



MITTEILUNGEN
DER
KARG
ELERT
GESELLSCHAFT

**MITTEILUNGEN
DER**

**KARG
ELERT
GESELLSCHAFT**

**AUSGABE
1991/1992**

IMPRESSUM

Ausgabe 1991/1992 6. 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

Anschriften:

Karg-Elert-Gesellschaft
Geschäftsstelle
Michael Bender
Lortzingstr. 11
7980 RAVENSBURG

Redaktion Mitteilungen
Johannes Michel
Hohenstaufenstr. 3
6930 Eberbach
Telefon 06271/7985 Fax: 72495

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

Einzelpreis DM 10.-

Der Redaktionsschluß für die nächste Ausgabe ist vorraussichtlich der 1. 10. 1993

INHALTSVERZEICHNIS

BEITRÄGE

Das Kunstharmonium (Mark Richli)	5
Die Poïkil-orgue von Cavaillé-Coll (Simon Buser)	11
Eine Leipziger Musikerfreundschaft (Alwin Wollinger)	19
Op. 105: Eine erotische Choralsonate (Günter Hartmann)	23
Zahlensymbolik bei Karg-Elert	46
Karg-Elert und seine Schüler (Foto)	48

BERICHTE

Jahrestagung der KEG 1991, Bericht I	49
Jahrestagung 1991, Programme	50
Jahrestagung 1991, Bericht II	54
Jahrestagung 1991, Bericht III	55
Das neue Harmonium-Museum in Liestal	63
Der Harmonium-Restaurator Kurt Fuchs	66
Karg-Elert-Tage in Oberndorf	67
Kurzberichte	69

DISCOGRAPHIE

73

WERKVERZEICHNIS

77

REZENSIONEN

H.F. Bergmann, Dissertation (A. Berchem)	79
H. Burger, Schilten, Roman (M. Richli)	84
Harmoniumwerke CDs (M. Richli)	89
Great European Organs, G. Barber (J. Michel)	92
Zwei Orgelportraits (J. Michel)	96
Romantische Orgelmusik (M. Bender)	98
Bilder vom Bodensee (M. Bender)	99
Dom zu Schwerin, CD (M. Bender)	100
Die heitere Orgel (M. Bender)	101
Bläser und Orgel CD's (T. Soldner)	102

ARCHIV

Vorwort zur Partita Op. 100	104
Edvard Grieg (S. Karg-Elert)	105
Es schien der Mond... W 6	122
A Talk with the Composer (H. Grace 1930)	123
Zwei autographe Widmungen	130



Mark Richli

DAS KUNSTHARMONIUM UND SEINE BEDEUTUNG FÜR KARG-ELERT

(Schriftfassung des Vortrages im Rahmen der Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft 1991 in Liestal)

Karg-Elerts Lieblingsinstrument

Der oft mit Erstaunen zur Kenntnis genommene Satz ist bekannt: Das Harmonium war Karg-Elerts Lieblingsinstrument.

Hauptgrund für dieses Erstaunen dürfte der Umstand sein, daß ein "normaler" Musiker heute unter Harmonium etwas ziemlich anderes versteht, als was Karg-Elert darunter verstand. Genau genommen ist der Satz auch falsch; er müßte heißen: Das KUNSTharmonium war Karg-Elerts Lieblingsinstrument.

Heute assoziiert man mit dem Begriff Harmonium gemeinhin jene in Kapellen und Schulhäusern anzutreffenden verstaubten Kästen, denen man meist kaum mehr einen Ton zu entlocken vermag, so daß der Gedanke nahe liegt, ein Komponist, dem dieses dubiose Instrument das Wichtigste gewesen sein soll, müsse ein sonderbarer Kauz gewesen und musikalisch nicht ernst zu nehmen sein.

Das Kunstharmonium hingegen ist niemandem mehr ein Begriff - Musiker und Organisten eingeschlossen. In der Folge soll versucht werden, die Geschichte, die technischen und musikalischen Besonderheiten sowie die Bedeutung des Instruments für Karg-Elert zu erläutern.

Zu Beginn sei ein Abschnitt aus Karg-Elerts umfassendem theoretischen Werk zitiert (Die Kunst des Registrierens, Berlin, 1911-1919, Teil I, p. 203):

"Unter 'Kunstharmonium' versteht man keine allgemeine, künstlerische Steigerung des Nicht-Kunstharmoniums, wonach jedem Typ, der ein besonders künstlerisches Spiel zuläßt, jenes Epitheton zugesprochen werden dürfte, vielmehr ist diese Bezeichnung als terminologischer Spezialname eines durchaus einheitlich gebauten Typs von feststehenden Grundrissen' zu bewerten. Aus künstlerischer Perspektive betrachtet, mutet die Betonung des Wortes 'Kunst'-Harmonium freilich etwas reklamehaft oder mindestens industriell an. Der seriöse Musiker [...] nimmt leicht Anstoß an diesem Beiwort und wittert erfahrungsgemäß (allerdings gänzlich unbegründet!) mehr 'Kunstelei' als 'Kunst', die sich für ihn, bei einem ernst zu nehmenden Instrumente, ja von selbst versteht.

[...]

Die Bezeichnung 'Kunstharmonium' ist ein Typsignum, das nach allgemeiner Annahme seitens der diese Gattung bauenden Firmen für andere, den Eigenheiten des wirklichen Kunstharmoniums nicht entsprechenden Instrumente nicht gebraucht werden sollte. [...] Das Kunstharmonium, das seinen Namen ehrlich trägt, besitzt Druckluftanlage, hat 2 vollkommen unabhängige Expressionen (für jede Spielhälfte eine) von außerordentlicher Druckdifferenz, die durch Knieerregulatoren beliebig weit eingestellt werden kann (pp-p oder pp-mf oder pp-FF usw.), Klaviaturskala C-c''''', mit e'/f'-Teilung, 2 pneumatisch-automatische Forte expressifs, 2 Métaphones, 2 starre Forte fixes, mindestens ein Baßprolongement C-H, mit automatischer Auslösung und einer Hackenintermittierung [...], Vierspieldisposition mit Percussion, dazu Aolsharfe 2' im Baß, einen streichenden 16', einen weihovoll schwebenden 16' und einen sonoren, höchst expressiven 32' im Diskant. Sehr wertvoll, doch nicht unersetzlich, ist endlich eine delikate 8füßige Aolsharfe im rechten Spiel. Unter dieser Disposition [...], die die Basis der deutsch-französisch-belgischen Kunstharmoniumliteratur bildet, tragen Harmoniums, ganz besonders, wenn es ihnen an echter, zweifacher Expression [...] mangelt, ihren Namen im Sinne eines ehrlich respektierten Typsignums zu Unrecht."

Die von Karg-Elert angesprochenen technischen Einzelheiten des Kunstharmoniums seien nun etwas detaillierter besprochen. Ausgangspunkt bildet dabei das alte, ziemlich weitverbreitete Druckluftharmonium, wie es von Debain in Frankreich um 1845 entwickelt worden war, das sogenannte "klassische Vierspiel".

Das Vierspiel-Harmonium als Basis

Dieses Instrument hat vier durchgehende klingende Register auf einem Manual (von C bis c'''''), die alle zwischen e' und f' in Baß- und Diskantälfte geteilt sind:

1. ein warm und rund klingender 8' (Baß: "Cor anglais", Diskant: "Flüte"; Sigel: ①);
2. ein warm und rund klingender 16' (Baß: "Bourdon", Diskant: "Clarinetten"; Sigel: ②);
(Diese Register haben ihren Klangaustritt auf der dem Spieler zugewandten Seite des Instruments [unter den Tasten]. Die Öffnungen sind durch ein molton- oder filzbezogenes Brett abgedeckt, das den Klang dieser Register noch weicher macht.)
3. ein hell und obertönig klingender 4' ("Clairon-Fifre"; ③);
und
4. ein hell und obertönig klingender 8' ("Basson-Hautbois"; ④).
(Diese Register haben ihren Klangaustritt auf der hinteren Seite des Instruments und sprechen in einen Resonanzkasten, der, ebenfalls in Baß und Diskant geteilt, oben von zwei jalousieartigen Deckeln abgeschlossen wird. Diese lassen sich für Baß und Diskant getrennt mit Hilfe der "Forté" (F) oder ⑤) genannten Registerzüge öffnen, was allerdings weniger eine Steigerung der Lautstärke als eine Steigerung der klanglichen Helligkeit bewirkt.)

