünstler-Versammlung',²²⁾ versammlung,

Freiherr E. N. von Reznicek²³⁾ (damals anlässlich deren Frhr. von Reznicek, damals Hof-Hofkapellmeister in Mannheim) war kapellmeister in Mannheim, seine Oper 'Donna Festdirigent im Gewandhaus. Seine Diana' im 'Neuen Theater' aufführte.

'Donna Diana' war als Festop/er/ im

'Neuen Theater' angesetzt und der Com-ponist wurde enthusiastisch gefeiert.

Da fasste sich der damals 19 Der 19jährige Karg faßte sich ein Herz, jährige²⁴⁾ Karg ein Herz, ging zu dem ging zu Reznicek

Hofkapellmeister und schüttete ihm und klagte ihm seine Not und seine Aspirationen.

sein Herz aus. E. N. v. Reznicek nahm Nach Einsicht in seine Kompositionsversuche Einsicht in die Kompositionsversuche erklärte sich letzterer bereit,

und erklärte sich so/fort/ bereit, ihn

'unter seine Fittiche zu nehmen' (wie ihn unter seine Fittige /sic!/ zu nehmen

er wörtlich sagte) sofern er mit nach Mannheim kom/me./ Da letzteres aber

auf Schwierigkeiten stieß, verhandelte und brachte seinen Schützling nach einem lang-

E. N. v. R. mit dem Direktorium des wierigen Zivilprozess mit dem Direktor der Lei/pziger/ Conservatoriums und er- Bauernkapelle endlich glücklich im Leipziger wirkte für Karg eine Freistelle auf 3 Konservatorium zu systematischer Ausbildung

Jahre. Erst ein langwieriger Civilprozess mit dem Direktor der Bauernkapelle beseitigte die Hindernisse und ermöglichte endlich/ nach all' den Wirren und Irrfahrten eine systematische künstlerische Ausbildung. Leider erfüllte/ der schablonenhafte, völlig unindividuelle Unterricht und der am Institut grassierende Konservatismus nicht völlig die hochgespannten Erwartungen Kargs. Hofpianist Wendling²⁵⁾ (Klavier und Yanköklav.)²⁶⁾, Professor Homeyer²⁷⁾ (Orgel), Prof. Jadassohn²⁸⁾ und Carl Reinecke²⁹⁾ (Theorie und Komposition) und Carl Tamme³⁰⁾ (Hoboe) wurden zunächst seine Lehrer. Als erste Frucht plangemäßen Studierens entstand eine Sinfonietta in F (im Stile Dittersdorfs) Opus 1³¹⁾. Dieselbe hat bereits nachmalig verschiedene Aufführungen erlebt. Dieselbe zeigt zwar keine Spur von 'eigenem Gesicht' (weitmehr: die früher/en/ Jugendwerke) doch ist sie insofern für das spätere Schaffen Karg Elerts /sic!/ sehr bemerkenswert, als das beabsichtigte 'Archaisieren' (z.B. Partita Op. 37³²⁾, Madrigale Op. 42³³⁾, Choralimprovisationen Op. 65³⁴⁾, Portraits Op. 64³⁵⁾, 2 Madrigale Op. 63 Nr. 9 + 10³⁶⁾ oder das 'Kombinieren' einer antiquierten Schreibweise mit originale/n/ durchaus modernen Elementen (wie es teils bei Brahms, Draeseke & Reger auch der Fall ist) ein besonderes Charakteristikum seiner Muse ist. Nach dieser Reverenz

Die hier entstandenen Kompositionen sind, da zu sehr schulmäßig archaisierend, später niemals veröffentlicht worden. Janko !/, Wendling, Homeyer, Reinecke und Jadassohn waren die Lehrmeister des jungen Karg,

vor der 'alten Schule' die zugleich ein Beweis ist, dass der junge Autor seine Klassiker innerlich sich zu eigen gemacht hat und die Form mit allen stilistischen Einschränkungen sicher beherrscht, geht es schnell ins moderne Lager über. Die Hoboe-Sonate Op. 3 (a moll)³⁷⁾ ist stark von Grieg beeinflusst und zeigt höchstens im letzten Satz (nichtvorhaltsartige Nonenakkordfolgen!) Spuren von Originalität. Griegs Werke: die Cello-Sonate³⁸⁾, die Violinsonaten³⁹⁾, das Streichquartett⁴⁰⁾ und Klavierkonzert⁴¹⁾ übten einen geradezu immensen Einfluß auf Karg aus, so dass die damals entstandenen Compositionen vollkommene Griegplagiate sind (die übrigens auch nie veröffentlicht wurden). Die Klavierstudien bei Wendling waren von unerträglicher Schablone; regelrechte mechanische (gymnastische) Studien, ohne die nun einmal eine virtuose Technik nie zu erreichen ist, welcher indessen mehr auf eigene Faust, als dem existierten nicht. Umso intensiver ihm nicht zusagenden Lehrpläne folgend, seine übte Karg auf eigene Faust, ohne dass pianistischen Fähigkeiten selbst auszubilden sein eigener Lehrer seine rein-pia-versuchte.

pianistischen Fähigkeiten ahnte. Ein Sinfonieconcert des 134. Infant. Reg.⁴²⁾ Es gelang ihm denn auch, anlässlich eines Sinfonieconcerts des Infanterie-Regiments 134 mit (Dir. Jahrow)⁴³⁾ im Krystallpalast zu dem faszinierenden Vortrag

Leipzig gab Karg Gelegenheit, seine Lehrer mit dem faszinierenden Vortrag von Griegs A moll Klavierkonzert voll- des Griegschen A-moll-Konzerts, seine Lehrer kommen zu verblüffen. Prof. Reinecke vollkommen zu verblüffen. Prof. Reinecke riet riet dringend zur Virtuosenkarriere. dringend zur Virtuosenkarriere,

Nun begann ein fast überhitziges Klavierstudium, auch nahm ihn sein Lehrer studium verbunden mit Konzertausflügen nach

mit auf Reisen nach den umliegenden kleineren/n/ Städten. Mittlerweile war kleineren Städten.

ein 'Sinfonisches Trio' (später umgestaltet als Quintett für Klavier & Blasinstr. Op. 5 E dur)⁴⁴⁾ entstanden, das als Prüfungsstück zu Ostern im Konservatorium zur öffentl. Aufführung gelangte. Es wurde ob seiner Kühnheit und ausgesprochenen Modernität am Konservatorium mit Kopfschütteln und geiferndem Hohn bekrittelt, während Dr. Detlef Schulz (jetzt Redakteur d. 'Signale') ein enthusiastisches Lob darüber schrieb. Edvard Grieg wollte

damals zur Zeit in Leipzig. Mit einem Empfehlungsschreiben von Prof. Reinecke an Grieg sprach Karg bei dem greisen nordischen Meister vor⁴⁵⁾, spielte dessen Klavierkonzert und brachte ihm verschiedene Werke aus eigener Feder. Und besonders waren es die von den reaktionären Lehrern in Bann getanen Werke (Sonate Op. 3 & Trio Op. 5), die Griegs hohes Interesse erregten. Diese Zeit war geradezu ein Wendepunkt in der musikalischen Entwicklung Kargs. Griegs hohe Anerkennung bestimmten jenen, seine kompositorischen Talente mit zäher Ausdauer und Energie weiter zu bilden. Grieg war es, der ihm die unabsehbare Bedeutung der strengsten Selbstkritik und der objektiven Beurteilung an eigenen Werken klarmachte und ihm die Wege zeigte, die er seiner Individualität nach zu gehen hatte, um zu einem persönlich-eigenen Stil zu ge-

In jene Zeit fällt ein Leipziger Aufenthalt des berühmten nordischen Meisters Edvard Grieg. Karg suchte, mit einem Empfehlungsschreiben Reineckes versehen, den skandinavischen Komponisten auf, und die von diesem erhaltenen Ratschläge und Anweisungen bedeuteten für ihn geradezu einen Wendepunkt.

langen. Er zeigte ihm, wo die Spuren von Originalität zu finden waren, die der junge Künstler unentwegt zu verfolgen habe, um zu einer unabhängigen, originalen Schreibweise zu gelangen. Er wies ihn auf Schumanns verborgene Tiefen, auf die schier unerschöpfliche Wunderwelt seiner Romantik und Phantastik. So wurde Karg durch Grieg ein echter und wahrer >Davisbündler⁴⁶⁾. Lieder und Klavierstücke entstanden. Ein großes 3 sätziges Klavierkonzert Op. 8 (d moll)⁴⁷⁾ bildete die Prüfungsarbeit beim Abgang vom Konservatorium. Wiederum waren die Meinungen der konservativen Professoren und der jungen Fortschrittspartei heftig verschiedene. Ja, es kam gelegentlich der öffentlichen Vorführung zu einem peinlichen Meinungswechsel, der sich auf der einen Seite durch ostentatives Zischen (! in den Räumen des allzuruhigen Konservatoriums ein unerhörter Fall!), auf der andern durch vielmaliges Hervorrufen (ebenso daselbst unstatthaft!) kundtat. Die durch Freiherr E. N. v. Reznicek erwirkten 3 Jahre Studium waren nun zu Ende. Alfred Reisenauer⁴⁸⁾, der unvergleichliche Klavierpoet, wurde als Lehrer einer neuerrichteten 'Meisterklasse' ans Leipziger Konservatorium berufen. Zur Prüfung waren /sic!/ eine große Anzahl junger Künstler aus Deutschland, Russland, Amerika, Skandinavien & der Schweiz herbeigekommen, das Leipziger Konservatorium sandte seine

Grieg zeigte ihm wie man zu einem individuellen, originalen Kompositionsstil gelangt und wies damit dem im Widerstreit zwischen Persönlichkeit und konservatorischem Konservativismus befangenen den Ausweg zu gefestetem, sich selbst erkennenden Schaffen!

Alfred Reisenauer, der unvergleichliche Klavierpoet, war inzwischen zur Führung einer 'Meisterklasse' an das Leipziger Konservatorium berufen worden.

talentvollsten Schüler zur Aufnahmeprüfung. Aber der große Meister war sehr wählerisch und nahm nur 6 Herren und 1 Dame (genannt 'die sieben Raben') als Meisterschüler an, von denen nur Karg das Leipz. Konservat. besucht hatte.

Mit Schumanns 'Davidsbündler'⁴⁹⁾ und Griegs a moll In ihm fand Karg einen väterlichen Freund, und Konzert siegte er. Obgleich die Freistelle abgelaufen war, wurde sie ihm auf Reisenauers ausdrückliche Fürsprache auf unbeschränkte Zeit offen gelassen. In diesem Meister fand er, was er die 3 Jahre vergeblich am Konservatori/um/ gesucht hatte, einen großen, wahrhaft genialen Künstler, der zugleich Erzieher war und seine Schüler völlig subjektiv behandelte. Er war kein 'guter Paedagog' im landläufigen Sinn, auch waren seine übergroße Empfindlichkeit und seine fast majestätische Unnahbarkeit und sein kühler Stolz Eigenschaften, die schwer auf seinen Schülern lasteten - und doch: welch reiche Früchte trugen diese kostbaren Stunden, in denen der geniale Funke des Meisters auf die Schüler überging. Ein Lisztweimar im Kleinen. Zwischen Reisenauer & Karg schlang sich ein Band fast väterlicher Freundschaft, das sich weit über den Unterricht hinaus erstreckte. Obgleich Reisenauer die kompositori/sche/ Begabung Kargs vollauf würdigte, schätzte er dessen pianistische Talente doch höher und riet (wie 2 Jahre vorher Reinecke) dringend zur Vir-

In ihm fand Karg einen väterlichen Freund, und durch Fürsprache wurde sein inzwischen abgelaufenes dreijähriges Stipendium auf unbegrenzte Zeit verlängert.

tuosenkarriere! Es begann nun eine Abermals winkte die Virtuosenkarriere
 Übungszeit, die an maßloser Übertrei-
 bung vielleicht einzig dasteht. Täglich bis 14 Stunden halsbrecher/i- und bis zu 14 Stunden (!) täglicher Klavierübung
 scher/ Klavierübung sind (nach absolut sollen in jener Zeit von Karg verübt worden
 kompetenter Aussage) keine Ausnahme sein!!
 gewesen. Am Konservatorium wurde er
 bald das 'Schreckenskind', da er den
 verzopften Herrschaften nur noch Liszt
 (A dur & Es dur Konzert, Todtentanz⁵⁰),
 Bravourtarantella⁵¹), Rhapsodien⁵²),
 Ballade⁵³), Sonate⁵⁴) Grieg (Variationen,
 Ba/llade)⁵⁵) Sinding (es moll Variationen)⁵⁶),
 Tschaikowsky, Stenhammar⁵⁷), Sjogreen⁵⁸),
 Saint-Saens, d'Albert, Richard Strauss (Sonate
 Op. 7⁵⁹) & Burleske), Draeseke⁶⁰) (Sonate,
 Konzert) gar Reger (!)⁶¹) zum Besten gab!
 Die meisten Namen wurden durch Karg zum
 ersten Male in diesen stark reaktionären
 Leipziger Kreisen eingeführt, auch war er
 der erste Orgelkünstler⁶²), der (vor
 Straube's Berufung) Max Regers Orgelwerke
 in Leipzig vorführte! Während der
 Studienzeit bei Reisenauer begannen
 Kargs größere Reisen als Pianist. Besonders
 in Magdeburg & Braunschweig erzielte er
 mit seinem Klavierkonzert Op. 8 große
 Erfolge (Glänzende Prophezeiung von Prof.
 E. Stier), so dass er als 23 Als 23jähriger erhielt er eine Berufung als
 jähriger als Lehrer für höheres Klavier- Lehrer des höheren Klavierspiels an das Magde-
 spiel nach dem Magdeburger Konser- burger Konservatorium, wo ihm indes die Führung
 vatorium berufen wurde⁶³). Da ihm eines Doppelnamens (!!) zur Bedingung gemacht
 keine Zeit zu eigenem Weiterstudieren wurde, und so wurde aus dem biedern Karg der
 blieb, an dem Institute mehr geschäftlich- pompösere Karg-Elert (nach dem Namen seiner
 lich/he/ wie künstlerische Ziele ver- Mutter)!!! Der mehr geschäftliche als Künst-

folgt wurden kam es bald zum Bruch. Da die meisten Schüler ihm treu blieben, verblieb er 1 1/2 Jahre in Magdeburg und setzte seine Studien (nur Bach und 'letzter' Beethoven) in Leipzig fort, indem er jede Woche 1 x nach dort fuhr⁶⁴⁾. Aber aller Virtuosenruhm ließ ihn auf die Dauer unbefriedigt, es drängte ihn übermächtig wieder zum Schaffen. Hier wirkte wieder Griegs Rat von der unbarmherzigen Selbstkritik,..... ehe eine einzige Note der Öffentlichkeit übergeben ward, wurde eigene & fremde Kritik zu Hilfe genommen. Mit eiserner Energie studierte Karg (von jeglichem Verkehr asketisch /sic!/ abgeschlossen) die schwierigsten Künste der Polyphonie, immer glühender sich an Bach, Lassus, Schütz, Händel, am letzten Beethoven, an Schumann und teils Reger (teils!!) begeisternd. Diese außerordentlich starke Reaktion, der fast plötzliche Umschlag vom Hypermodernen zum Antiken oder Klassischen ist nicht ohne Einfluß auf Karg's kompositorisches Schaffen geblieben. Manche neumoderne Harmonie oder herbe Tonfolge ist, genau genommen, von Schütz, Hasler beeinflusst, manch Ungewöhnliches läßt sich auf die heute fast ganz unbekanntes 'alten Kirchentönenarten'⁶⁵⁾ zurückführen, oft ist es Händel der die Rhythmik beeinflusst (z.B. Op. 37 und 39), viele Schnurren und bizarre Capriolen lassen sich auf den 'frühen' Schumann zurückführen, manches

lerische Geist des Instituts, sowie die ihm mangelnde Zeit zur Weiterbildung führten bald zum Bruch. Da die meisten Schüler ihm treu blieben, so hielt sich Karg-Elert noch 1 1/2 Jahre in Magdeburg auf, wöchentlich einmal zu seinem Meister nach Leipzig hinüberfahrend.

Virtuosenruhm ließ ihn auf die Dauer unbefriedigt, es drängte ihn übermächtig wieder zum Schaffen.

Hier wirkte wieder Griegs Rat von der unbarmherzigen Selbstkritik,...

ehe eine einzige Note der Öffentlichkeit übergeben ward,

wurde eigene und fremde Kritik zu Hilfe genommen. Mit eiserner Energie studierte Karg (von jeglichem Verkehr asketisch abgeschlossen)

die schwierigen Künste der Polyphonie, immer glühender sich an Bach, Lassus, Schütz, Händel, am letzten Beethoven, an Schumann, Brahms !?/ und teils Reger (teils!!) begeisternd.

Diese außerordentliche starke Reaktion, der fast plötzliche Umschlag vom Hypermodernen zum Antiken oder Klassischen

ist nicht ohne Einfluß auf Kargs kompositorisches Schaffen geblieben.

Manche neumoderne Harmonie oder herbe Tonfolge ist,

genau genommen, von Schütz, Hasler beeinflusst, manch Ungewöhnliches läßt sich auf die heute fast ganz unbekanntes

'alten Kirchentönenarten' zurückführen, oft ist es Händel, der die Rhythmik beeinflusst (z.B. Op. 37 und 39),

viele Schnurren und bizarre Kapriolen lassen sich auf den 'früheren' Schumann zurückführen,

'Borstige' Herbe und Dickflüssige gemahnt an Brahms, manches polyphone Ge- manches 'Borstige', Herbe und Dickflüssige ge-
 strüpp und manches Impressionistische manht an Brahms, manches polyphone Ge-
 gemahnt (besonders au/ch/ das typo- manht (besonders auch das typographische Bild)
 graphische Bild) an den etwas unge- an den etwas ungebärdigen Reger.
 bärdigen Reger. Jedes gesunde Musika- Jedes gesunde Musiktalent ist mehr evolutionär
 lent ist mehr evolutionär als revolu- als revolutionär, jeder Komponist ist im Anfang
 tionär, jeder Komponist ist im Anfang Eklektiker.
 Eklektiker. Erst nach und nach er- Erst nach und nach erstarkt die originale Kraft,
 stärkt die originale Kraft, die keiner die keiner Stützen bedarf.
 Stützen bedarf.

Gelegentlich eines Preisausschreibens Gelegentlich eines Preisausschreibens für Lie-
 für Lieder, Klavier- & Harmonium- der., Klavier- und Harmoniumstücke, das eine
 stücke, das eine Musikzeitung⁶⁶⁾ ver- Musikzeitung veranstaltete,
 anstaltete, an der Karg-Elert als Bio- an der Karg-Elert als Biograph und Aesthetiker
 graph und Aesthtiker beteiligt war, beteiligt war,
 sandte er je 2 Klavier- & Harmonium- sandte er je zwei Klavier- und Harmoniumstücke
 stücke ein. Eines der Klavierstücke ein. Eines der Klavierstücke erhielt einen
 erhielt einen sogenannten Preis, / die sogenannten Preis,
 Harmoniumstücke blieben übrig. Bald die Harmoniumstücke blieben übrig.
 darauf, als Karg-Elert von Theodor Bald darauf, als Karg-Elert von Theodor Kirch-
 Kirchner, Grieg, E. N. v. Reznicek, ner, Grieg, E. N. von Reznicek, Sinding, Reger
 Sinding, Reger etc. etc. usw.
 ausgezeichnete Urteile über seine ausgezeichnete Urteile über seine Werke erhielt
 Werke erhielt und die ihnen zum Teil/ und jene die ihnen zum Teil angebotenen Wid-
 angebotenen Widmungen mit schmeichel- mungen mit schmeichelhaften Worten annahmen,
 haften Worten annahmen, machte er 1904 machte er 1904 das erste Verlagsangebot an Rob.
 das erste Verlagsangebot an Rob. For- Forberg.
 berg. Er hatte Glück. Die ersten Er hatte Glück. Die ersten Stücke, die dieser in
 Stücke die dieser in Verlag nahm waren Verlag nahm, waren die zwei
 die 2 Gelegenheitsharmoniumkomposi- Gelegenheits-Harmoniumkompositionen, zu denen
 tionen zu denen der Verleger noch 4 der Verleger noch vier dazu passende bestellte.
 dazu pass/ende/ bestellte. Sie er- Sie erschienen März 1904 als 'Sechs Skizzen
 schienen März 1904 als 'Sechs Skizzen Op. 10';
 Op. 10', es folgten dann schnell auf- er folgten dann schnell aufeinander Veröffent-
 einander/ Veröffentlichungen von lichungen von
 größeren & kleineren Klavierkomposi- größeren und kleineren Klavierkompositionen,

tionen, Kammermusik, Lieder und Gesängen bei Fr. Hofmeister, Kahnt Nachf. Fr. Kistner, Gebr. Hug, C. Merseburger, E. Hoffmann (Dresden). Der Zufall spielte ihm ein kleines Harmonium in die Hände (Wilcox and White), es inspirierte ihn sogleich und nahm ganz sein Inneres gefangen. So entstand die erste 'exakte' Harmoniumkomposition, die Passacaglia⁶⁷⁾. Leider war das Instrument für höhere Zwecke durch seine Disposition und mangelnde Ausdrucksfähigkeit unverwertbar. Ein großes Saugluftharmonium (sogen. 'Normalharmonium') erfüllte schon manchen Wunsch. Die weichliche, einförmige Farbe, die Unmöglichkeit, eine höhere Technik zu entfalten, die total mangelnde Ausdrucksfähigkeit aber raubten Karg-Elert /sic!/ die Lust, sich weiter für das Instrument zu interessieren. Erst durch die Kenntnisnahme des modernen Druckwindharmoniums mit doppelter Expression und Perkussion wurde das erträumte Ideal eines Harmoniums für ihn zur Wirklichkeit. Mit beinahe fanatischem Eifer gab er sich dem immerhin recht schwierigen Studium des sogenannten 'Kunsthharmoniums' hin. Daneben entstanden /sic!/ eine stattliche Reihe von Originalwerken für Harmoniumsolo und mit Begleitung: Monologe⁶⁸⁾, Passacaglia (in Umarbeitung), Sonate⁶⁹⁾, Partita⁷⁰⁾, Phantasie & Fuge⁷¹⁾, Scenes pit.⁷²⁾, kl. Stücke⁷³⁾, Madrigale⁷⁴⁾, & virtuose Kammermusik, Liedern und Gesängen bei Fr. Hofmeister, Kahnt Nachf., Fr. Kistner, Gebr. Hug, C. Merseburger, E. Hoffmann (Dresden). Der Zufall spielte ihm ein kleines Harmonium in die Hände (Wilcox and White), es inspirierte ihn sogleich und nahm ganz sein Inneres gefangen. So entstand die erste 'exakte' Harmoniumkomposition, die Passacaglia. Leider war das Instrument für höhere Zwecke durch seine Disposition und mangelnde Ausdrucksfähigkeit unverwertbar. Ein großes Saugluftharmonium (sog. 'Normalharmonium') erfüllte schon manchen Wunsch. Die weichliche, einförmige Farbe, die Unmöglichkeit, eine höhere Technik zu entfalten, die total mangelnde Ausdrucksfähigkeit aber raubten Karg-Elert die Lust, sich weiter für das Instrument zu interessieren. Erst durch die Kenntnisnahme des modernen Druckwindharmoniums mit doppelter Expression und Perkussion wurde das erträumte Ideal eines Harmoniums für ihn zur Wirklichkeit. Mit beinahe fanatischem Eifer gab er sich dem immerhin recht schwierigen Studium des sog. 'Kunsthharmoniums' hin. Daneben entstanden // eine stattliche Reihe von Originalwerken für Harmoniumsolo und mit Begleitung: Monologe, Passacaglia (in Umarbeitung), Sonate, Partita, Fantasie und Fuge, Scenes pittoresques, kleine Stücke, Madrigale, acht virtuose Stücke

Stücke⁷⁵⁾ etc. etc., Duos in größerer usw. usw., Duos in größerer und kleiner & kleinerer Form⁷⁶⁾ In Form.....

Carl Simon fand er einen ebenso ideal In Karl Simon fand er einen ebenso ideal gesinnten, außerordentlich tatkräftigen und mutigen Verleger wie edlen, mutigen Verleger wie edlen väterlichen Freund. väterlichen Freund.

Seit einiger Zeit ruhen die Veröffentlichungen von Harm.Werken. Kistler⁷⁷⁾ hat kurz vor seinem Tode eine imposante Besprechung über Karg Elerts Harmoniumkompositionen

Seit einiger Zeit ruhen die Veröffentlichungen von Harmoniumwerken. Kistler hat kurz vor seinem Tode eine imposante Besprechung über Karg Elerts Harmoniumkompositionen veröffentlicht und ihn als Bahnbrecher dieser jungen Kunst bezeichnet. Möge er unter den Harmoniumspielern/ fortschrittlich gesinnte, treue Anhänger finden. Anhänger finden.

In den letzten Monaten erschienen bei Plothow und Carl Simon über 100 moderne Lieder und Gesänge⁷⁸⁾, desgleichen bei letzterem große moderne Orgelwerke⁷⁹⁾ und eine umfangreiche Klaviersonate⁸⁰⁾, die wiederum in Berlin gelegentlich eines SigfridKargElert-Abends /sic!/ die heftigsten Meinungs-

In den letzten Monaten erschienen bei Plothow und Karl Simon über 100 moderne Lieder und gesänge, desgleichen bei letzterem große moderne Orgelwerke und eine umfangreiche Klaviersonate, die wiederum in Berlin gelegentlich eines Siegfried-Karg-Elert-Abends die heftigsten Meinungsverschiedenheiten bei Presse und Publikum hervorrief.

Der baldigen Veröffentlichung harren: Zweite Harmoniumsonate⁸¹⁾, Violinsonate⁸²⁾, Cellosonate⁸³⁾, Erste Orgelsonate⁸⁴⁾, Chaconne für Orgel⁸⁵⁾, Große Passacaglia für Orgel (erscheint im Herbst bei C. Simon)⁸⁶⁾, Erste Suite für gr. Orchester a moll (erscheint im Herbst bei Carl Simon)⁸⁷⁾, 'Prinz Carneval' Tondichtung für großes Orchester⁸⁸⁾.

Der baldigen Veröffentlichung harren: Zweite Klaviersonate /!, Violinsonate, Cellosonate, Erste Orgelsonate, Chaconne für Orgel, Große Passacaglia für Orgel (erscheint im Herbst bei Karl Simon), Erste Suite für großes Orchester A-moll (erscheint im Herbst bei Karl Simon), 'Prinz Carneval', Tondichtung für großes Orchester.