Die eigentliche Dynamik wird nicht wie bei der Orgel mit einem Schwellklappensystem oder mit einer Art Rollschweller (einem Registercrescendo), sondern allein durch Winddruckveränderungen erreicht.

Zu diesem Zweck wird das Register "Expression" (E) gezogen, wodurch die Öffnung zum druckausgleichenden Magazinbalg verschlossen und dieser so "außer Betrieb" gesetzt wird. Das heißt, daß nun die mit je einem Pedal verbundenen Schöpferbälge ihren Wind direkt in einen nach allen Seiten mit starren Wänden versehenen Windkasten pressen, der keinerlei Druckschwankungen mehr ausgleichen kann. So wird jede noch so kleine Druckschwankung, die von den Füßen erzeugt wird, unvermindert und direkt auf die Zungen jener Spiele, deren Register gezogen und deren Registerventile somit geöffnet sind, übertragen. Diese Zungen reagieren auf solche Druckschwankungen mit dazu proportionalen Veränderungen der Lautstärke, ohne daß sich dabei deren Tonhöhe verändert.

Beim klassischen Druckluftharmonium kommt noch das "Grand-Jeu" (G) hinzu, ein Kollektivzug, der die Registerventile aller vier klingenden Register in Baß und Diskant gleichzeitig öffnet. Es ist als Registerzug und oft zusätzlich noch als Kniedrucker angelegt (mitte, links oder selten auch rechts).

Beim klassischen Druckluftharmonium ebenfalls anzutreffen ist manchmal die sogenannte Percussion. Das ist ein der Klaviermechanik ähnlicher Mechanismus, der beim Niederdrücken einer Taste gleichzeitig mit der Spielventilöffnung ein kleines, filzüberzogenes Bleihämmerchen die entsprechende Zunge des Registers Cor anglais-Flüte 8' anschlagen läßt und so eine sehr präzise Ansprache dieses sonst aus bau- und intonationstechnischen Gründen eher trägen Registers ermöglicht. In Ergänzung dazu wird durch eine perfekt eingestellte Percussion eine deutliche Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten des Registers ① erreicht; alle Kombinationen von verschiedenen

Schlagtonstärken mit verschiedenen Blastonstärken sind möglich. Die Percussion kann auch ganz ohne Wind gespielt werden, nur ist der so erzeugte Klang - dem Pizzicato der Streichinstrumente verwandt, aber ohne jede Tragfähigkeit - musikalisch nur in den seltensten Fällen befriedigend. Das Sigel für das mit Percussion kombinierte Register Cor anglais-Flüte 8' ist in Baß und Diskant (1P).

Um 1850 war die Entwicklung dieses Instrumententyps abgeschlossen. Spätere Erweiterungen des Druckluftharmoniums basierten fast ausnahmslos darauf, wurden aber nur noch bedingt nach einheitlichem Schema durchgeführt. Einigermaßen einheitlich war noch die Erweiterung zum 4 1/2-Spiel, indem als nächstes Diskanthalbspiel in der Regel eine 16füßige Schwebestimme (Voix Céleste, Sigel (5) oder (6)) gebaut wurde. Meist verfolgte aber jeder Instrumentenbauer seinen eigenen Weg, ohne daß dies auf andere einen wesentlichen Einfluß gehabt hätte.

Die Entwicklung des Kunstharmoniums durch Mustel

Eine und vielleicht die einzige bedeutende Ausnahme waren Victor Mustel (1815-1890) sowie dessen Söhne Charles (1840-1893) und Auguste Mustel (1842-1919) in Paris. Victor Mustel, der ab 1853 selbstständig eine kleine Werkstatt in Paris führte, ging bei seinen Arbeiten vom oben beschriebenen 4-Spiel-Druckluftharmonium aus. Eine seiner Bestrebungen war, die beiden Klaviaturhälften unabhängiger voneinander zu machen. Sie sollten bis zu einem gewissen Grade zwei selbstständigen Manualen entsprechen, ohne daß dabei vom Prinzip der Einmanualigkeit abgewichen werden mußte. Um den Tonumfang dieser beiden Manualhälften zu erweitern, ergänzte er den Baß um ein hochliegendes, den Diskant um mehrere tiefliegende Register. Diese Ergänzungen haben in der jeweils anderen Manualhälfte keine Entsprechung mehr. Im 4-Spiel-Harmonium sind in Baß und Diskant je drei verschiedene Fußtonlagen vorhanden: die Normaltonhöhe 8', vertreten durch zwei Register, die Unteroktave 16' und die Oberoktave 4', vertreten durch je ein Register. Mustel ergänzte den Baß um ein 2'-Register (zwei Oktaven höher klingend), das den Namen Harpe éolienne und das Sigel (5) bekam. Es handelt sich um eine hell klingende, zweifache Schwebestimme, die zu den nach hinten sprechenden Registern gehört und somit der Wirkung von F unterliegt. Durch dieses Register wird der Tonumfang der Baßhälfte um eine Oktave nach oben erweitert.

Als Entsprechung dazu baute Mustel im Diskant ein zwei Oktaven tiefer klingendes Spiel, den Baryton 32', (7), hell klingend, nach hinten sprechend. Dadurch wird der Tonumfang der Diskanthalfte um eine Oktave nach unten erweitert.

Im Diskant kommen noch zwei oder drei weitere Register hinzu, die nicht der Erweiterung des Tonumfangs, sondern jener der Klangfarbenpalette dienen: Musette 16', (5) (hell, oboenartig), Voix Céleste 16', (6) (runde, warme Schwebestimme, zweifach) und Harpe éolienne 8', (8) (helle Schwebestimme, zweifach).

Die schwebenden Register sind keine Erfindung Mustels. Im Orgelbau existierten sie schon lange vorher, und auch im alten Harmonium waren sie öfters anzutreffen. Sie waren in der Regel einspielig angelegt, d. h. ein etwas höher oder tiefer gestimmtes Spiel wurde mit einem der andern Spiele (meist mit der Clarinette 16' oder der Flüte 8') kombiniert. Das menschliche Ohr hört in solchen Fällen nicht die Tonhöhendifferenz der beiden Spiele,

sondern einen "Kompromiß-Ton", der tonhöhenmäßig genau in der Mitte zwischen den beiden real klingenden Tönen liegt (also etwas über bzw. unter der eigentlichen Stimmtonhöhe des Instruments) und der regelmäßig an- und abschwilt, schwebt. Eine so konstruierte Schwebestimme hat zwei entscheidende Mängel: Erstens ist die Stimme klangfarblich an das "geliebene" Register gebunden, und zweitens kann sie, da deren resultierender Klang von der Stimmtonhöhe des Instruments abweicht, nicht mit anderen, insbesondere nicht mit höheren Registern zusammengezogen werden; dies würde "falsch" klingen. Beide diese Nachteile umging Mustel dadurch, daß er alle seine Schwebungen mit zwei selbstständigen Spielen baute. So konnte er diese erstens klangfarblich von den übrigen Registern unabhängig intonieren und zweitens die resultierende Tonhöhe dadurch mit der Stimmtonhöhe des ganzen Instruments in Übereinstimmung bringen, das er ein Spiel etwas höher, das andere um gleich viel tiefer zur Stimmtonhöhe baute. Daher sind alle seine Schwebungen unbeschränkt mit allen andern Registern mischbar.

Mit den bisher beschriebenen Registerergänzungen erreichte Mustel eine weitgehende Selbstständigkeit der Manualhälften, was Tonhöhen und Klangfarben betrifft. Für eine wirkliche Selbstständigkeit ist aber auch eine die Dynamik betreffende völlige Unabhängigkeit zwingend erforderlich. Mit dem unveränderten alten Expressionssystem war das nicht zu erreichen, da dieses alle Druckveränderungen gleichmäßig auf alle gerade gezogenen Register wirken läßt, seien sie im Baß oder im Diskant.