Anmerkungen

1: Im Staatsarchiv Leipzig hat sich in der Akte Breilkopf & Härtel Nr. 5978 ein autographischer Lebenslauf Karg-Elerts aus dem Jahr 1907 von acht DIN A 4 - Seiten Umfang erhalten, er wird in der linken Spalte dieses Beitrages diplomatisch getreu - soweit dies typographisch möglich ist - abgedruckt: eine Überschrift hatte ihm Karg seinerzeit nicht mitgegeben, eine solche wurde aber von seinem Verleger Carl Simon mit Bleistift ergänzt: >Lebenslauf von Karg-Elert selbst geschildert bis zum Juli 1907 für die Rheinische Theater- + Musikz. (sic!)<. Am oberen Rand der ersten Seite steht noch >An Rupp, Kaufmann + Karg (?) f. Stuttgart Copie ges(andt) 6./7. 07<.

2: E. Rupp fertigte unter Einarbeitung dieses autographischen Dokuments seinen Aufsatz 'Sigfried Karg-Elert und das Harmonium' für die 'Rheinische Musik- und Theaterzeitung' 9, 1908, S. 34-36, 90-91, 146-147: die Seiten 34 bis 36 sind hier in der rechten Spalte wiedergegeben, die Seiten 90-91 bzw. 146-147 beinhalten Rupp's eigene Würdigung von in Karg's Lebenslauf erwähnten Kompositionen, sie fehlen hier.

M. Kaufmann publizierte seine Ausarbeitung unter dem Titel 'Sigfrid Karg-Elert, ein Vorkämpfer und Komponist des Harmoniums' in 'Deutsche Musikwerk-Industrie' 1907, Nrn. 8, 10, 12 und 13. Es ist schon verblüffend zu erkennen, wie Karg's eigene 'Dichtung und Wahrheit' in zumindest zwei Zeitschriften-artikel Eingang fand, ohne jede Quellenangabe: R. Kaupenjohanns 'Biographie' (in: Sigfrid Karg-Elert, Werkverzeichnis (Odenthal 1984), S. V-XXV) konnte diese Abhängigkeit nicht ahnen, und so schrieb er auf Seite VII: "Kaufmann berichtet /- nein, Karg-Elert selbst/ über Siegfried's Kindheit: >Schon als dreijähriger Bube fielen bei ihm ein fast krankhaftes Interesse für Glocken und... <... Kaufmann's Artikel bildet die Grundlage für den biographischen Teil des Aufsatzes von Emil Rupp", nun - die wahren Beziehungen sind inzwischen klar.

3: Richtiger Geburtstag: 21. November 1877.

4: Der Vater ein Schriftsteller?, jedenfalls muß er für den 'Schwarzwälder Boten' tätig gewesen sein.

5: Seine Theoretika jedoch zeigen eine lebenslange Freude am 'Rechnen', man schaue etwa in seine 'Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung' (Leipzig 1930).

6: Andere - wahrscheinlichere - Version: Johannis-Kirchenchor, so P. Schenk, Sigfrid Karg-Elert, Eine monographische Skizze (Leipzig 1927, 9).

7: Unglaublich, daß hier Pachelbel-Chormusik gesungen wurde; E. Rupp hingegen glaubte den 'Hasler' nicht.

8: Andere Version: er soll notenunkundig gewesen sein, so H. Avril, Sigrifrid Karg-Elert, Eine monographische Skizze (Berlin 1908, I).

9: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar.

10: Wie spielte Karg wohl Latein?, wie wurde aus Didaktik nur Rupps 'Dialektik'?

11: Dies aber war doch an einem solchen Lehrerseminar - genau wie Violin-spiel - selbstverständlich.

12: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar.

13: Pünktchen (.....) gemäß Autograph stets original, also kein Signal für Auslassungen.

14: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar.

15: Gemäß Anm. 27 hatte er P. Claußnitzer als Orgellehrer, dieser war von 1889 bis 1894 in Grimma tätig, Karg könnte daher nicht als Quintaner desertiert sein.

16: Grimma (südöstl. von) - Leipzig: 25-30 km.

17: Markranstädt (südwestl. von) - Leipzig: 12-15 km.

18: Tenorhorn = Trompeten'griffe' + Posaunenmundstück.

19: Vgl. Anm. 11.

20: Karg-Elert war im Grunde zu keiner Zeit Komponist für Orchestermusik, vgl. Anm. 88.

21: Leipzig - Halle - Bernburg - Cöthen - Aschersleben - Schönebeck
45 41 19 44 27
Magdeburg: ein Fußmarsch von 191 km, nur haben diese Orte folgende
15 km

Lage zueinander: Magdeburg
Schönebeck
Aschersleben - Bernburg - Köthen
Halle
Leipzig.

22: Diese Veranstaltung des ADMV fand im Mai 1896 statt: endlich ein gesichertes Datum.

23: Von Reznicek (1860-1945) war selbst Reinecke- und Jadassohns Schüler, die Hofkapellmeisterstelle in Mannheim hatte er von 1896 bis 1899 inne, "seine >Donna Diana<" wurde 1894 in Prag uraufgeführt.

24: Zur Zeit des Festes war Karg 18jährig, mit dem Geburtsjahr 1879 hätte er aber 16jährig sein müssen.

- 25: C. Wendling (1857-1918), Hofpianist. Vgl. Kargs Op. 38 'Aus meiner Schwabenheimat' (Klavierzyklus, c1905): "Dem Hofpianisten Herrn Carl Wendling zu eigen".
- 26: P. von Jankó (nicht Yankó: 1856-1919), dazu RiemannLex. ¹²1959, 868: "H. Schmidt hat Etüden für sie /die Jankó-Klaviatur/ herausgegeben, auch haben sich Wendling und neuerdings Walter Rehberg... inrer angenommen".
- 27: P. Homeyer (1853-1908), Gewandhausorganist. Vgl. Kargs Op. 39 'Phantasie und Fuge D-Dur' (Harmonium, c1905): "An Professor Paul Homeyer". Übergangen wurde in diesem Lebenslauf P. Claußnitzer (1867-1924); vgl. Kargs W 13 (gemäß 'Werkverzeichnis', Odenthal 1984) 'Orgelnachspiel C-Dur' (Sammlung Körner Nr. 494, c1921): "Herrn Kgl. Musikdirektor Paul Claußnitzer, seinem ehemaligen Lehrer, in Dankbarkeit zu eigen".
- 28: S. Jadassohn (1831-1902), vor allem Musiktheoretiker. Für ihn hatte Karg offenbar keine Widmung übrig (oder J. nahm sie nicht an), aber er bekundete ('Polaristische Klang- und Tonalitätslehre, Leipzig 1931, 63): "... obgleich ich 5 Jahre bei einer gefeierten >theoretischen< Größe studiert hatte und noch dazu an Hauptmanns ehemaliger Wirkungsstätte!", kannte Karg zunächst die Schriften etwa Hauptmanns, von Oettingens, Riemanns nicht?
- 29: C. Reinecke (1824-1910), Gewandhauskapellmeister, Komponist, Pianist; auch ihm wurde kein Karg-Opus dediziert.
- 30: C. Tamme (-), Gewandhausoboist. Vgl. Kargs Op. 30 'Quintett c-Moll' (Ob., 2 Klar., Hr., Fag., 1904?, c1912/13): "Herrn Carl Tamme, Mitglied des Gewandhaus- und Theater-Orchesters, Lehrer am Königlichen Konservatorium der Musik in Leipzig, zu eigen".
- 31: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar.
- 32: In acht Sätzen für Harmonium (c1905).
- 33: Zehn schlichte Weisen für Harmonium (c1906).
- 34: 66 Stücke für Orgel (c1909ff.).
- 35: 33 Stücke für Harmonium, erschienen erst 1923 als Op. 101.
- 36: Für eine (mittlere oder höhere) Singstimme - bzw. Männerstimme - und Klavier (c1907).
- 37: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar, muß aber abgeschlossen vorgelegen haben: *Opus 2.
- 38: A-Moll, Op. 36 (1883).
- 39: F-Dur, Op. 8 (1865); G-Dur, Op. 13 (1871); c-Moll, Op. 45 (1886/87).
- 40: G-Moll, Op. 27 (1877/78).
- 41: A-Moll, Op. 16 (1868): Rev. 1906/07; E. Grieg (1843-1907) starb am

4. September, lebte also zur Zeit der Abfassung dieses Lebenslaufs noch.

42: MGG 8, 1960, Sp. 564 (in: Art. Leipzig): "Der 1885 an Stelle der aufgelösten 'Euterpe' gegr. 'Liszt-Ver.' (verstärkte Kapelle des 134. Regiments mit wechselnden Dgtn.) bildete durch seinen Einsatz für die Neudeutsche Schule ein Gegengewicht zu dem Konservativismus des Gewandhauses", der 'Liszt-Ver.' bestand allerdings nur bis 1897.

43: Karg schreibt deutlich Jahrow, nicht Sahrow: wie im Anschluß an Kaufmann (1907, 212) Kaupenjohann (1984, XII) weitergibt; vgl. Anm. 2.

44: Existenz von Trio und Quintett sind bibliographisch nicht nachweisbar; das Trio jedenfalls muß aber abgeschlossen vorgelegen haben: *Opus 3.

45: Grieg war etwa 57 Jahre alt.

46: Mit Schumanns >Davidsbündler<-Organ NZfM gegen die Philister; vgl. auch Schumanns Op. 6: 18 Davidsbündlertänze (1837).

47: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar, muß aber abgeschlossen vorgelegen haben (vielleicht 'nur' als Fassung für zwei Klavier: zum Abschlußexamen Kargs?): *Opus 6.

48: Der Liszt-Schüler A. Reisenauer (1863-1907) lehrte von 1900 bis 1906 am Leipziger Konservatorium. Vgl. Kargs Op. 32 'Sieben charakteristische Stücke' (Klavier, 1903?): "Herrn Alfred Reisenauer in Verehrung und Dankbarkeit".

Reisenauer komponierte 'Reisebilder' als Op. 14, Karg-Elert 'Reisebilder' als Op. 7.

49: Vgl. Anm. 46.

50: Raabe 457: Paraphrase über 'Dies irae' für Klavier und Orchester.

51: Raabe deest.

52: Raabe 106: studierte Karg alle 19 Rhapsodien?

53: Raabe 15/16: erste oder zweite Ballade?

54: Raabe 21: h-Moll-Sonate.

55: ?; Op. 24: Ballade g-Moll in Form von Variationen über eine norwegische Melodie (1875/76).

56: Ch. Sinding (1856-1941), Jadassohnschüler: Op. 2 'Variationen es-Moll' für zwei Klaviere (1882-84).

57: W. E. Stenhammar (1871-1927).

58: J. G. E. Sjögren (1853-1918).

59: ?; Op. 7: Serenade Es-Dur für 13 Blasinstrumente (1881).

60: F. Draeseke (1835-1913): Op. 6 (Sonata quasi Fantasia cis-Moll, 1863-67), Op. 36 (Klavierkonzert Es-Dur, 1886).

- 61: "gar Reger (!)" wurde autograph - gut lesbar! - ausgestrichen.
- 62: Hier legte Karg einen der Grundsteine für die spätere Legende vom Orgelvirtuosen, Simon - und mit ihm offenbar viele andere - glaubte sie.
- 63: Hier ergänzte Karg als Fußnote: "Der sensationslüsterne und reklamehafte Herr Direktor machte beim Engagement einen..... Doppelnamen zur Bedingung (sämtliche Lehrkräfte waren mit Doppelnamen 'behaftet'), da ihm ein solcher mehr 'Nimbus' zu haben schien..... Herrn Karg wurde eine wahre Muster/... unlesbare Zeile/".
- 64: Und R. Teichmüller (1863-1939), Pianist?: "Ja, er nahm ein Jahr lang - allwöchentlich nach Leipzig fahrend - bei Prof. Teichmüller Klavierunterricht", so P. Schenk, a.a.O., S. 11.
- 65: 'Fast ganz unbekannt'?, und das Schaffen von J. Brahms?
- 66: 'Die Musik - Woche' (Leipzig / Berlin / Wien / München, 1901-03).
- 67: Op. 25: es-Moll für Harmonium (c1905): "An Christian Sinding".
- 68: Op. 33: Fünf Stücke für Harmonium.
- 69: Op. 36: Sonate h-Moll für Harmonium.
- 70: Op. 37: Partita D-Dur für Harmonium.
- 71: Op. 39: Phantasie und Fuge D-Dur für Harmonium.
- 72: Op. 31: Scènes pittoresques für Harmonium.
- 73: Z. B. Op. 34: Improvisation E-Dur für Harmonium.
- 74: Op. 42: Madrigale für Harmonium.
- 75: Op. 26: Kompositionen für Kunstharmonium (Acht Konzertstücke...).
- 76: Z. B. Op. 35: Poesien für Harmonium und Klavier - alle diese Werke - außer Op. 26 - erschienen zunächst für Normalharmonium.
- 77: C. Kistler (1848-1907); vgl. Anm. 72 und Op. 31: "Herrn Cyrill Kistler verehrungsvoll zu eigen".
- 78: In den l e t z e n Monaten?
- 79: Op. 65 war nur langsam zum Abschluß zu bringen, und 'Große moderne Orgelwerke' kamen erst nach Vollendung dieses Lebenslaufs heraus, zumeist nicht bei C. Simon.
- 80: Op. 50: Sonate fis-Moll (c1907).
- 81: Op. 46: Sonate b-Moll (c1913), (!).
- 82: Op. 68: Kleine Sonate C-Dur (c1925), (!).
- 83: Op. 71: Sonate (Nr. 1) A-Dur (c1909).
- 84: Op. 74: First Sonatina in a minor (c1911).
- 85: Op. 73: Chaconne and Fugue Trilogy with Choral (c1910).
- 86: Op. 25 B: vgl. Anm. 67, "... für große Orgel vom Komponisten gesetzt

und erweitert", c1907.