Victor Mustels bedeutendste Erfindung ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Er konstruierte einen pneumatisch-mechanisch steuerbaren Apparat, der mit Hilfe von zwei Kniedrückern ermöglicht, den beiden Manualhälften jederzeit völlig voneinander unabhängige Winddruckverhältnisse zuzuführen. Die genaue Funktionsweise dieser bautechnisch sehr komplizierten Doppelexpression oder double expression zu beschreiben, würde in diesem Zusammenhang zu weit führen. Interessierte seien auf Alphonse Mustels umfangreiches theoretisches Werk "L'Orgue-Expressif ou Harmonium" (Paris, 1903) verwiesen, wo der Mechanismus ausführlich beschrieben ist (vol. 1, pp. 86 ff).

Mit einigen weiteren Erfindungen und Ergänzungen Victor, Charles und Auguste Mustels wurde das Instrument zum vollständigen sogenannten "harmonium d'art", ein Begriff, der ebenfalls von Mustel geprägt und vermutlich vom Berliner Verleger und Instrumentenhändler Carl Simon als "Kunstharmonium" ins Deutsche übertragen wurde.

Bei diesen Ergänzungen handelt es sich um:

1. das Forté expressif ([O]) [Zusätzlich zum alten, starren Forte, das bei Mustel den Namen Forté fixe und das Sigel [F] trägt, wurde ein pneumatischer Mechanismus konstruiert, der die Forteklappen proportional zum Winddruck, der in der der Klaviaturhälfte entsprechenden Windkastenhälfte gerade erzeugt wird, graduell öffnen läßt. So wird bei gezogenem Forté expressif ein Winddruckcrescendo oder -decreasing durch ein Deckelcrescendo oder -decreasing unterstützt.];
2. die Métaphone ([Mét]) [Beim Ziehen dieses Registers bildet sich über den nach hinten sprechenden Spiele ein zusätzlicher Resonanzraum, der den Klang dieser Register umwandelt: Obertöne werden gedämpft, Grundtöne verstärkt, ohne daß sich die Lautstärke sehr verändert.];
3. Prolongement ([Pro])/Talonnière ([Tal]) [Für die Baßoktave

C-H wirkende Tastenfessel, die mit Hilfe des linken Hackenhebels (Talonnaire) vorübergehend außer Betrieb gesetzt werden kann] und

4. Verlegung des Grand-Jeu ([G]) vom Kniehebel in den mittleren Hackenhebel. Das Grand-Jeu umfaßt bei Mustel die Register [1P], [2], [3], [4] und [0] in Baß und Diskant.

Vom alten Druckflutharmonium unterscheidet sich das Kunstharmonium auch durch die sehr sorgfältige Verarbeitung der Zungen, die, sofern sie sich in gutem Zustand befinden, bei schwachstem ebenso wie bei höchstem Druck äußerst präzise ansprechen und dadurch eine enorme dynamische Flexibilität zulassen.

Klanglich sind die besten Kunstharmonien von Mustel allen späteren Kopien überlegen - einzige Ausnahme mag Johannes Titz aus Löwenberg sein, der für Carl Simon Instrumente nach genauem Vorbild Mustels in einer offenbar noch weitergehenden Perfektion baute. Karg-Elert besaß ein solches Instrument und schätzte es außerordentlich.

Die Bedeutung des Kunstharmoniums für Karg-Elert

Auf das Mustel'sche Kunstharmonium aufmerksam gemacht wurde Karg-Elert von Carl Simon, der dieses Instrument um 1900 in Deutschland eingeführt hatte. Der Komponist erinnerte sich anlässlich seines fünfzigsten Geburtstages 1927 daran (cf. Soja Gerlach/Ralf Kaupenjohann, Sigfrid Karg-Elert, Verzeichnis sämtlicher Werke, Frankfurt, 1984, p. XV):

"Ich komponierte die erste Sonate, Phantasie und Fuge, Passacaglia und 6 Monologe (Reger gewidmet). Mein Verleger lehnte sie indessen mit der Begründung ab, daß derartige Werke keinen Abnehmer finden. Er verwies mich auf den Pionier der Harmonium-Musik, Carl Simon. Simon nahm 1904 meine Stücke zwar an, machte aber zur Bedingung, daß ich zunächst das Kunstharmonium kennenlernen soll. Herr Willy Simon führte mir das Instrument in einer überraschend geschickten Weise vor. Nun erkannte ich meinen Weg: Nicht das häusliche Andacht-Instrument, sondern das Kunstharmonium... mit seiner gewaltigen Ausdrucksfähigkeit, seinem Farbenreichtum und seiner technischen Vollkommenheit ward das Instrument, das meinen künstlerisch hochgespannten Forderungen entsprach."

Den in diesem Text erwähnten Werken sieht man bald einmal an, daß sie ursprünglich für ein kleineres Instrument komponiert und erst später für Kunstharmonium eingerichtet worden waren. Phantasie und Fuge op. 39 trägt in der Druckausgabe Registrierungen für einfaches Druckflutharmonium (Ziffern und Buchstaben in Kreisen), die Passacaglia op. 25 ist für einfaches und für Kunstharmonium registriert, nur die Erste Sonate op. 36 hat ausschließlich Registrierangaben für Kunstharmonium (Ziffern und Buchstaben in Quadraten). Auch dieses Werk ist jedoch mit geringen Abstrichen auf einem kleineren Instrument noch einigermaßen adäquat spielbar.

Spätere große Harmoniumwerke, die nach der ersten Begegnung des Komponisten mit dem Kunstharmonium entstanden, etwa die Zwei Tondichtungen op. 70 oder die Zweite Sonate op. 46, nützen sämtliche Möglichkeiten dieses Instruments nicht nur aus, sondern wären ohne diese gar nie entstanden, da die Klangfarben und Effekte oftmals dem kompositorischen Ausgangspunkt gebildet zu haben scheinen. Diese Werke sind auf keinem andern Instrument mehr spielbar.

Karg-Elert komponierte nicht nur ein relativ großes Oeuvre für Kunstharmonium, er spielte auch zahlreiche Konzerte darauf (mit

oft sehr anspruchsvollen Werken, wie beispielsweise seiner Sonate op. 46) und verwies in seinen theoretischen Schriften immer wieder auf dieses Instrument, das für ihn den Höhepunkt der Harmonium(bau)kunst darstellte. Am Schluß des ersten Bandes der "Kunst des Registrierens" schrieb er zusammenfassend (p. 340):

"Wie auch immer die Dispositionen aufgestellt werden (in allerneuester Zeit treten versuchsweise aufschlagende Zungen, Jeux en chamades, Saxophones und Aliquot-Quinte 5 1/3' usw. - in den Harmoniumregisteranlagen auf) mit dem einmanualigen, doppelexpressiven Kunstharmonium (Druckluft) von 8 bis 9 Zungenreihen ist der Harmoniumtyp höchster Vollkommenheit erreicht. Die Literatur beweist aufs schlagendste, welcher Typ den Ansprüchen der hervorragendsten Musiker am vollkommensten entspricht! Nicht die Anzahl der Register oder Spiele allein, nicht die Menge technischer Hilfsmittel, nicht die Verdoppelung oder Verdreifachung der Klaviaturen, nicht die Hilfe eines Pedals bestimmen den Kunstwert eines Harmoniums, als eines individuell ausgeprägten Instruments, sondern einzig die Möglichkeit,

auf kürzestem Wege, in einfachsten Verfahren eine von Klavier und Orgel völlig losgelöste Eigensprache herauszubilden, eine eigene Satztechnik zu schaffen, alle Forderungen einer prägnanten Artikulation (d. i. musikalische Deklamation) uneingeschränkt zu erfüllen, höchste Ausdrucksfähigkeit zu erreichen und mit möglichst wenig Primärfarben die denkbar höchste Zahl unterschiedlicher Mischfarben zu gewinnen.

Und dies geschieht einzig und allein am vollkommensten am einmanualigen Kunstharmonium (Druckluft) mit Doppelexpression und der bekannten Disposition.

Wie schon erwähnt: Die Literatur (resp. ihre künstlerische Qualität) entscheidet für den künstlerischen Grad des Instruments: weder das Druckluft-Vierspiel, noch das Zweimanualharmonium, noch das gewiß eminent verbreitete, von Dilettanten stark überschätzte Saugluftharmonium vermochten in langen Jahren eine so exklusive, wertvolle Originalharmoniumliteratur hervorbringen, die die Musiker von der Lebensfähigkeit der Harmoniumkunst ehrlich überzeugen konnte. Einzig dem Kunstharmonium und den stark verwandten Typen blieb es vorbehalten, einen dauernden Sieg zu erringen."

Daß dieser Sieg, von heute aus gesehen, so dauerhaft auch nicht war, hatte Karg-Elert nicht vorausgesehen. Die Gründe dafür dürften aber weniger in der Qualität der Instrumente als vielmehr in den äußeren Umständen (2. Weltkrieg, Aufkommen der elektronischen Instrumente und der HiFi-Technik) gelegen haben.

Simon Buser (Binningen, CH)

Die Poïkil-orgue von Cavallé-Coll, père et fils, Paris 1834/35 im Harmoniummuseum Dieter Stalder in Liestal/Schweiz

Das Instrument

Die Poïkil-orgue (poïkilos, gr.: bunt, veränderlich, mannigfaltig) stellt einen der vielen Lösungsversuche dar, ein dynamisch flexibles Orgel-Instrument zu schaffen. Vom herkömmlichen Orgelpositiv übernimmt sie die Funktionsweise der Winderzeugung mit Magazinbalg und einem einzigen Schöpfbalg. Neu ist die Klangerzeugung mittels durchschlagender Zungen (Anches libres), welche erst die Dynamik durch Winddruckveränderung ohne (wesentliche) Stimmungsveränderung erlauben. Also gesellt sich zum Tretpedal ein zweites, das Dynamikpedal. Daraus resultiert eine für ungeübte Spieler schwierige Bedienungsmethode: links gleichmäßig (mit hohem Kraftaufwand) schöpfen, und rechts der Musik entsprechend mit gleichbleibendem Druck Dynamik machen (Ob Cavallé-Coll wohl Linksfüsser war?).

Cavallé-Colls Instrument hat eine einzige Zungenreihe von fünf Oktaven Umfang. Der Klang ist rau und träge im Baß, dünn und schreiend im Diskant; Lefébure-Wély hört in ihm eine Fagott-Oboe, uns scheint er, wie bei allen frühen Harmonium-Instrumenten, eher mager und unausgewogen.

Das im Harmonium-Museum Liestal vorliegende Instrument ist nur teilweise ursprünglich: Der gesamte Aufbau mit Gehäuse und Balganlage stammt von Cavallé-Coll, aber das Werk (Zungen, Ventile, Traktur) wurde schon im letzten Jahrhundert ersetzt. Im ursprünglichen Zustand war die Klaviatur untenliegend angeordnet, wie bei einem Hammerklavier. Die Tasten funktionierten zweiarstig über eine Stechermechanik nach oben. Der Zungenblock samt den Ventilen war über der Klaviatur hinter dem Etiketten-Brett angeordnet. Das bestehende Werk ist aber nicht uninteressant: Alle Teile sind sehr sorgfältig und aus gutem Material gearbeitet. Die Zungen und Zungenplatten sind noch handgefeilt. Wegen der engen Platzverhältnisse ist das zweite Spiel (16') nur additiv spielbar.

Geschichtliches

Die erste öffentliche Vorführung einer Poïkil-orgue fand im September 1832 in Toulouse statt, wo sie Rossini hörte. Im Januar 1834 richtete sich die Maison-Cavaillé-Coll, père et fils eine Werkstatt in Paris an der Rue Neuve-St.Georges Nr. 4 ein, um von dort aus die Orgel in der Basilique St. Denis zu bauen; dabei war der junge Aristide Cavaillé-Coll im Herbst 1833 nach Paris gekommen, um hier in den maßgebenden Kreisen seine Poikil-orgue einzuführen! Die Rue Neuve-St.-Georges wurde Ende 1835 umgetauft in Rue Notre-Dame-de-Lorette, das im Museum in Liestal stehende Instrument wurde also zwischen Januar 1834 und Ende 1835 gebaut.

Weitere Poïkil-orgues wurden bis ca. 1850 noch produziert, sie konnten sich aber als Instrumententyp nicht durchsetzen, weil unterdessen Debains und Alexandres Harmonien aufgrund ihrer einfacheren Gebläsebedienung einen Siegeszug angetreten hatten. Im Gegensatz dazu war die Poïkil-orgue eben mit handwerklicher Orgelbautechnik hergestellt, was sich für eine Serienproduktion nicht eignete. A. Cavaillé-Coll war dafür bekanntlich ein durchschlagender Erfolg im Orgelbau beschieden, so daß er getrost die Harmoniumfabrikation den Klavierbauern überlassen konnte.

Musikalisches

Von Musikerseite her hat sich L. J. A. Lefébure-Wély (1817 - 1869) am stärksten für die Poïkil-orgue eingesetzt. Als Organist der Pariser Kirchen St. Roch, La Madeleine und St. Sulpice hatte er enormen Einfluß auf die Pariser Orgelszene; er riß bei den vielen Einweihungskonzerten neuer Cavaillé-Coll-Orgeln regelmäßig das Publikum mit seinen Improvisationen "im mondänen Stil" mit. Zwischen 1840 und 1850 unternahm er mehrere Konzertreisen durch Europa - mit seiner Poïkil-orgue!

Am besten illustrieren deshalb den Gebrauch dieses Instrumentes die folgenden Texte, die alle aus seiner "Méthode théorique et pratique pour le poïkil-orgue (orgue expressif)" von ca. 1840 stammen.

Lefébure-Wély: Vorwort aus der "Méthode..."
(Übersetzung Simon Buser)

"Die Poïkil-orgue verdankt ihre Erfindung den Herren Cavaillé-Coll, deren Familie sich, vom Vater auf den Sohn, der Herstellung

von Pfeifenorgeln widmete und seit langem einen Ruf genießt, der mich jeder weiteren Äußerung entbindet. Dieses Instrument muß vom Kenner weit über alle anderen "expressiven Orgeln" gestellt werden, die bis heute gebaut wurden, seit das System der durchschlagenden Zungen in Frankreich angewandt wird.

Große Verbreitung bestätigt völlig diese Versicherung, und man holt die Poikil-orgues nicht nur in die Salons, sondern auch in mehrere Landkirchen, die ihre Geldmittel schonen, indem sie die Pfeifenorgel durch dieses Instrument ersetzen, das nichts Gleichwertiges kennt in Bezug auf den Klang, die Nuancen, die Feinheit und die Stimmung.

Ich habe in der Poikil-orgue alle Möglichkeiten gefunden, die weit über alles hinausgehen, was man bis heute (auf einem Tasteninstrument) machen konnte. Ich habe ihren völlig speziellen Charakter studiert und einen Lehrgang zusammengestellt, um verschiedene Beispiele von den neuen Effekten zu geben, die man hervorbringen kann, und die den Leuten entgegen, die nur gewöhnliche Musik darauf spielen.

Ich füge ferner eine technische Beschreibung des Pedalmechanismus bei, damit die Liebhaber sehen können, daß er völlig verschieden von allen anderen ist."

Lefébure-Wély: Erklärungen aus der "Méthode..."
(Übersetzung Simon Buser)

"Artikel 1

Das Gebläse wird mittels zweier Pedale betätigt, eines um den Schöpfbalg zu bewegen und den Wind in den Magazinbalg zu pumpen; das andere um den Winddruck im Magazinbalg zu erhöhen oder zu reduzieren, in der Art, daß der Klang "ad libitum" stärker oder schwächer wird. Um den Schöpfbalg einigermaßen bequem bedienen zu können, und um sich nicht unnötig anzustrengen, wäre es gut zu beachten, daß die Füße ganz auf den Pedalen plaziert sind; und die Knie etwas unter die Gehäusekante geschoben; diese Stellung erlaubt es, die Knie abzustützen und den Widerstand der Pedale mit Leichtigkeit zu meistern.

Das linke Pedal ist für den Schöpfbalg, man drückt es fortwährend mit der Fußspitze von oben nach unten, um den Magazinbalg zu speisen. Nur mit diesem Pedal und ohne Hilfe des rechten Fußes

kann man das Instrument in seiner mittleren Klangstärke spielen, d.h. ohne Ausdruck, wie die gewöhnliche Orgel.