87: Op. 21: keine eigenständige Komposition, sondern 'Suite a-Moll nach Georges Bizets >Jeux d'enfants< für großes oder (!) kleines Orchester', c1907. Man achte auf Kargs charakteristisches "Erste... ", mehr Werke derselben Gattung erschienen dann zumeist aber nicht mehr.

88: Existenz bibliographisch nicht nachweisbar, dazu 'lagen' Karg-Elert Orchester-Kompositionen überhaupt nicht, er fand nie Kraft und vor allem Ausdauer zu deren Ausarbeitung.



Karg-Elert mit seinen Schülern ca. 1927

ARCHIV

3-10

To my friend Nicholas Chouvenex

CHOUVENEX

-Lore

with gratefulness and love

Triptych

Leave the blank at present

No. I Third Sequence (a & b parts)

for

Organ

Sigfried Karg-Elert

Op. 141 I

III Allegretto 1915

1967

To my friend etc.

leave space for title

SIGFRID KARG-ELERT.
Op. 141, no 1

Quinto
Chitarra

Cresc. p

Espressivo p

S.

Im Jahre 1989 ist das Manuskript zu "Triptych" Op. 141 von David Culbert (USA) erworben worden. Mr. Culbert hat uns freundlicher Weise die ersten beiden Seiten zur Ablichtung überlassen, woraus schon zu sehen ist, daß Karg-Elert den ersten Satz "Third Sequenz" nennen wollte.

Her Gott gib Last.

(Geflügelstücken) Richard Wagner - Faust, Op. 97, 7

Leise

f

II (II) Refrain (Tuba II geblasen) Her Gott, gib Last ———— demüt' und angst voll

zu ———— gen ganz geblen man.

g. b. ihm ———— hilf, daß wir uns nicht ————

II Refrain 8'

demüt' und angst voll

Handwritten musical score for the first system. The system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "steht auf - für - men." with "steht auf" above the first note and "für - men" above the last note. The piano part includes a section marked "II. stanza 8'".

Handwritten musical score for the second system. The system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has three flats and the time signature is 4/4. The piano part includes a section marked "II" and "rit." (ritardando).

Handwritten musical score for the third system. The system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has three flats and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Ich, weil ich fol - te dir und alle Heil'ge Gei - ster". The piano part includes a section marked "I".

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "Hörst du --". The piano accompaniment includes a section marked "II" and a later section marked "II + III glockenell". A dynamic marking "p. l." is present. At the bottom right, there is a note: "(mit linken Oligisten aus III)".

Handwritten musical score for the second system, primarily piano accompaniment. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4. It features dynamic markings such as "p." and "pp.". There are fingering indications, including a "5" over a chord. A section is marked "II (ohne Oligisten III)".

Handwritten musical score for the third system. It includes a vocal line with lyrics: "Blügel flieg -- an al-la Gammell -- see -- tu an al-la Gammell --". The piano accompaniment is in the same key signature and time signature. The system concludes with a double bar line.

The image displays two systems of handwritten musical notation for an organ and voice. The first system consists of five staves: a vocal line at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'II' and 'I' with arrows. The second system continues the notation on another set of five staves, showing further musical development and structural markers.

Das geistliche Lied "Herr Gott, gib Last" für Singstimme und Orgel, haben wir 1990 unseren Mitgliedern als Jahresgabe zukommen lassen (es ist außerdem bei der Geschäftsstelle käuflich zu erwerben). Auf den vier vorstehenden Seiten haben wir die Abschrift Anna Kargs als Faksimile abgedruckt, um unseren Lesern einen Textvergleich der stillschweigend getilgten offensichtlichen Fehler zu ermöglichen. (jm)

Johannes Michel (Eberbach)

KARG-ELERTS ORGELMUSIK UND LONDON

Im Mai des Jahres 1930 fand in London ein in seinem Umfang nie wieder erreichtes Karg-Elert-Festival in der Kirche St. Lawrence Jewry statt. Auf die Initiative zweier Organisten, Nicholas Choveaux (heute Präsident der Karg-Elert Society London) und Archibald Farmer sowie Karg-Elerts Brieffreund Godfrey Sceats wurden in 10 Konzerten vom 5.-17. Mai ein gewichtiger Teil von Karg-Elerts bis dahin geschaffenen Orgelwerken aufgeführt. Außer den bereits Genannten wirkten als Interpreten mit: E. Percy Hallam, Norman Askew, J. A. Sowerbutts, Emlyn Davies, Charles F. Waters als Organisten, Narda Hvaler (Violine) und die Sänger Edna Howard, Kathleen Phillips, F. Darwin Fox und der Wimbledon Conservatorie Ladies' Choir unter der Leitung von Dr. G. Coleman Young. Das fünfzehnteitige Programmheft des Festivals wurde eingeleitet von einer biographischen Skizze über Karg-Elert von G. Sceats. Die Programmpunkte wurden kommentiert von A. Farmer, der sich dabei auf Briefe Karg-Elerts bezog.

Insgesamt wurden aufgeführt: Die Passacaglia Op.25B, 37 Choralimprovisationen aus Op. 65, Die Impressionen Op. 72, Op. 74, Op. 75 I + II, die drei Sinfonischen Kanzenen Op. 85 ebenso wie die drei symphonischen Choräle Op. 87, Teile aus Op. 86, Die kleineren Zyklen Op. 92, 98, 108, die Sieben Pastelle vom Bodensee Op. 96, die Cathedral-Fenster Op. 106 und die Riesenwerke Op. 73 und Op. 100 (letzteres scheint in Deutschland noch nie erklingen zu sein) sowie von den Harmoniumwerken die Zweite Sonate Op. 46 und aus den Zyklen Op. 101 und 102.

Schon im Mai 1930 brachte Karg-Elert als "Mitbringsel" das Triptych Op. 141 als Dank für das Festival mit, und widmete die Sätze den Initiatoren. Umso mehr spornte ihn das Interesse für seine Musik zu neuen Orgelkompositionen an: "...Ich platze beinahe vor Ideen für Kompositionen! In drei Tagen habe ich "Kaleidoskop" (Introduktion, Adagio, Scherzo, Ritornello) und die ersten sechs von 24 zyklischen Präludien geschrieben. Dies verdanke ich dem Enthusiasmus meiner englischen Freunde..." (zitiert nach Nicholas Choveaux, rückübersetzt aus dem Englischen).

Das Festival bewirkte zahlreiche Aufsätze in den englischen Musikzeitschriften der dreißiger Jahre über Karg-Elert und schließlich schrieb Godfrey Sceaats 1940 sein Buch "The Organ Works of Karg-Elert" und veröffentlichte es bei Hinrichsen. Eine zweite, erweiterte Auflage erschien 1950.

Im Jahr 1990 gedenkt nun die 1987 ins Leben gerufene Karg-Elert Society mit einer Broschüre dieser Konzertreihe. Neben den Hinweisen auf zahlreiche Konzerte mit Werken Karg-Elerts im englischsprachigen Raum (darunter auch der Londoner EA der Sinfonie Op. 143 durch Graham Barber in Westminster Cathedral), werden vor allem Erinnerungen an diese Konzertreihe, zu der Karg-Elert das erste und einzige Mal England besuchte, mitgeteilt.

Wilfrid de B. Peters konnte die Disposition der Orgel von St. Lawrence Jewry in ihrem damaligen Zustand ausfindig machen. Aus einer Orgel der Firma Gray and Davison wurde 1900 und 1929 durch Umbauten der Firma Messrs Norman and Beard schließlich ein Instrument, das nachgerade ideal für Karg-Elerts Musik wie geschaffen schien. 1940 wurde das Instrument wie die Kirche ein Raub der Flammen während eines Luftangriffs.

Die Disposition:

Great Organ: Double Open Diapason 16'

Open Diapason 8'

Open Diapason 8'

Claribel flute 8'

Oktave 4'

Harmonic flute 4'

Quint 2 2/3'

Super oktave 2'

Mixture V

Trumpet 8'

Swell Organ

Lieblich Bourdon 16'
Open diapason 8'
Rohr flöte 8'
Gamba 8'
Salicional 8'
Voix celeste 8'
Prinzival 4'
Fifteenth 2'
Mixture III
Oboe 8'
Contra fagotto 16'
Cornopean 8'
Clarion 4'

Couplers

Swell to pedal
Great to pedal
Choir to pedal
Swell to great
Choir to great
Swell oktave
Swell sub oktave
Swell unison off
Choir oktave
Choir sub oktave
Choir unison off
Swell to choir
Choir enclosed

Pistons

4 to great, 5 to swell, 4 to choir, 1 of each adjustable, Great pistons to pedal combs., Swell pistons to pedal combs., 4 comp. pedals, Double acting pistons, Swell to great, Great to pedal, Choir to pedal, On & Off piston, Tuba to great, Duplex blower, Tremulants to swell + choir. Balanced swell pedals to swell and choir.

Choir Organ

Bordon 16'
Double dulciana 16'
Violin diapason 8'
Lieblich gedact 8'
Echo dulciana 8'
Viole d'orchestre 8'
Suabe flöte 4'
Dulcet 4'
Nazard 2 2/3'
Flagolett 2'
Salicetina 2'
Tierce 1 3/5'
Orchestral oboe 8'
Vox humana 8'
Clarinet 8'
Tuba 8'

Pedal Organ

Open Diapason 16'
Violone 16'
Bourdon 16'
Lieblich bourdon 16'
Violoncello 8'
Flute 8'
Flute oktaviante 4'
Contra fagotto 16'
Trombone 16'
Tuba 8'
Manuals CC to A
Pedals CCC to F

Felix Aprahamian (London)

DAS KARG-ELERT-FESTIVAL VON 1930

Es dürfte nur noch wenige unter uns geben, die sich an dieses Festival erinnern können. Es fand vor 60 Jahren statt, ich war damals 15 Jahre alt, und es war eines der mich prägenden musikalischen Erlebnisse. Ich erinnere mich deutlich, denn ich kann mich an alle musikalischen Ereignisse zurückerinnern, denen ich in den 20er, 30er, 40er, 50er Jahren beigewohnt habe...danach, leider, werden die Erinnerungen unpräziser, und ich kann mich heute schon nach fünf Minuten an eine zuvor gewählte Telefonnummer nicht mehr erinnern.

Aber dieses außerordentliche Mai-Festival stellte sich als unvergeßlich heraus. Es war zweifellos der Grund für meinen mißlungenen Schulabschluß, eine kritische Periode, in der ich mich in Fächern verbessern hätte sollen, mit denen ich mich unmöglich identifizieren konnte. Ich schwelgte in einem einzigen musikalischen Rausch. Ich hörte alle 10 Konzerte und erbat mir von jedem Spieler ein Autogramm auf sein Programm im Programmheft. Einige der Werke, die gespielt wurden, kannte ich schon, denn ich hatte 1929 ernsthaft begonnen, Orgelmusik zu sammeln. Als junger Autogrammjäger war ich hoch erfreut zu lesen, daß der Komponist selbst beim Karg-Elert-Festival anwesend sein würde, und ich war bestrebt, seine Unterschrift auf möglichst vielen Noten-Ausgaben festzuhalten. Es wurde fast ein Spiel. Nach einem einfachen Autogramm auf den ersten beiden Ausgaben, den Seven Pastels und den Cathedral Windows, begann er seine Widmungen zu variieren, so hat ein Heft aus Op. 65 "Zur freundlichen Erinnerung an das schöne Karg-Elert-Festival, 8. Mai 1930, Dr. h. c. Sigfrid Karg-Elert", und ein anderes einen zwölftönigen Akkordberg aus lauter Quarten (die letzten drei hat leider ein unachtsamer Buchbinder abgeschnitten), mit der Registrierangabe "64' und 1/4' " und "Sigfrid Karg-Elert" (ohne den Ehrendoktor). Dann ist da noch ein umfangreiches Autograph in Homage to Handel: "Zur freundlichen Erinnerung an Dr. h. c. Sigfrid Karg-Elert. Mai 1930" mit dem Zusatz "Ich habe mich über Ihre Begeisterung sehr gefreut" und als Bonus eine vierstimmige Harmonisation über B-A-C-H. Schließlich noch "Zur Erinnerung an Sigfrid Karg-Elert 17. Mai 1930", das Datum des letzten Konzerts, auf den Harmonium-Impressionen, das Notenheft ist unter seinem Arm zu sehen auf einem der Fotos von Gilbert Benham, aufgenommen im Vorhof

von St. Lawrence Jewry. Gilbert muß seine Filme überstürzt entwickelt haben, so daß ich in der Lage war, auf meinen Abzug eine Unterschrift zu bekommen an diesem letzten Samstag nachmittag, solange der Besucher noch da war. Sein Abschiedsgruß "Das bin ich! Sigfrid Karg-Elert" legt nahe, daß er den aufdringlichen Schuljungen und Autogrammjäger daran erinnern wollte, wie sein Opfer ausgesehen hatte.

Ich hätte es wohl kaum vergessen, denn er war eine ungewöhnliche Erscheinung: ein kleiner Eckenkragen, eine große Lavallière-Schleife, eine modische Weste und eine leichte Jacke, einen flachen, breitkrepigen, beige-farbenen Hut und eine randlose Brille. Ziemlich stark der Prototyp eines deutschen Provinz-Gelehrten. Er war etwas kurz, untersetzt und launig und hätte die Rolle von Emil Jannings an der Seite von Marlene Dietrich in dem Film "Der blaue Engel" spielen können.

Karg-Elert kam ein klein wenig zu spät zum ersten Konzert an und saß einige Zeit völlig in sich versunken da. Seine gute Stimmung war offenkundig, und er muß mit dem Spiel von E. Percy Hallam von St. Mary's, Bury St. Edmunds sehr zufrieden gewesen sein, ebenso wie mit seiner sicheren Ankunft in London und der Tatsache, daß er umgeben war von Verehrern seiner Musik.

Mit einer Ausnahme schien ihm das Spiel aller zehn Konzerte zu gefallen. Archibald Farmers Darbietung des ersten der Seven Pastels erfreute ihn offensichtlich. Seit diesem Tag habe ich es nie wieder so schön gehört. (Ich bin glücklich dies aufschreiben zu können, denn Farmer konnte scheußlich spielen. Sein Bachsches A-Dur-Trio "Allein Gott in der Höh" BWV 664 war das schlimmste, das ich je in einem überdachten Gebäude gehört habe.)

Die Ausnahme auf dem Festival war das recht schlechte Spiel im letzten Konzert von Godfrey Sceats, der flüssig deutsch sprach und durch seine Korrespondenz Karg-Elerts engster Freund in England, aber auch der einzige nicht-professionelle Musiker unter den Spielern war. Vielleicht war er unpäblich, aber er hatte seinen Hauptberuf in der Innenstadt und es schien, daß er weniger als die anderen geübt hatte.

Es war das am schlechtesten vorbereitete Konzert. Karg-Elert, der die ganze Zeit hinten saß, verbarg sein Mißfallen über Sceats Spiel nicht, und sein Stöhnen konnte man in der ganzen Kirche hören. Ich erinnere mich, daß F. Darwin Fox (der die Choralmelodien vor den Cathedral Windows, gespielt von N. Choveaux am vorangegangenen Dienstag, gesungen hatte) mir erzählte, wie sie Karg-Elert energisch aus der Kirche zogen und ihn mit einem "pink drink" im Lyons Tee-Haus um die Ecke in der Gresham Street beschwichtigten. Glücklicherweise war nach dem Konzert wieder alles Freude und Sonnenschein.

Ich erinnere mich, daß William Wolstenholme sich damals einfand. Beide Komponisten wurden überredet zu improvisieren. Ich habe einen unauslöschlichen Eindruck von Wolstenholmes untadeliger, treffender Bearbeitung eines von Karg-Elert gestellten Themas behalten, und von Karg-Elerts wilden Sprüngen um die Orgel hinter ihm. Ich meine mich zu erinnern, daß er seine Improvisation mit einem hohen fixierten Ton als Orgelpunkt beendete.

Niemand, der Karg-Elerts Spiel bei dieser Gelegenheit hörte, konnte irgendwelche Illusionen haben, daß er jemals eine Konzertreise durch Amerika durchstehen könnte. Es war Unsinn, es anzunehmen. England tat das Richtige, ihn nach London als verehrten Komponisten einzuladen, nicht als Interpreten. Karg-Elerts Besuch in London inspirierte ihn zu weiteren Orgelkompositionen, für die wir dankbar sind. Der Erfolg des Karg-Elert-Festivals und die öffentliche Aufmerksamkeit, die es erregte, war der direkte Anlaß zur Gründung der Organ Music Society im folgenden Jahr. (Übersetzung: Johannes Michel)

Zur freundlichen Erinnerung an Dr. h. c. Sigfrid Karg-Elert. Mai 1930
 für
 jede Stunde mich über Begleitung
 sehr gefällig. a. c. K.



HOMAGE TO HANDEL
 54 Studies in Variation Form for Organ
 ON A GROUND BASS OF
HANDEL

Sigfrid Karg-Elert

Lento lugubre ed indciso

MANUAL

Sw. *ppp* lugubre

PEDAL

pp Stopped 8x', 16' & 8', Sw. coupled



Oben: Autograph aus dem Besitz F. Aprahamian
 Unten: Titelbild des Karg-Elert-Festivals



Photograph taken outside the Church of St. Lawrence Jewry, in May 1930,
by Mr. Gilbert Benham (after one of the recitals).

KARG-ELERT UND SCHÖNBERG

(Zitate aus: H. H, Stuckenschmidt, Schönberg, Leben - Umwelt - Werk
Piper, Schott, München 1989)

S. 176:

"Mit der Außenwelt hatte Schönberg damals /1915/ wenig Verbindung. Die Flut von Briefen war seit Kriegsbeginn fast versiegt. Einmal kam eine Anfrage von Peters aus Leipzig; Sigfrid Karg-Elert, damals noch Anhänger Schönbergs, hatte für ein Harmonium-Album das zweite der Orchesterstücke opus 16 bearbeitet. Schönberg verweigerte den Abdruck in dem Album."

S. 195:

"Und immer wieder kommt sie /die Sängerin Albertine Zehme/ auf die Sprechpartie der "Gurrelieder", so in einem Brief vom 7. August /1918/. Am 17. September kündigt sie für die Zeit nach dem 20. einen Besuch in Wien an. Nur den Paß müsse sie noch besorgen. Ein Dr. Meyer vom Theater werde mit ihr korrepetieren; sonst eventuell Siegfried Karg-Elert!"

S. 196:

" Verfrüht gratuliert sie /die Zehme/ Schönberg am 3. September /1919/ zum Geburtstag. Sie hat wieder über ihn gelesen, diesmal in der Neuen Freien Presse, stellt ihn sich vor in einer Schar lernbegieriger Freunde und Schüler. Mit Karg-Elert, der am Harmonium begleite, werde sie Melodramvorträge machen."

KARG-ELERT UND ARNO LANDMANN

Nachtrag zu: Johannes Michel, Arno Landmann, in: Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft 2/1987, S. 23 f

Arno Landmann spielte in seinen Mannheimer Orgelkonzerten außer den schon aufgeführten Werken Karg-Elerts noch Folgende:

- | | |
|--------------|--|
| 14. 8. 1912 | Deux Impressions Op. 72 |
| 1. 12. 1912 | Choralimprovisationen Op. 65 Nr. 2 und 6 |
| 28. 12. 1916 | Choralimprovisationen Op. 65 Nr. 2 und 6 |
| 12. 7. 1914 | Choralimprovisationen "Herr, stärke mich, dein..." "Laß mich an meinem End" (vermutl. aus Op. 65) |
| 28. 7. 1914 | Impression Op. 86 Nr. 9 (Landmann gewidmet) |
| 15. 7. 1917 | Vier Choralimprovisationen aus Op. 65 |
| 2. 3. 1919 | Symphonischer Choral Op. 87 Nr. 3 |

(Freundliche Mitteilung von Herrn Pfr. Karl-Hermann Schlage, Mannheim)

Viel Musik nun als Reprint

Sie informiert über die „Aussätzigen- und Bettlerklapper“, die „Bauren- und umblaufende Weiber-Leyer“, in immerhin 427 Zeilen über einen Komponisten namens Sigfrid Karg-Elert (1877 bis 1933) und auf sage und zähle 137 Spalten über Wolfgang Amadeus Mozart – auch 40 Jahre nach der ersten Teillieferung von Band I gilt die „MGG“, „Musik in Geschichte und Gegenwart“, als „Jahrhundert-Werk“ (FAZ). Die von über 2000 Wissenschaftlern erstellte Enzyklopädie (mit 12 288 Stichworten von Aachen bis Dimitri Michailowitsch Zyganow, mit 5866 Text-Abbildungen und 1870 Notenbeispielen auf insge-

samt 18 168 Seiten in 17 Dünndruck-Bänden) ist nun durch ein von dtv/Bärenreiter verlegtes Paperback-Reprint sogar erschwinglich geworden: Bei Subskription kostet der Nachdruck bis Ende Januar 780 Mark (danach 980). Der wohlfeile Reprint (Auflage: 10 000) muß vermutlich schon bald nachgedruckt werden.

Aus: Der Spiegel, Hamburg
45/1989, S. 271

BERICHTE

KARG-ELERT-ZYKLUS BERLIN 1989

Der Karg-Elert-Zyklus der Karg-Elert-Gesellschaft, der vom 13. bis 17. September in Berlin stattfand, wurde viermal in Zeitschriften besprochen. Wir zitieren im folgenden aus diesen Berichten.

Mark Richli (Zürich)

(...)

Die ersten beiden Konzerte am 13. und 14. September von Johannes Michel in der Grunewaldkirche Wilmersdorf und von Michael Bender in der Stephanuskirche Wedding beleuchteten den französisch-impressionistischen Teil des Karg-Elertschen Oeuvres. Am deutlichsten kamen diese Züge in "Trois impressions" op. 72 und in den "Seven Pastels from the Lake of Constance" op. 96, von denen ausgewählte Stücke im ersten Konzert erklangen, zum Vorschein. Die "Impressions" und die "66 Choralimprovisationen" op. 65, von denen drei ebenfalls am 13. September zu hören waren, sind Alexandre Guilmant gewidmet. Dessen Einfluß und der von Louis Vierne auf Karg-Elert ist in diesen Stücken denn auch nicht zu überhören. Ähnliches gilt für die etwas später entstandenen "Cathedral Windows" op. 106, die Michael Bender spielte.

Bei all diesen Werken ist der Klangfarbenreichtum der romantischen Orgel von größter Bedeutung. Sigfrid Karg-Elert, der sich auch intensiv mit dem äußerst farbig klingenden Kunstharmenium auseinandergesetzt hatte, legte die Klangfarben durch präzise Vortragsanweisungen in weit größerem Maße in seinen Kompositionen fest, als dies andere Komponisten seiner Zeit taten. Dem Organisten des zweiten Abends stand mit der 1904 gebauten Orgel der Stephanuskirche ein ideales Instrument dafür zur Verfügung. In so komfortabler Lage war Johannes Michel nicht. Sein überle-

genes Spiel machte aber die klanglichen Härten des Instruments der Grunewaldkirche mehr als wett.

Der Kammermusikabend am 15. September wurde von Rupert Wachter (Klarinette) und Mari Adachi (Klavier) bestritten. Nach vier "Charakterstücken" von William Y. Hurlstone wurden die Klarinettensonaten von Reger (op. 107) und Karg-Elert (op. 139 B) einander gegenübergestellt. Regers Sonate wirkt im thematischen wie im klanglichen Bereich einheitlicher und geschlossener, Karg-Elerts Werk dafür farbiger und ideenreicher, wodurch allerdings eine gewisse Kleingliedrigkeit entsteht, die den Zuhörer zu größerer Aufmerksamkeit zwingt, wenn er den Überblick behalten will. Die Aufführung der technisch und musikalisch sehr schweren Stücke gelang ganz hervorragend. Leider war der Hörgenuß in der Wilmersdorfer Auenkirche dadurch, daß sich der alte Flügel während des Konzerts immer mehr verstimmete, ein bißchen getrübt.

Axel Berchem (Moers)

In: Musik und Kirche, Kassel 1990, S. 39

(...)

Gelungen ist in Berlin vor allem, die genialische Eigenständigkeit des Komponisten hörbar zu machen, sei es in der Konfrontation mit dem Vorbild und Antipoden Max Reger (Klarinettensonaten; Choralvorspiele und Phantasien), sei es in der Gegenüberstellung mit geistesverwandten und zeitgleichen Komponisten (Messiaen (!), Parry, Bunk u. a.): Durch ihre konsequente Balance zwischen rauschhafter Sinnlichkeit und intellektueller Durcharbeitung ließen Karg-Elerts Werke in jedem Programm aufhorchen. Seine Musik, wiewohl tonal, mutet durchaus modern an, was ihr auf einem Musikmarkt, dessen Avantgarde oft als "Fremdsprache" gemieden wird, eigentlich alle Chancen eröffnen sollte.

Karg-Elerts Schaffen, entstanden in einer Zeit musikalischen Umbruchs, ohne selbst revolutionär i. S. eines Bruches mit allen Traditionen zu sein, könnte Ansatzpunkte bieten für eine neue Auseinandersetzung mit all jenen Entwicklungen der Epoche, die - charakterisiert durch besondere Tonalitätsausprägung - im ideologischen Schatten der heute "Neuen" Musik geblieben sind. (Der Hintergedanke, daß alle "Faßlichkeit" von Musik von "tonalen" Strukturen abhängig ist, mag dabei nicht unbestritten, aber überdenkenswert sein. Das erwachte Interesse an Skrjabin, Schreker und Zemlinsky oder der Weg Messiaens mögen dabei zur Orientierung dienen.)