Das rechte Pedal ist das Expressionspedal. Wenn man die Fußspitze hinunterdrückt, wird der Ton stärker, wenn man mit der Ferse drückt, wird er schwächer. Weil man die Stellung des Fußes auf dem Pedal nicht verändern muß, um nach Belieben in die eine oder andere Richtung zu drücken und die notierten Effekte hervorzubringen, besteht der große Vorteil darin, die Klänge von sanft zu stark sprunghaft oder kontinuierlich zu verändern, und dadurch alle Ausdrucksnuancen, die (in der Musik) vorkommen, hervorzubringen zu können.

Artikel 2

Die perfekte Beherrschung des Pedalmechanismus ist an diesem Instrument das wichtigste; um ihn befriedigend benützen zu lernen, ist es gut, zuerst nur das Schöpfpedal zu Gebrauchen; und erst allmählich die Klänge mit dem Expressionspedal zu unterstützen; auf diese Weise kontinuierlich vorangehend wird man mühelos Meister, und man wird fähig, alle Effekte, die die Blasinstrumente wie Oboe, Englischhorn und Fagott beherrschen, hervorzubringen.

Artikel 3

Die Anschlagsart der Tasten ist nicht dieselbe wie beim Pianoforte, man muß nicht schlagen, um den Ton hervorzubringen, es reicht, leicht auf die Tasten zu drücken, um den Ton hören zu lassen, und anschließend ihm seine Stärke oder Weichheit mit Hilfe des Expressionspedals zu geben

Artikel 4

Der Charakter dieses Instruments verlangt nach einfacher und religiöser Musik, indessen, wenn man die Fähigkeit dazu besitzt, kann man auch Allegros spielen. Man muß vorsichtig sein, wenn man Klaviermusik darauf spielen will, man muß Akkorde im Baß vermeiden, einfache Oktaven klingen besser als ganze Akkorde im Baß; übrigens ist dies eine schlechte Angewohnheit, die bei der Klaviermusik nur eingeführt wurde, um den Baß dieses Instrumentes zu verstärken.

Artikel 5

Legato-Melodien klingen besser als abgesetzte, überhaupt ist es besser, wenn man die Tasten mit Entschlossenheit drückt, und darin liegt das ganze Geheimnis. Um eine Melodie im Diskant gut hervorzubringen, muß man die Begleitung so anpassen, daß sie die Melodie nicht übertönt.

Artikel 6

Melodien im Bass sind sehr effektiv, sie klingen wie ein Fagott, und wenn man die rechte Fußspitze dazu auf dem Expressionspedal tremulieren läßt, kann man das Vibrando des Cellos nachahmen.

Es gibt noch eine Menge verschiedener Effekte, die hier aufzuzählen zu lang wäre, aber wenn man sich an das Instrument gewöhnt hat, findet man sie von selbst."

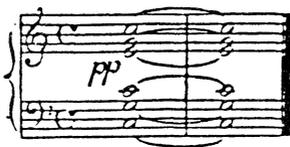
*Die wichtigsten Beispiele aus dem praktischen Teil der "Méthode..."
(Freie Übersetzung von Simon Buser)*

"Übungen für das Balgtreten ohne Stöße:

- man muß mit der Spitze des rechten Fußes gleichmäßig drücken,



-man muß mit dem Ansatz des rechten Fußes gleichmäßig drücken,



-man muß mit dem Absatz drücken, dann allmählich mit der Spitze, und zurückkehren zum Absatz.



Übung zum Piano-spielen über längere Zeit:

-man muß ohne Nuancen spielen und ohne daß man die Stöße des linken Pedals hört.

Largo.

pp. Il faut jouer cet exercice sans nuances.

Musical notation for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The music is in common time (C). The first measure contains a piano (pp) dynamic marking. The second measure contains the text "Il faut jouer cet exercice sans nuances." The notes are chords of two notes each, with stems pointing upwards. The first measure has notes on the 2nd and 3rd lines of the treble clef. The second measure has notes on the 3rd and 4th lines of the treble clef.

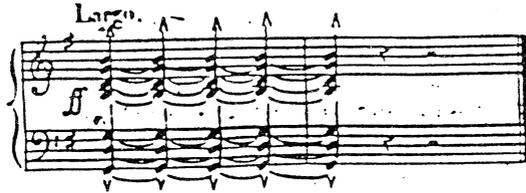
Übung für den Wechsel von laut zu leise und umgekehrt ohne crescendo oder diminuendo.

Largo.

Musical notation for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The music is in common time (C). The first measure contains a fortissimo (f) dynamic marking. The second measure contains a piano (p) dynamic marking. The third measure contains a fortissimo (f) dynamic marking. The fourth measure contains a piano (p) dynamic marking. The fifth measure contains a fortissimo (f) dynamic marking. The notes are chords of two notes each, with stems pointing upwards. The first measure has notes on the 2nd and 3rd lines of the treble clef. The second measure has notes on the 3rd and 4th lines of the treble clef.

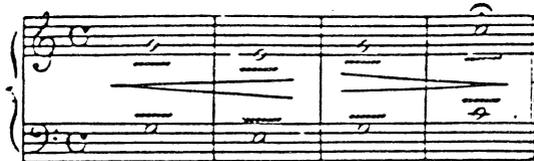
Übung für das Markieren der Taktzeiten während eines Akkords mit dem Expressionspedal, nicht mit den Händen:

- bei jedem Keil muß man brüsk mit der rechten Fußspitze drücken, und zwischen den Zeichen immer mit dem linken Fuß pumpen, damit das rechte Pedal immer an seinem höchsten Punkt steht.



Übung für das Tremolo oder Vibrierenlassen eines Tones:

- man muß die rechte Fußspitze zittern lassen, während sie mehr oder weniger stark drückt für das Piano oder das Forte.



Übung zur Nachahmung eines Trommlers



Übung zur Nachahmung des Donners:

- man muß mehrere tiefe Noten gleichzeitig drücken und mit dem Expressionspedal nach Belieben verstärken und abschwächen.



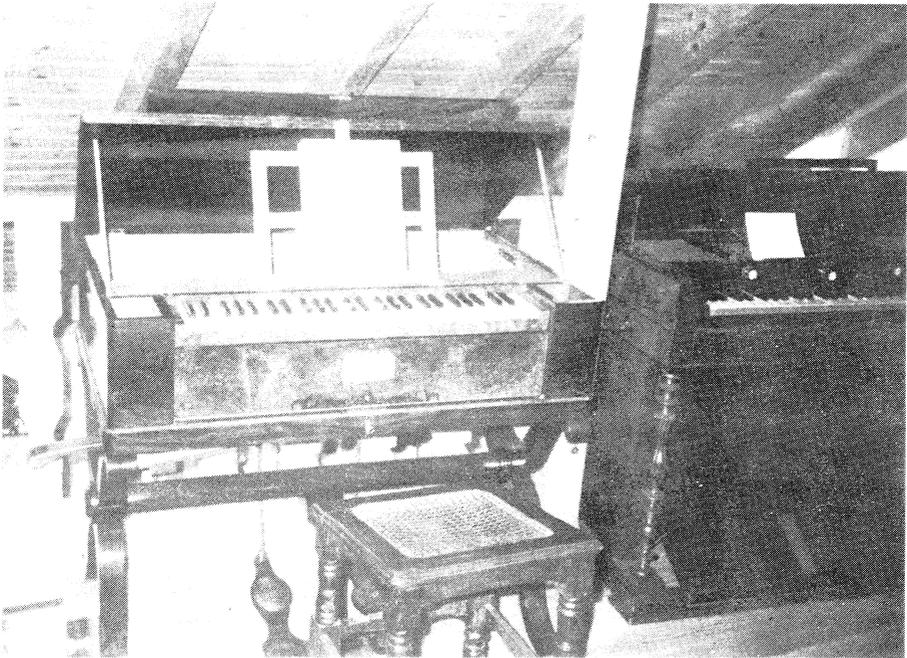
Dies sind, meine ich, alle wichtigen Effekte, die man auf diesem Instrument hervorbringen kann."

Literatur:

L.J.A. Lefébure-Wély: Méthode théorique et pratique pour le Poïkil-orgue, Canaux & Nicou. choro 340, Paris ca, 1840

C. Noisette de Crauzat: Cavaillé-Coll, La Flute de Pan, Paris 1984

C. & E. Cavaillé-Coll: Aristide Cavaillé-Coll, 1929; deutsche Übersetzung von C. Glatter-Götz, Schwarzach/Dornbirn 1982



**Poïkilorgue aus dem Harmonium-Museum Liestal
(Sammlung Stalder)**

ALWIN WOLLINGER

EINE LEIPZIGER MUSIKERFREUNDSCHAFT UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE FLÖTENLITERATUR

Zwischen 1916 und 1930 komponierte Karg-Elert eine Vielzahl von Flötenwerken, die zwar stilistisch weit auseinanderliegen, denen jedoch die Anregung und beratende Mitarbeit seitens eines der bedeutendsten Flötisten seiner Zeit gemeinsam ist: Carl Bartuzat (1882-1959). Karg-Elert erhielt den entscheidenden Anstoß zum Komponieren für Flöte durch den Gewandhaus Flötisten in den Kriegsjahren, als er Bartuzat im Militärorchester des 107. Regiments kennenlernte. Als Oboist und Flötist nebeneinandersitzend, arbeiteten die beiden "Schulter an Schulter" eng zusammen und es entwickelte sich eine Freundschaft, die bis zum Tode Karg-Elerts währte und deren befruchtende Bedeutung für die beiden Künstler nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Carl Bartuzat

Carl Bartuzat hatte bei Maximilian Schwedler in Leipzig studiert und kam 1904 ans Gewandhaus. Wohl kaum ein anderer deutscher Flötist konnte an seinem Lebensabend auf eine umfangreichere und bedeutsamere Tätigkeit als Orchestermusiker und Lehrer zurückblicken: Im Sinne der Deutschen Flötenschule des 19. Jahrhunderts ausgebildet, vollzog Bartuzat nicht nur aktiv die späte Hinwendung zur Boehmflöte in Deutschland mit, sondern erlebte in seiner fast fünfzigjährigen Tätigkeit als Flötist und Soloflötist des Gewandhauses aus nächster Nähe auch die grundlegende Entwicklung des Orchesters aus der Tradition des 19. Jahrhunderts zum modernen Klangkörper der Nachkriegszeit. Als gefeierter Solist und "Kammervirtuos" nahm er aktiv am blühenden kulturellen Leben der Weimarer Jahre teil, wirkte als Nachfolger Maximilian Schwedlers am Leipziger Konservatorium unter den erschwerten Bedingungen des Dritten Reiches und war auch noch im fortgeschrittenen Alter als Hochschullehrer der DDR am Konservatorium und am Musikwissenschaftlichen Institut der Karl-Marx-Universität in Leipzig tätig.

Bartuzats berufliches und persönliches Leben war untrennbar mit den Geschicken des Gewandhausorchesters verknüpft, in das er von Arthur Nikisch geholt wurde. 47 Jahre lang war er dort Mitglied (davon 32 Jahre als Soloflötist) in einer Zeit, in der dieses Orchester als führendes deutsches symphonisches Ensemble seine Glanzzeit erlebte und Weltruhm erlangte. Mit den Dirigenten Uilhelm

Furtwängler, Bruno Walter, Hermann Abendroth und Franz Konwitschny verband ihn über die berufliche Arbeit hinaus z.T. herzliche Freundschaft. Über die Jahre hinweg wurde er zu einer festen Größe im Orchester und konnte seine Fähigkeiten in nicht wenigen Konzerten auch solistisch unter Beweis stellen. Erst 69-jährig wurde er entlassen, doch blieb er dem Orchester verbunden und wurde selbst zwei Jahre später noch zu solistischen Aufgaben am Gewandhaus verpflichtet.

Neuerungen in Instrument und Spielweise

Bartuzat geriet zum ersten Mal in die Schlagzeilen, als er sich in den Jahren um den Ersten Weltkrieg engagiert für die Verbreitung der Boehmflöte einsetzte. Es ist sein Verdienst, dieses System in der damals führenden deutschen Musikmetropole gegen z.T. erbitterten Widerstand eingeführt zu haben. Selbstverständlich hatte er bei Schwedler auf der alten konischen Flöte gelernt und sie auch neben ihm im Orchester geblasen. Bald jedoch erkannte er die Unzulänglichkeiten, die dieses "traditionelle" System gegenüber dem sich wandelnden Klangideal und der modernen Literatur aufwies. Sein Lehrer hingegen, der sich der älteren Klang- und Spieltradition und seinem Leitbild Fürstenau verpflichtet fühlte, versuchte durch stete Veränderungen und Verbesserungen die konische Flöte und das bisherige System weiterzuentwickeln. Generationen von Schülern lernten so bis weit in die 20er Jahre auf den von Schwedler entworfenen und meist von M.M.Mönnig gebauten "Reformflöten", zu einer Zeit, in der sich im Ausland die Boehmflöte schon weitgehend durchgesetzt hatte.

Als die Soloflötistenstelle des Gewandhauses neu besetzt wurde, weil Schwedler aus dem Dienst ausschied, konnte sich Bartuzat gegen den heftigen Willen seines Vorgängers behaupten. Die Neubesetzung der Stelle war damit mehr als nur ein personeller Wechsel. Bartuzat verkörperte eine neue Generation und eine neue Spielweise, die sich nicht nur im Gegensatz zu seinem Lehrer befand, sondern auch von den Orchesterkollegen und der Öffentlichkeit kritisch betrachtet wurde.

Bartuzat fiel nicht nur durch die Klangfarbe der Boehmflöte auf, die im Vergleich zu heutigen Tonvorstellungen ein eher dunkles Timbre hatte. Vor allem sein Vibrato gab Anlaß zur Diskussion. Waren weder in Schwedlers Unterricht noch im Holzsatz des Orchesters Artikulation, Vibrato und Zwerchfellarbeit ein oder kaum ein Thema gewesen, so bezog Bartuzat diese Parameter nun aktiv in seinen

Blasstil mit ein. Zwar war es ein für heutiges Verständnis sehr langsames und großes Vibrato und durch seine Art, langsam zu beginnen, eher noch an Fürstenau orientiert, doch hob er sich damit auf jeden Fall von seinen Orchesterkollegen ab. Bei den Bläsern vibrierten damals noch weder Oboe noch Fagott (die Klarinette bekanntlich bis heute nicht), und so ist es Bartuzats Verdienst, das Vibrato im Holzsatz eingeführt zu haben - eine Tatsache, die sich durch Äußerungen des Schwedler-Schülers und späterem Gewandhausflötisten, Erich List, gegenüber dem Verfasser bestätigt fand.

Der anfänglichen Kritik nahm Bartuzat schnell die Spitze. In den 20er Jahren entwickelte er sein Spiel zu einer Meisterschaft, die ihm internationale Anerkennung brachte. Zuhause gefeiert trug er seinen Ruf auf vielen Konzertreisen mit dem Gewandhausorchester und mehreren Kammermusikensembles auch weit in das europäische Ausland. In den zahlreich erhaltenen glänzenden Kritiken fällt besonders auf, daß sein Spiel wiederholt mit legendären Flötisten wie Paul Taffanel und Carl Tillmetz verglichen wird. Seit dem Ersten Weltkrieg war Bartuzat in Leipzig "der Boehmflötist" und als solcher ein wichtiger Ratgeber auch für Studenten Schwedlers, die mit der Reformflöte nicht zurechtkamen.

Bartuzats Repertoire zeichnete sich durch große Vielfalt aus und reichte bis zu den neuesten Kompositionen, deren Initiator er oft genug war. Dank seiner Meisterschaft auf dem Instrument kamen außer Karg-Elert auch zahlreiche andere Komponisten mit Problemen und Interpretationswünschen zu ihm, und so manche bekannte Flötenkomposition entstand in seinem Wohnzimmer. Freundschaft und enge Zusammenarbeit verbanden ihn auch mit Hermann Ambrosius, Kurt Thomas, Johann Nepomuk David und Günther Raphael. Viele Werke wurden ihm gewidmet und von ihm z.T. mit diesen Komponisten uraufgeführt.