Daß die Ausführenden des Berliner Karg-Elert-Zyklus mit durchweg guten bis hervorragenden Interpretationen aufwarteten, daß zudem einige adäquate Instrumente (z. B. Heilige-Geist-Kirche Tiergarten, Walcker 1906; Auenkirche Wilmersdorf, Furtwängler & Hammer/Noeske, 1897/1986) zur Verfügung standen, gehört zu den positiven Seiten jener Tage und darf zum stillen, aber bedeutenden Kapital der Gesellschaft gerechnet werden. Ihrer Arbeit wäre mehr Zuspruch zu wünschen.

(...)

Barbara Meerwein (Berlin)

In: Der Kirchenmusiker, Kassel 1989, S. 219 f.

(...)

Überraschend ist dennoch, wieviel der Orgelkomponist tatsächlich zu bieten hat, die Anzahl seiner Werke scheint unerschöpflich. Die einzelnen Konzerte waren thematisch gut gruppiert und mit Musik von Karg-Elerts "Zeitgenossen" im weitesten Sinn angereichert.

Einen ausgezeichneten Abend mit einem (gegenüber der Vorankündigung glücklich) reduzierten Programm bot Heinz Lohmann an der Schuke-Orgel der Kirche zum Heilsbrunnen in Schöneberg. Hauptwerke des Abends waren Rheinbergers 3. Sonate G-Dur und die "Erste Sinfonische Kanzone es-Moll" op. 85 Nr. 1, ein Werk, in dem der Karg-Elertsche Kanzonen-Typ (eine Form mit einer obligat geführten Solostimme) mit toccatenhaften Elementen durchsetzt ist. Zu Gast aus England war der für seine zahlreichen Aufnahmen mit deutscher Romantik bekannte Graham Barber (Leeds). Seine Auswahl aus den klanglich herberen Spätwerken Karg-Elerts an der historischen Walker-Orgel der Heilig-Geist-Kirche Tiergarten bestanden in virtuos gespielten und registrierten Charakterstücken, so das "Rondo alla Campanella" op. 156 und die "Acht zyklischen Stücke" op. 154.

Anthony Caldicott (London)

In: The Karg-Elert-Society, London
News letter 6, 1989 September

Which were the first notes of Karg-Elert I heard when attending the KEG's concert series of his music in Berlin? Nun danket alle Gott (of course) - not only because I finally arrived at Wilmersdorf's Grundewaldkirche ten minutes late, thus missing the opening concert's first two items from op. 65. After a fire alarm at Heathrow and a 45 minute delay due to a defect on the plane, I felt fortunate at arriving at the concert at all. Having 'made an entrance' to such grandiose strains, I was able to relax for Johannes Michel's sensitive playing of Harmonies du Soir and Clair de Lune from op. 72, which sounded remarkably authentic on the late 1960's Schuke organ, which really showed its mettle in no 4 of Messiaens's Les Corps Glorieux, interpreted with considerable panache. And the last three of the Bodensee Pastels brought a satisfying conclusion - with fascinating, colourful registration in all of them.

Exploration of the distant suburbs led me on Thursday to Wedding, where the 1900 Schlag organ, played by Michael Bender, displayed its romantic timbres so fitting for Karg-Elert. But first we heard five of Gerard Bunk's Charakterstücke, op. 45 - ideally suited to the organ in a lyrical and restrained idiom. Battison Haynes's substantial, Elgarian Introduction and Variations on a Ground Bass showed just what the organ could produce in sonority and contrapuntal clarity. And then: Cathedral Windows, with stops selected with discrimination and (even more satisfying) with the right tempi. Lauda Sion sounded a majestically spacious affirmation instead of the mad gallop through the high pressure reeds one has heard. In the quieter movements - Resonet in laudibus and Saluto Angelico - Michael Bender made the most of the beautifully voiced flutes and celestes.

Saturday was marked by the recitals of two distinguished German players: Professor Wolfgang Stockmeier at Berlin's central Evangelical church in Breitscheidplatz, and Heinz Lohmann, organist at the Heilsbronn Church, Schöneberg. The organ of the former church is by no means the best in Berlin, and renovation work is planned; the striking functional 1961 building provides little resonance for this large neo-classical organ. Nevertheless, Professor Stockmeier, as always, provided definitive performances of Parry's Three Choral Fantasias, John Ireland's charming Villanella and, of course, Karg-Elert's Jesu, meine Freude op. 87. Sensitive to every nuance of this highly idiomatic music, his playing brought out the full emotional intensity of the Canzone, and the concluding Fugue and Chorale derived its success as much from carefully chosen tempi as from technical mastery. The warm ovation from a large audience greeted this most unassuming of Germany's great organists.

The Series' final concert that evening, again at the Auenkirche, evoked keen anticipation as well as a certain melancholy. A rare chance to hear two of Reger's major organ works - Ein feste Burg op. 27 and the Bach Fantasia and Fugue op. 46 - as well as Karg-Elert's 1st and 3rd Symphonic Chorales op. 87 ensured an enthusiastic audience. But it was sad to reflect that this was the last performance from the group of gifted young musicians in this unique event, for which the KEG deserves the highest praise.

Jörg Strodhoff, organist at the Auenkirche, 'presided' (for once the only possible word) at the 4-manual Noeske organ of almost 80 stops. The sound of this instrument seemed a synthesis of all that had been heard before: brilliance, clarity, warmth and character; its player knew the instrument intimately and found all the right sounds for the wide ranging textures of Karg-Elert's Ach bleib mit deiner Gande. Though brilliantly played, Reger's Ein feste Burg struck me as a rather disjointed work and harmonically disturbing rather than exciting. But then came the highlight of the whole Karg-Elert cycle: his marvelously atmospheric Nun ruhen alle Wälder. Joined by the organist's wife, Beate Gracher, and a solo violinist from the RSO Berlin, the work which meant so much to the composer received a performance which was all that he could have wished; for us lesser ones it was unforgettable. Reger's testament to the inspiration of Bach in his Fantasia and Fugue op. 46 brought the concert to a conclusion of searing intensity, but the ethereal sounds of Nun ruhen alle Wälder will long reverberate as the memory of this imaginative and superbly executed event.

The warm welcome given us by our German colleagues as well as the consistently excellent standard of their music further emphasises the appreciation of Karg-Elert by a growing number of musicians and music lovers. We hope it will be possible to welcome many of the KEG to our Festival in 1990, thus furthering the objectives of both Societies and enhancing friendships already formed.

Harmoniumonkel mit Titanfaust

Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft in Bonn

Von Martin Asiain

Auf den noch ungeschriebenen Seiten des unendlich großen, aber nur verhältnismäßig spärlich mit Aufzeichnungen versehenen Folianten, den wir Musikgeschichte nennen, schlummern zahlreiche vergessene Größen, die dort ihrer Wiederentdeckung harren und hoffen mögen, daß auch „ihre“ Seite einmal beschriftet wird. Daß es sich bei diesen dem Bewußtsein der Nachwelt entschwundenen Figuren jeweils um „zu Unrecht“ vergessene handelt, das möchten die zahlreichen Gesellschaften, die sich um Anerkennung und Verbreitung des Werks ihres jeweiligen „Schützlings“ kümmern, eine zuweilen stauende Öffentlichkeit glauben machen.

In solche Richtung gehen seit nunmehr sechs Jahren auch die Bemühungen der Karg-Elert-Gesellschaft. Und in ihrem speziellen Fall würde man die relative Aussichtslosigkeit eines solchen Unterfangens gern vorschnell attestieren, denn den 1877 in Oberndorf am Neckar geborenen und bis zu seinem Tode im Jahre 1933 in Leipzig wirkenden Sigfrid Karg-Elert hat es auf eine ganz besonders abseitige Stelle in unserem Folianten verschlagen, bis zu der sich bislang außer vereinzelt Harmoniumspielern – für die Pflege und Verbreitung dieses Instruments setzte sich Karg-Elert zeitlebens besonders ein – und Musikwissenschaftlern noch kaum jemand vorgearbeitet hat. Umso erfreulicher ist die Tatsache, daß die im Rahmen der diesjährigen Haupttagung der Gesellschaft in Bonn veranstalteten Kirchen- und Gesprächskonzerte zu einer wahren Werbung für den Komponisten wurden und sowohl durch seine stellenweise sogar fesselnde musikalische Sprache als auch aufgrund der engagierten und interessant gestalteten Präsentation seitens der Veranstalter Hunger nach mehr hervorriefen.

Die Abendmusik in der Kreuzkirche, innerhalb derer der bekannte Bonner Akkordeonvirtuose Helmut C. Jacobs Harmoniumwerke Kart-Elerts vorstellte, eröffnete den Reigen der Veranstaltungen und zeigte, nicht zuletzt auch durch das in diesem Rahmen ungewohnte Instrument, die mittels subtiler Ausschöpfung der Klangmöglichkeiten des Harmoniums/Akkordeons erreichbaren Charakterisierungsvarianten und Ausdrucksvarianten, deren sich Karg-Elert bei der musikalischen Wiedergabe von Natureindrücken be-

dienen konnte – dies in den „Impressionen aus dem Riesengebirge“ op. 103.

Nach dem noch relativ bekannten Bild vom biederem „Harmoniumonkel“ Karg-Elert, stellte das Gesprächskonzert im Gemeindesaal der Kreuzkirche den Klaviervirtuoson und Tastenzauberer vor. Die Veranstaltung, bei der ein Vortrag von Axel Berchem über einen Vergleich der Klaviersonaten Kargs und Scrijbins von Michael Zieschgang am Flügel „akustisch fundiert“ wurde, hatte gleichzeitig Modellcharakter: Kein bloßer „trockener“ Vortrag, aber auch kein bloß wie üblich frontal abgespulter Recital-Zirkus; die Musik und Erläuterung gingen durch diese Art ihrer Darbietung im Bewußtsein des Zuhörers eine solche Symbiose ein, daß ein vermitteltes Verständnis beider gelang – eine Form des „Konzerts“, die zugegeben nur in kleinem Rahmen möglich ist.

Berchem unterstrich in seinem Vortrag, daß trotz scjabinischer Züge der Harmonik und Motivik in Kargs 1. Sonate in fis-moll op. 50 der Hauptgegensatz etwa zu Scjabin im gleichen Jahr (1907) entstandenen 5. Sonate in fis op. 53 in der Differenz zwischen kleinstmotivischer Bau- und Satzweise im Fall Scjabin und größerer thematischer und die Sonatenform erfüllender Architektonik bei Karg besteht. Den musikalischen Welterschaffungsmythen des philosophischen Synthetikers Scjabin steht das thematische Durchleuchten und Sezieren des handwerklichen Analytikers Karg gegenüber. Karg-Elerts besagte Klaviersonate jedenfalls klang an keiner Stelle „erborgt“ – man kennt ja den Effekt bei unbekannteren Meistern: „Das klingt ja wie ...“ – sondern durch und durch originär und in Einfall und Ausführung so brillant, daß man bis zum nächsten Wiedererklingen nicht noch einmal siebenzig Jahre warten möchte. Michael Zieschgang ließ einen Karg „Titanenfaust“ so hautnah miterleben und führte durch die technische Höchstforderungen stellende Partitur so souverän und doch betroffen, daß man sich möglichst bald einen ganzen Recital-Abend von ihm in Bonn wünschen würde.

Das abschließende Orgelkonzert im Münster verstärkte den so gewonnenen Klangeindruck von Kargs Musik noch einmal in besonders eindrucksvoller Weise durch Norbert Möhrers Interpretation von dessen Passacaglia und Fuge B-A-C-H op. 150.

Das Resümee könnte besser nicht aussehen und man kann nur hoffen, daß auf diese Weise noch mehr Musikinteressierte zu Karg-Elert finden mögen.

Mittwoch, den 23. Mai 1990

17.00 Uhr

Gemeindesaal neben der Kreuzkirche
Vorstandssitzung der Karg-Elert-Gesellschaft
(nicht öffentlich)

18.30 Uhr

Kreuzkirche am Kaiserplatz

ABENDMUSIK

aus:

Partita, op. 37

Entrata, Bourrée et Musette, Loure, Rigaudon

aus:

Sechs Romantische Stücke

(Impressionen aus dem Riesenbebirge), op. 103

Waldwanderung (Mummeltal)

Es stand in alten Zeiten . . . (Kynast: Turnierplatz)

Weidenden Herde (Alte schlesische Baude)

Einsamer First (Krkonosch)

Nächtliches Silber

(Sternennacht auf der Schneekoppe)

Passacaglia es-moll, op. 25

(Harmonium-Fassung)

Passacaglia es-moll, op. 25 B

(Orgel-Fassung)

Helmut C. Jacobs, Akkordeon

Johannes Geffert, Orgel

19.45 Uhr

Kreuzkirche am Kaiserplatz

MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER KARG-ELERT-GESELLSCHAFT

Interessenten sind herzlich eingeladen.

Donnerstag, den 24. Mai 1990

10.00 Uhr

Kreuzkirche am Kaiserplatz

GOTTESDIENST mit Musik von Karg-Elert

Phantasie für Orgel, op. 39 B

aus:

Frauenchöre, op. 44

aus:

Tröstungen für Singstimme und Orgel, op. 47

Rondo alla campanella für Orgel, op. 156

Kantorei der Kreuzkirche Johannes Geffert, Orgel

11.30 Uhr

Gemeindesaal neben der Kreuzkirche

GESPRÄCHSKONZERT

Alexander Skrjabin und Sigfrid Karg-Elert —

ein Vergleich ihrer Klaviersonaten

„Empor, empor, in der Erkenntnis will ich strahlen!“

Alexander Skrjabin 5. Sonate in fis, op. 53 (1907)

Sigfrid Karg-Elert 1. Sonate in fis, op. 50 (1907)

Axel Berchem, Erläuterungen

Michael Zieschang, Klavier

16.30 Uhr

Münster **ORGELKONZERT**

J. S. Bach

Toccatà d-moll (BMV 913)

für Orgel bearbeitet von

Sigfrid Karg-Elert, op. 21 B

Introduzione, Fuge,

Interludium,

Finale (Doppelfuge)

Sigfrid Karg-Elert Passacaglia u. Fuge B-A-C-H,

op. 150

Olivier Messiaen L'Ascension

Axel Berchem, Orgel / Norbert Möhrer, Orgel /

Markus Karas, Orgel

REZENSIONEN

Alwin Wollinger: Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933). Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien.