Gegenseitiger Austausch

Die Zusammenarbeit mit Karg-Elert war sicherlich die wechselseitig fruchtbarste und für das heutige Flötenrepertoire nicht unbedeutend. Karg-Elert war von Bartuzats Können begeistert. So schrieb er 1919: "Wir hatten den ersten Flötisten des Gewandhauses in unserem Orchester. Sein herrliches Instrument peitschte mich jahrelang ungewollt, aber unausweichbar zur Arbeit." Für ihn waren die Kompositionsanregungen Bartuzats eine Herausforderung und es entstand in den Jahren bis 1932 eine Serie von weit über 20 Kammermusikwerken für Flöte mit z.T. ausgefallenen Besetzungen. Von den

9 im Druck veröffentlichten Werken (die anderen wurden teilweise zwar aufgeführt, sind aber verschollen) gehören die spätromantische Solosonate "Appassionata" und die "30 Capricen" heute zum flötistischen Standardrepertoire. Für Karg-Elert waren Bartuzats vollendetes Können und seine Offenheit neuen Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber Anlaß genug, seine Vorstellungen von einer erweiterten Expressivität, verdichteten Formen, neuen Spieltechniken und Klängen in die Tat umzusetzen. Zwischen der ausgehenden Romantik und der Freitonalität des Expressionismus wurde auf Bartuzats Anregung hin somit Flötenmusik geschaffen, die in ihrer Originalität, Aussagekraft und stilistischen Vielseitigkeit ihresgleichen sucht und eine wichtige Lücke nicht nur im deutschen Flötenrepertoire schließt. Im Vorwort zu den "30 Capricen", die als Lehrwerk zur technischen Schulung und Vorbereitung auf die moderne Musik gedacht sind, weist Karg-Elert deutlich auf den Anstoß seitens seines Freundes hin.

Carl Bartuzat wiederum wurde durch diese Musik angeregt, die technischen und klanglichen Grenzen seiner Instrumente zu erweitern. Ohne Unterbrechung entwickelte er Ideen zur technischen Veränderung seiner Flöten, die von den Leipziger Instrumentenbauern Otto und Max Mönnig ausgeführt wurden. Über das häusliche Musizieren und Probieren hinaus erstreckte sich die Zusammenarbeit mit Karg-Elert unter anderem auch auf gemeinsame Konzerte unmittelbar nach dem Krieg. Bartuzat wurde jedoch durch seine rege Konzerttätigkeit im Gewandhaus und mit seinem 1921 gegründeten Bläserquintett sehr in Anspruch genommen, so daß die gemeinsamen Auftritte der beiden Künstler weniger wurden und Karg-Elert mehr mit anderen Flötisten zusammenarbeitete. Doch während er unter dem aufkommenden Nationalsozialismus zunehmend zwischen die musikpolitischen Fronten geriet und sich andere Mitmenschen gegen Ende seines Lebens aus persönlichen, eigennützigen oder politischen Gründen von ihm abwandten, stand Bartuzat auch in schweren Zeiten zu seinem Freund. In nicht weniger als drei Konzerten innerhalb eines Jahres wirkte er in Leipzig zum Gedenken an den Komponisten nach dessen Ableben mit.

GÜNTER HARTMANN (LAHNSTEIN)

OPUS 105: EINE 'EROTISCHE CHORALSONATE' KARG-ELERTS FÜR KLAVIER - oder des Komponisten hermeneutische Hinweise zu ihrer Aufführung

Im Karg-Elert-Archiv Odenthal fand sich der folgende, nun vollständig mitgeteilte Brief Sigfrid Karg-Elerts, den er um das Jahr 1922 abgefaßt haben mußte. Er kann als Beitrag zur nicht enden wollenden - und auch gar nicht jemals enden sollenden - Diskussion über autonome oder funktionale Musik einen ungewohnten Einblick in die Denk- und Arbeitsweise Karg-Elerts bieten, den er vielleicht nach gewissenhafter Überlegung niemals freigegeben hätte, schon gar nicht in dieser doch sehr unverblühten Form.

Mein sehr verehrter Herr Kollege!

Der *sehr verehrte Kollege* Karg-Elerts war Paul Schramm - Pseudonyme Rodriguez del Piana, auch A. H. Richards - und lebte von 1892 bis vermutlich 1947. Dieser österreichische Pianist und Komponist wirkte *1912-33 in Berlin, von wo auch er Konzertreisen unternahm, auch mit eigenem Trio (Stefan Frenkel, Marie Schramm). Er leitete Meisterklassen in Erfurt, Beuthen und Rotterdam...*¹ Seine Spuren verloren sich schließlich in Australien.

Anbei sende ich Ihnen meine III. Sonate zur freundlichen Einsicht. Ich habe bei der Niederschrift sehr lebhaft an Sie gedacht und da kam mir der Gedanke, Ihnen dieses Werk zu widmen. Es ist zugleich eine Dankesabstattung für Ihre Propaganda der I. Sonate.

Karg-Elerts I. Klavier-Sonate Op. 50 in fis-Moll war >Dem Andenken Marieles geweiht< und erschien 1907 im Berliner Verlag von Carl Simon (CS 3070); unter CS 3071 gab der Komponist dazu gleichzeitig heraus: *Thematischer Führer durch die Klavier-Sonate (Fis moll) von Sigfrid Karg-Elert op. 50.* Das Werk hatte die 'Sätze': I. Phantastisch und lebhaft, II. Sehr breit und empfindungsvoll, III. Leidenschaftlich und stürmend - und das vorangestellte Motto:

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

¹ RiemannLex. ¹²1961, 632-633.

- - - - -
*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.*

Karg-Elert stellte damit das vierte der *Sieben Gedichte* von Melanie Barth - einem Mitglied einer Karg-Elert sehr wohlwollend fördernden Leipziger Familie - über seine erste Klaviersonate; diese Texte wurden später von Karg unter der Opuszahl 62 für eine mittlere oder hohe Singstimme mit Klavier vertont: das Lied *Empor!* erhielt dabei den Untertitel *Ein Nachklang zu Opus 50*, stand in Fis-Dur und kam ebenfalls 1907 bei Simon heraus. In dem erwähnten 'Konzert-Führer' suchte Karg-Elert sogleich jeglichen Verdacht auszuräumen, in seiner Sonate könnte er sich die unglücklichen Erfahrungen unerfüllter Liebe mit einer bekennden Komposition von der Seele geschrieben haben: *Durch das Motto könnte die Annahme erweckt werden, als lägen der Sonate op. 50 von Karg-Elert programmatische Ideen zugrunde, doch ist dem gegenüber zu betonen, daß das Werk als absolute Musik gedacht ist und dementsprechend aufgefaßt werden will.* Der - wenig - 'reifere' Karg-Elert jedoch offenbarte in der hier nun mitgeteilten hermeneutischen Analyse seiner dritten Klaviersonate dem Pianistenkollegen eine Sicht, welche man auch schon für die erste Sonate hätte vermuten können, daß hier nämlich im Freudschen Zeitalter ein junger 'Heißsporn' erotische Spannungen und deren Lösungen in der Form noch beinahe klassischer Sonaten darzustellen suchte.

Zur näheren Orientierung diene dies:

Die I. Sonate ist 1905 entstanden. Sie ward der Niederschlag einer schweren seelischen Krisis [tief unglückliche Liebe zu "Mariele"]².

Die II. Sonate ist - glaube ich - etwa 1912 entstanden. Sie ist dreiteilig: *Risoluto* b-moll, 3/4 - *Scherzo fantastique* (nebst Interludium) es-moll, 7/4 - *Rezitativ und Doppelfuge* (b-moll + B-dur), 3/8.

Herr Simeon Maykapar hat sie mit äußerst großem Erfolg in Berlin, Frankfurt, Köln, Petersburg und Moskau gespielt. Jürgenson interessierte sich verlaglich dafür - aber dann kam der Krieg und die große Sintflut. Leonid Kreutzer brachte mir Maykapars Grüße, er hofft sie mir persönlich übergeben zu können.

Der russische Pianist, auch Komponist Samuil M. Majkapar (1867-1938) *studierte in St. Petersburg 1887-1890 Jura (Dr. jur.), dann bis 1893 am Konservatorium Klavier und Komposition und bildete sich bis 1898 in Wien bei Leschetitzky³ als Pianist weiter. Majkapar leitete 1901-03 die neugegründete Musikschule in Twer (jetzt Kalinin) und übernahm 1910 seine Klavierklasse am St.*

² Vgl. dazu A. Berchem, Karg-Elert und Skrjabin. In: *Mitteilungen der KEGesellschaft* 5, 1990, 5-18.