Mit Abschluß des Sommersemesters 1990 legte Alwin Wollinger diese grundlegende Arbeit über Kargs Flötenwerke vor, die, um es vorweg zu sagen, das Umfassendste und Grundlegendste ist, was zu diesem Thema nach Kenntnisstand des Rezensenten zur Zeit vorliegt. Auf gut 120 Seiten erfährt man alles zur Entstehung der Flötenkompositionen, insbesondere zu den veröffentlichten Werken, aber, und natürlich besonders interessant, vieles zu den nicht wenigen verschollenen Werken. Abgeschlossen wird die Arbeit durch ein Kapitel über die Chronologie der Flötenwerke, Gedanken zur Rezeption und zu den Ausgaben der Werke. Ein ausführliches Literaturverzeichnis ergänzt das Ganze.

Nach einem einführenden "biographischen Überblick", der eine Kurzzusammenfassung der Erkenntnisse aus Hartmanns Dissertation über die Orgelwerke Karg-Elerts darstellt und dazu dient, die Chronologie der Flötenwerke besser in Kargs Leben einordnen zu können, geht Wollinger auf Fragen ein, wie beispielsweise, ob denn Karg selbst Flöte gespielt habe (er hat geringfügig), und welchen Einfluß Kargs praktische Beschäftigung mit Blasinstrumenten auf seine Kompositionen ausübte. Besonders wertvoll dabei der ausführliche Hinweis auf die Begegnung Kargs mit dem Flötisten Carl Bartuzat, die ihn nachhaltig beeinflusst hat, und ebenso interessant die Hinweise auf die Interpreten seiner Flötenkompositionen.

Letzteres bekommt besonders im Hinblick auf die Analyse der Sinfonischen Kanzone op. 114 für Flöte und Klavier große Bedeutung. Der Autor fand nämlich in der Bibliothek der Musikhochschule Freiburg ein Exemplar dieser Kanzone, in der ein Teil der Flötenkadenz mit einer handschriftlichen Korrektur überklebt war. Es bestehen Hinweise, daß dieses, ursprünglich dem Flöti-

sten und Leipziger Studenten Erich Meyer gehört habende Exemplar von Karg selbst oder zu seinen Lebzeiten, eventuell unter seinem Einfluß korrigiert worden war.

Im Verlauf der Arbeit wird jedes veröffentlichte Flötenwerk Kargs, wenngleich nicht so spektakulär, so doch sehr ausführlich und vorbildlich analysiert und ins Gesamtwerk eingeordnet. Bei den verschollenen Werken unterscheidet der Autor unter solchen, die nachweislich zu Kargs Lebzeiten aufgeführt worden, und solchen, die in Briefen oder in der Monographie von Schenk erwähnt worden sind, deren Fertigstellung jedoch nicht gesichert ist. Hier standen dem Autoren Briefe und Konzertprogramme als Quellen zur Verfügung, deren einige als Faksimile abgedruckt wurden und so die Arbeit abrunden.

Bei der Recherche zu dieser Arbeit ging Wollinger sehr akribisch vor: Die Ergebnisse umfangreicher Korrespondenz mit Bibliotheken und anderen Institutionen in der damaligen Noch-DDR gingen, wenngleich sie auch gering ausfielen, genauso in diese Arbeit ein wie die Korrespondenz mit den Nachfahren zweier Flötisten, die mit Karg-Elert zusammengearbeitet hatten. Alles in allem ist diese Arbeit nicht nur für den Flötisten interessant, sondern für jeden Kargianer. Nicht zuletzt genügt sie nicht nur, sie überragt die wissenschaftlichen Ansprüche, wie sie üblicherweise im Rahmen einer solchen Arbeit gestellt werden, bei weitem.

Michael Bender

Tanzmusik für Orgel. Johannes Geffert spielt an der Klais-Orgel in der Beethovenhalle Bonn. Mitra digital 16202

"Im Tanz liegt der Urbeginn aller Musik." Dies ist der erste Satz aus der Einführung in die Welt der Tanzmusik für Orgel, wie er auf dem zugehörigen Platten-Cover zu lesen ist. Unter diesem Titel hat Johannes Geffert schon vor einiger Zeit eine Schallplatte veröffentlicht, mit der insbesondere der Klangfarbenreichtum der Orgel in der Beethovenhalle Bonn vorgestellt werden soll.

Der Titel führt zu einer interessanten und in dieser Form seltenen Werkauswahl und -zusammenstellung, wenngleich einem hier und da auch Bekanntes begegnet wie etwa das "Menuet gothique" aus Boellmanns gleichnamiger Suite, ein Magnificat von Dandrieu etwa oder die 12/8-G-Dur-Fuge (alla Giga) von Bach. Das Programm umschließt mehr oder weniger originale Orgelliteratur, angefangen von den Dowland-Variationen von Samuel Scheidt bis hin zu Poulencs Valse-Improvisation über B-A-C-H oder einer ursprünglich für Klavier gedachten Jazz-Fuge von Friedrich Gulda. Die reiche Palette der kleinen Stückchen ermöglicht es dem technisch über jeden Zweifel erhabenen Geffert, die Fülle verschiedenster Registerkombinationen vorzustellen und so einen guten Eindruck von der Orgel vermitteln zu können.

Für Kargianer interessant ist diese Platte vor allem wegen des darauf enthaltenen **Valse mignonne** op. 142/2 von Karg-Elert, einem Stück, das sowohl den Humor des Komponisten als auch die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Kunstform des Walzers erkennen läßt und in dem beides zu einer harmonischen Einheit verschmilzt. Das Werk erinnert streckenweise an die Musik der Kinoorgeln zu Beginn unseres Jahrhunderts, es sprüht aber auch vor wienerischem Charme und Witz.

Gerade dieses "Weanerische" ist es aber, was man sich bei Gefferts Einspielung gerne noch etwas übertriebener gewünscht hätte; manch ein Rubato hätte noch etwas schelmischer gestaltet, manche Kurve noch etwas genüßlicher genommen werden können. Es soll dadurch jedoch nicht der Eindruck entstehen, es handle sich um eine schlechte Interpretation - im Gegenteil! Aber bei allem virtuosen und technisch souveränen Spiel, bei aller registrier-technischen Finesse (manche Tenor-cantus-firmi hätte man sich noch etwas deutlicher vorstellen können), bei allem musikalischen Witz und Humor, den Geffert zweifellos so "rüberbringt", daß dem Hörer zum Schmunzeln wird, fehlt an manchen Stellen das Sahnehäubchen. Allerdings sind es die Platte, Gefferts Spiel und nicht zuletzt das Kargsche Opusculus schon jedes für sich wert, im heimischen Plattenschrank zu stehen (vorausgesetzt, man besitzt noch so ein altmodisches Gerät, das früher mal unter dem Begriff "Plattenspieler" bekannt wurde). Will sagen: Schade, daß dieses Programm nicht als CD erhältlich ist. Michael Bender

Sächsische Orgelmusik - Joachim Dorf Müller spielt an Silbermann-Organen im Elsaß; MD+G L 3330; Musikproduktion Darbringhaus und Grimm, Detmold

Unter dem Sammeltitle "Sächsische Orgelmusik" spielte der Wuppertaler Organist Joachim Dorf Müller eine CD mit Werken von Johann Sebastian Bach, drei Bach-Söhnen, Mendelssohn, Clara Schumann, Reger, Karg-Elert und einigen Zeitgenossen ein. Und damit auch das Klangliche dem landsmannschaftlichen Ansatz entgegenkam, wurden Silbermann-Organen im damals eben besser erreichbaren Elsaß gewählt. Auf diese Weise wurde nun auch Karg-Elerts bekanntestes Stück, nämlich die Choralimprovisation "Nun danket alle Gott" aus op. 65 mit einer Einspielung auf einer Silbermann-Orgel "geadelt", immerhin die 23. Einspielung nach unserer Zählung. Dorf Müller spielt auf der Orgel der Eglise St.-Pierre-le-Jeune in Straßburg zupackend und doch mit der nötigen Rücksicht auf die z.T. spät ansprechenden Registergruppen. (jm)

SIGFRID KARG-ELERT - COMPOSITIONS FOR HARMONIUM. Helmut C. Jacobs -
Accordion. CD erschienen bei jpc-Schallplatten, Osnabrück
cpo 999 051-2 c1990

Die vorliegende CD mit Harmoniumwerken von Sigfrid Karg-Elert ist eine bedeutende Neuerscheinung für Plattenfreunde, denn erstmals werden folgende Werke des großen Harmoniumkomponisten auf einem Tonträger konserviert: Partita op. 37 (allerdings ohne den Epilog von Satz 8), die Erste Sonate H-Moll op. 36 und die Passacaglia Es-Moll op. 25. Alle Werke stammen aus dem Jahre 1905 und geben so gleichzeitig einen guten Einblick in das noch frühe kompositorische Stadium Karg-Elerts. Alle drei Werke rechnen sich noch zu den "Griegiana" genannten Werken, die Karg-Elert selbst als unter dem Einfluß Edvard Griegs stehend bezeichnete. Ein Jahr zuvor hatte Karg-Elert bei Willy Simon in Berlin das Kunstharmonium kennen gelernt, ein Druckluftharmonium nach dem System von Viktor Mustel mit 5 Bass- und 8 Diskantregistern (darunter auch ein 32' !), Prolongement, Perkussion, Metaphon-Klappen, Expressionszug und vor allem der Doppelexpression, die ein dynamisch unabhängiges Spiel der beiden Hälften erlaubt.

Mit diesen Kompositionen des Jahres 1905 beginnt sein perfekt auf diesen Typ abgestelltes Oeuvre. Die Werke haben Charme, Dramatik und Karg-Elerts unverwechselbare Charakterzüge, auch wenn vor allem die Partita op. 37 zu den Arbeiten "im alten Stil" gezählt werden kann. Das Harmonium scheint zur Zeit - trotz vereinzelter Belebungsversuche - samt seiner idiomatischen Literatur für immer untergegangen zu sein. Und selbst wenn man zu den Wenigen gehört, die den Vorzug haben, auf einem Kunstharmonium die Werke Karg-Elerts und seine Bearbeitungen dafür zu spielen, so muß man doch schmerzlich einräumen, daß ohne Bearbeitungen und Übertragungen wenigstens die wunderbaren Stücke für den Konzertbetrieb nicht zu retten (bzw. wiederzubeleben) sind. Einen gewissen Verlust wird man gegenüber dem an Farben und Effekten unglaublich reichen Kunstharmonium immer hinnehmen müssen.

Umso erfreulicher ist es deshalb, eine so ausgezeichnete Übertragung von Werken auf das moderne Einzeltonakkordeon zu hören, einem Instrument, das unter Kennern schon längere Zeit den Geruch des Seemannsliedebegleitklaviers verloren hat. Zu danken ist das nicht zuletzt einer Reihe von hervorragenden Musikern und Lehrern, die auch in Fachkreisen nicht ganz ohne (neidvolle ?) Kritik geblieben sind, darunter ist zu zählen der Kreis um Guido Wagner (Rheurdt), aus dem als Schüler auch der Interpret Helmut C. Jacobs hervorgegangen ist.

Jacobs spielt virtuos und überzeugend. Seine sensible Handhabung des Instruments überzeugt völlig, und er setzt seine Möglichkeiten geschickt ein, um z. B. bestimmte Momente des "Arrangements" geschickt zu gestalten. Dabei kommen ihm zwei Umstände entgegen: Das Akkordeon erzeugt seine Töne wie das Harmonium mit durchschlagenden Metallzungen (beim Akkordeon überwiegt allerdings der Eindruck des "saugenden" obwohl Saug- und Druckwindprinzip einander abwechseln), und die frühen Kompositionen Karg-Elerts (trotz etlicher Orgelpunkte u.a. typischer Effekte) eine Realisierung sehr nahe am Original zu.

Wer sich einen Überblick über Karg-Elerts Werk verschaffen möchte, der sollte an dieser CD keinesfalls vorbeigehen. Johannes M. Michel

Sigfrid Karg-Elert - BACH-BEARBEITUNGEN FÜR ORGEL

Hrsg. Günter Hartmann, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1989; EB 8532

Sigfrid Karg-Elert - HÄNDEL-BEARBEITUNGEN FÜR ORGEL

Hrsg. Günter Hartmann, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1990; EB 8533

Der Verlag Breitkopf und Härtel hat in den letzten Jahren zunehmend Orgelwerke Karg-Elerts im Reprintverfahren wieder lieferbar gemacht, die ursprünglich im Verlag Simon, Berlin, erschienen waren. Noch bevor die Reihe der originalen Orgelwerke abgeschlossen ist (es fehlen nämlich nur noch die 9 Umarbeitungen von Harmoniumstücken zwischen Op. 25 und 64, jeweils mit einem "B" gekennzeichnet, und die drei Stücke Op. 142 (II), das populäre "Valse mignonne" enthaltend), treten Verlag und der Herausgeber Günter Hartmann mit Transkriptionen an die Öffentlichkeit. Im Bach-Band sind folgende Stücke enthalten: Ada-

gio ("Air") aus BWV 1068, Symphonie pastorale aus dem Weihnachtsoratorium, Echo aus der Partita h-Moll, Capriccio aus BWV 916 und Choralimprovisation und Fuge aus der Motette "Singet dem Herrn". So erfreulich dies natürlich ist, so fragt man doch gleich, wo sind die drei Übertragungen der Klaviertoccaten bzw. Fantasie und Fuge in A-Moll, E-Moll und D-Moll, oder warum heißt die Ausgabe nicht wenigstens "Bach-Bearbeitungen Band I" ? Schließlich sind die drei fehlenden Werke künstlerisch interessant (weil romantisch) bearbeitet und würden für viele Konzertorganisten eine gute Bereicherung des Repertoires sein. Die fünf Stücke in der vorliegenden Ausgabe kann man beim besten Willen nur als Kuriosum (wenn auch als ausgezeichnet gemachtes) bezeichnen. Überraschend ist z. B. der Einfall, die Solostimme der Air in den Tenor zu legen, oder an den Choral Doppelchor "Wie sich ein Vat'r erbarmet" aus der Motette "Singet..." gleich eine Übertragung der Schlußfuge "Alles was Odem hat..." anzuhängen.

Der Händel-Band enthält drei Stücke: Das Halleluja aus dem Messias, ein Capriccio in F-Dur und die Variationen in E-Dur "Der harmonische Grobschmied" und ist damit fast vollständig. Lediglich ein "Allegro Pomposo" nach Händels op. 4,4 welches 1950 in Boston erschien, und ein Triumphmarsch aus Scipio als "Deutscher Volksgesang 'Kaiser Wilhelm hoch'" aus dem Jahre 1915 wird uns vorenthalten - damit kann man leben.

Johannes M. Michel

B - A - C - H Schumann - Liszt - Reger - Karg-Elert

Marek Kudlicki (Organy); Große Orgel der Kathedrale zu Lodz; 2 LPs
Polskie Nagrania SX 1959 und SX 1960

Die veränderten politischen Verhältnisse machen es vielleicht in Zukunft möglich, daß wir von kulturellen Aktivitäten in Ländern, die in gar nicht so großer Entfernung liegen, etwas erfahren. So ist die vorliegende Doppel-LP des heute in Wien lebenden polnischen Organisten Marek Kudlicki schon seit 5 Jahren im Handel (die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1980). Auf der viermanualigen Orgel der Firma Eisenbarth (nicht -bach, wie auf der Platte vermerkt) spielt Kudlicki neben den großen B-A-C-H-Vertonungen von Schumann, Liszt und Reger auch die Karg-Elertsche. Die Passacaglia erklingt mit virtuosem Zugriff, die Fuge etwas zu vorsichtig im Tempo und deshalb leicht zerfallend in dem riesigen Raum. Aufnahmetechnisch ist eine ganz gute Mittellösung zwischen Raumklang und Einzelcharakteren der Orgel zu hören. (jm)

DISCOGRAPHIE

Neuerscheinungen

- | | | |
|--------|--|--------------|
| Op. 25 | <u>Passacaglia in Es-Moll</u> Helmut C. Jacobs, Akkordeon | cpo 999051-2 |
| Op. 36 | <u>First Sonatina</u> Helmut C. Jacobs, Akkordeon | cpo 999051-2 |
| Op. 37 | <u>Partita</u> Helmut C. Jacobs, Akkordeon | cpo 999051-2 |

WERKVERZEICHNIS

Nachträge und Berichtigungen (Teil 5)

An dieser Stelle teilen wir neue Erkenntnisse mit, die das "Verzeichnis Sämtlicher Werke" Sigfrid Karg-Elerts von Sonja Gerlach, Verlag Zimmermann, Frankfurt 1984 (ZM 2534) ergänzen.

- Op. 65, Nr. 47 Einzelausgabe bei Fentone Music; Großbritannien
1988, F 280
- Op. 65, Nr. 59 Arrangement für 5 Blechbläser und Orgel von Gary
Olson. Canzona Publications 104-50, 1977, Denver
- Arrangement für 3 Trompeten und Orgel von Robert
King. R. King Company, North Easton, Massachusetts
No. 512, 1959
- Op. 97 (II), 3 Ausgabe der Karg-Elert-Gesellschaft, Heidelberg
1990, Einzeldruck 4 Seiten.
Faksimile in Mitteilungen der Karg-Elert-Gesell-
schaft 5, 1990, S. 51-54
- Op. 102, 4 Als "Monastic Melody" in "Sunday by Sunday", (G.
Phillips) Hinrichsen H 1047c, 1969, S. 14-15
- Op. 107 Ausgabe bei International Music Company, N.Y.
100017 No. 1383, o.J.
- Auch enthalten in einem Band mit Orchesterstudien
f. Flöte bei Southern Music Comp., San Antonio,
Texas 1958
- Eine Rezension in ZfM, 91. Jhg. Juni 1924,
S. 319, 320 beweist, daß das Werk früher als bisher
angenommen erschienen sein muß.

B 13 c)

B14

B15

B16

B 17

Neuaufgabe in: Bach-Bearbeitungen f. Orgel, Breitkopf und Härtel, EB 8532, Wiesbaden 1989 (Hartmann)

B 44

B43

B 49

Neuaufgabe in: Händel-Bearbeiten f. Orgel, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1990, EB 8533 (Hartmann)

(Johannes Michel, für die Hinweise bezgl. Op. 107 danke ich Herrn Alwin Wollinger, Freiburg)

KURZBERICHTE

Im Laufe des Jahres 1990 wurde die Musikschule in Karg-Elerts Geburtsort Oberndorf am Neckar in eine städtische Jugendmusikschule umgewandelt und führt seither den Namen "Karg-Elert-Musikschule".

Im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Zürich über "Grundlagen und Tendenzen musiktheoretisches Denkens im 19. und frühen 20. Jahrhundert" legte Mark Richli (Zürich) eine schriftliche Hausarbeit über Karg-Elerts Polaristische Klang- und Tonalitätslehre vor.

Wolfgang Stockmeier spielte am Samstag, 19. Mai 1990 eine Orgelvesper in der Thomaskirche zu Leipzig. Das Programm bot neben Bachs Es-Dur und Stockmeiers III. Sonate (bestehend aus Kyrie, Gloria und Credo) den Symphonischen Choral "Jesu, meine Freude" Op. 87 Nr. 2.

Sigfrid Karg-Elerts Zyklus "66 Choralimprovisationen" op. 65 spielte Prof. Dr. Joachim Dorf Müller (Wuppertal) im Jahre 1989 komplett in der Verteilung auf Kirchen und Kathedralen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Die Aufführungen - im Hinblick auf Heft VI besonders zahlreich, wobei "Nun danket alle Gott" Nr. 59 mit 12 Nachweisen an der Spitze stand - fanden statt in Altenberg, Coesfeld, Düsseldorf, Essen, Freiberg, Haltern, Köln, Krefeld, Leipzig und Zwickau sowie in jeweils vier Kirchen der Städte Wuppertal und Münster. Da die Improvisation zu "Wunderbarer König" Nr. 66 für Bläser und Orgel geschrieben ist, spielte Dorf Müller den Bläserpart gelegentlich auf einem entsprechend ausgestatteten (Trompeteria-) Manual, dabei erstmals im Dom zu Uppsala. Teile des Zyklus erklangen darüber hinaus in französischen, österreichischen und skandinavischen Kirchen. Für die CD "Sächsische Orgelmusik an elsässischen Silbermann-Organen" (Herausgeber: Mitteldeutscher Kulturrat Bonn) spielte Dorf Müller Karg-Elerts "Nun danket alle Gott" an der (allerdings kaum noch erhaltenen) Johann-Andreas-Silbermann-Organ von St-Pierre-le-Jeune zu Strasbourg ein; für die Fortsetzung dieser Dokumentation an sächsischen Silbermann-Organen im Mai 1990 stand Karg-Elerts Improvisation über "Schmücke dich, o liebe Seele" Nr. 51 auf dem Einspielungsprogramm an Gottfried Silbermanns Organ in der Kirche zu Nassau nahe Freiberg. Dorf Müller wurde erstmals im Orgelunterricht bei Prof. Dr. Wolfgang Stockmeier Ende der 60er Jahre mit Karg-Elert konfrontiert; der Sinfonische Choral "Jesu, meine Freude" op. 87 Nr. 2 war Teil des Reifeprüfungsprogramms von Dorf Müller an der Kölner Musikhochschule 1971. Inzwischen gibt Dorf Müller sein Faible für Karg-Elert an die Studierenden seiner eigenen Orgelklasse an der Kölner Musikhochschule weiter.

(J.Dorf Müller)

Die Sinfonie für Orgel Op. 143, die erst vor wenigen Jahren gefunden und veröffentlicht wurde, findet im Konzertleben eine zunehmende Resonanz. Graham Barber spielte im August 1989 das Werk in der Cathedral von Bratford für eine englische Orgelgesellschaft. Außerdem schrieb Barber einen Artikel über die Sinfonie in der Zeitschrift "Musical Times", Dezember 1989. Im Rahmen der Konzerte zum Gedenken an das Karg-Elert-Festival 1930 spielte Barber am 26. 6. 1990 die Londoner Erstaufführung in der Westminster Cathedral.

Rosalind Mohnson (USA) spielte das Werk in einem Konzert in der Portland City Hall, Maine am 17. Juli 1990.

Johannes Michel interpretierte die Sinfonie Op. 143 am 24.4. 1990 in Stuttgart (St. Georg), am 13. 5. und 18. 7. in Eberbach/Neckar, am 24. 7. in Frankfurt (Peterskirche) und am 28. 8. in Nürnberg (St. Sebaldus).

Harmoniumkonzerte gehören noch immer zu Raritäten im Konzertleben. Drei Konzerte können wir aus der letzten Zeit nachweisen: Graham Barber spielte aus Karg-Elerts Opera 39, 46, 102, 102, 76, 101 am 10. September 1989 im Harmonium-Museum Shipley (GB). Johannes Michel bot neben Werken von C. Franck und R. Wagner (in Transkriptionen von Karg) Teile aus den Impressionen Op. 102 und der Jagdnovette OP. 70 von Karg-Elert in Konzerten in Eberbach (16.4.90) und in der Hochschule für Kirchenmusik (22.5.90) auf Harmonien von Mustel und Mannborg dar.

Im Rahmen einer Konzertreihe "Raritäten der Klaviermusik im Schloß vor Husum" spielte am 21. August 1990 der Pianist Bengt Forsberg die Partita (in geschlossener Folge) Op. 113 von Karg-Elert.

Der WDR Köln sendete am 23.11.89 und am 5.1. 1990 drei Choralvorspiele aus Op. 65 und 78 gespielt von Kai Rudl auf der Sauer-Orgel in Dortmund-Dorstfeld.

Ein ausführlicher Artikel über Karg-Elert erschien am 22. September 1989 im Reformatorisch Dagblad (Niederlande) geschrieben von dem bekannten Organisten Herman van Vliet.

In der St. Thomas Church in der Fifth Avenue in New York City spielte Dr. Richard Webb am 6. Mai 1990 ein Konzert mit Werken von Karg-Elert. Webb spielte die Sonatine Op. 74, Prologus Tragicus aus Op. 86 und Passacaglia und Fuge B-A-C-H Op. 150.

Ein Orgelkonzert mit Erläuterungen gab Karl Josef Nüschen am 15. 10. 1989 in der Kath. Kirche St. Raphael in Wuppertal. Hauptwerk des Abends war Karg-Elerts Symphonischer Choral "Jesu, meine Freunde" Op. 87 Nr. 2.

SUCHMELDUNG:

Kompositionen von **Rudolf Bibl** (1832-1902) sucht Herr Ansgar Kreutz, Krumme Str. 11 in 4350 Recklinghausen. Wer kann Noten oder Hinweise geben?

Unter dem Titel "Wiederentdeckte Spätromantik" erschien bei Swiss-Pan eine CD mit Orgelwerken des Komponisten Richard Bartmuss (1859-1910). Die Schweizer Organistin Alice Jucker-Baumann spielt Choralfantasien über "Jesu, meine Freude" und "Christ ist erstanden", sowie die Sonaten Nr. 3 und 4. (Bestellnummer: 510 041)

ERSTE OBERNDORFER KARG-ELERT-TAGE

1990

18. - 21. November

- | | |
|--------------|---|
| 18. November | Musiksaal des Gymnasiums VORTRAG UND RECITAL "Karg-Elerts Leben und Werk" Harmoniumwerke auf einem Kunst- harmonium gespielt Johannes Michel (Eberbach) |
| 20. November | St. Michaelskirche ORGELKONZERT Wolfram Rehfeldt (Rottenburg) |
| 21. November | Ehemalige Klosterkirche KAMMERKONZERT Bläserquintett des SWF mit Werken von Mozart, Reicha Janacek, Karg-Elert (op. 30) |

Veranstaltet vom SWF-Landesstudio Tübingen und
Herrn Klaus Haischer, Oberndorf

Nähere Informationen bei: Kulturamt, 7238 Oberndorf