³ Übrigens: auch Paul Schramm war Leschetitzky-Schüler.

*Petersburger Konservatorium (bis 1930)*⁴. In Schenk-(Karg-Elerts) Werkverzeichnis von 1927 erscheint das Werk unter der Opuszahl 80 als z. Zt. in Rußland konfisziert (!), das Gerlachsche von 1984 versichert⁵, dies bedeute, daß der Pianist S. Maykapar mit dem Ms., das er zum Spielen bekommen hatte, auf Nimmerwiedersehen in Rußland verschwand (Schwaab⁶).

Das russische Verlagshaus Jürgenson betreute hauptsächlich Werke von Glinka, Rimsky-Korsakow, Skrjabin, besonders Tschaikowsky, den Jürgenson gewissermaßen entdeckt hat... 1917 (!) trat Boris Jürgenson seine gesamten Verlagsrechte an den Verlag R. Forberg ab⁷.

Leonid Kreutzer (1884-1953), der russische Pianist von deutscher Abstammung, studierte am Petersburger Kaiserlichen Konservatorium bei A. Essipow Klavier und Glasunow Theorie, lebte 1906-08 in Leipzig⁸, dann als Pianist und Dirigent in Berlin, wo er 1921 Professor an der Hochschule für Musik wurde. 1933 mußte er Deutschland verlassen⁹, ging im selben Jahr in die USA und von dort aus 1938 nach Japan, an der Musikhochschule Tokio dann eine Meisterklasse für Klavier leitend. Zu dem Jahr 1933 - in ihm verstarb Karg-Elert, der ja bekanntlich ebenfalls als unerwünscht eingestuft werden sollte - und zu dem Schicksal des bedeutenden Pianisten Kreutzer noch wenige Hinweise: Der 'Kampfbund für deutsche Kultur' fordert im April 1933 seine Entlassung, er wird daraufhin beurlaubt und zum 30.9.1933 gekündigt. Im selben Jahr wird er Mitebegründer und Ehrenvorsitzender¹⁰ [zusammen mit Max Liebermann] des 'Jüdischen Kulturbundes'. Und es war der NS-Musikpolitiker und Straube-Schüler Fritz Stein, der damals für den 'Kampfbund...' d a s entscheidende Schreiben¹¹ mit seinen 'Wünschen' - von Stein kalt als Aufräumungsarbeiten (!) bezeichnet - für die Berliner Musikhochschule, deren Leiter er werden sollte, aufgesetzt hatte: darin verlangte er u. a. die Beseitigung.. [mehrerer] Persönlichkeiten von der Hochschule, unter ihnen eben auch die des Karg-Elert-Bekanntes Kreutzer (gegen die Erneuerung seines Vertrages an der Hochschule wurde von 12 Professoren wegen verschiedener Vorkommnisse Protest erhoben).

Es war sicher nicht unwichtig, an dieser Stelle auf diesen russisch-jüdischen - auch teilweise deutschen - Umkreis aufmerksam gemacht zu haben, in dem Karg-Elert gleichgesinnte Musiker hatte finden können: im Grunde waren diese Freundschaften bereits 1918 mit seinem für Deutschland verlorenen Weltkrieg vom Absterben bedroht, Karg-Elert schilderte ja gerade mit anderen Worten, eben denen von der großen Sintflut, diesen Sachverhalt.

Seit 1912 habe ich bis vor 3/4 Jahren nichts veröffentlicht, da ich, ganz zurückgezogen, mich einzig meinen sehr energisch betriebenen Stilstudien hingeben wollte. Ich habe in dieser Zeit viel Kammermusik, Orchester- und größere Klavierwerke geschrieben und gedachte mit der Veröffentlichung bei op. 1A anzufangen. Aber so etwas halten die Herren Verleger für "hirnverbrannt".

⁴ RiemannLex. 121961, 133.

⁵ Auf seiner Seite 66.

⁶ Karg-Elerts Tochter Katharina Schwaab.

⁷ RiemannLex. 121961, 889.

⁸ Hier mußte er Karg-Elert kennengelernt haben.

⁹ RiemannLex. 121961, 969-970.

¹⁰ Fischer-Defoy, Ch. Kunst Macht Politik. Berlin 1988, 293.

¹¹ Seine Faksimilierung in Fischer-Defoy, a. a. O., S. 71.

Eine Menge größerer in sich gefestigter Stücke werden [sic!] bald erscheinen. Simrock, der vor 3/4 Jahr meine Heidebilder op. 127¹² verlegte, interessiert sich für meine neuen Klaviersachen.

Ich schrieb eine einsätzliche atonale Sonate, die ursprünglich als III. nummeriert [sic!] war: "Estatica" (Dem Andenken A. Skrjabins geweiht), dann Sylvester-Neujahr 1921/1922 eine ursprünglich IV. "Carla Madonna"¹³. Zu dieser fand ich ganz eigene Wege, die mich selbst überraschten: ich fand größte Einfachheit und klarste Disposition bei offenbarer Neuheit. Es spielt viel Transcendenz mit hinein. Ganz gar im Banne der "Carla Madonna", die voller Geheimnisse ist, fällt mir das "Pateticon", das ich unter wütendsten Erschütterungen der ersten Kriegswochen¹⁴ schrieb, in die Hände. Es war ein Stück in symmetrischer Form A B C B C B A und stand in b-moll, 3/2 (statt cis-moll). Es ließ mich nicht locker, ich mußte es umarbeiten, denn die Form schien mir etwas zu absichtsvoll! Der seelische Prozess vollzieht sich eben nun einmal nicht in symmetrisch-architektonischer Form. Durch die Carla Madonna-Sonate geriet ich in eine qualvolle seelische Krisis zwischen Diesseits- und Jenseits-Weltanschauung (Dieser Dualismus packt mich, je älter ich werde, umso erdrückender!). Da kam es arg über mich: der Gedanke an den Tod, an das ethische Verantwortlichkeitsgefühl, an Askese, andererseits an jauchzendes kraftstrotzendes Leben, an wilden Sinnlichkeitstaumel (o wie ich ihn kenne!), an Frauensüße, wiederum an bittersüße Entsagung, an tragische Fatalistik, an Grauen und an Zwecklosigkeit des eigenen Ichs..... all' das ballte sich chaotisch in mir zusammen. Nun aber bin ich seit einer Woche frei von Alldruck¹⁵, denn ich habe ein Bekenntnis abgelegt: Es¹⁶ ist die Sonate cis-moll, die ich, da ich auf das Pateticon (1914) in der Hauptidee zurückgriff, nunmehr die III., die Estatica aber die IV¹⁷. und die C-dur Sonate (Carla Madonna) die V. nenne.

A. Berchem erkannte¹⁸: *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<... Mag manchem auch die Interpretation von Musik entlang einem konkreten Ideenkonzept als konzert(ver)führerische*

¹² *Zehn kleine Impressionen* für Klavier, c1921: der hier vorliegende, undatierte Brief müßte somit etwa in das Jahr 1922 fallen.

¹³ Verschollen: *W 45; Schenk legte ihre Entstehung in das Jahr 1919!

¹⁴ Die 3. Klaviersonate Op. 105 zeigt als Datum: 28.9.1914; am 1.8.1914 wurde die 'Allgemeine Mobilmachung' ausgerufen, das Verhängnis nahm mit der Kriegserklärung des Deutschen Reiches an Rußland seinen Lauf.

¹⁵ eig. 'Alldruck'.

¹⁶ ? - verwischte Stelle.

¹⁷ Verschollen: *W 55: dazu Schenk 1927: *Sonate esaltato* [!] Nr. V (in geschlossener Folge) für Klavier. *Den Manen Skrjabins* [!]. Demnach sollte das Werk 1921 entstanden sein, Skrjabin jedenfalls verstarb 1915.

¹⁸ A. a. O., S. 11, 12 und 17.

Hermeneutik anrücklich erscheinen: Im Falle Skrjabins ist sie geboten. >Es wäre unangemessen, seine Musik und seine Philosophie getrennt zu untersuchen<, so B. de Schloezer, und unser Schramm-Brief zeigt eben, daß für Karg-Elert Entsprechendes gelten könnte. Leider ist uns ja Kargs zweite Sonate vorenthalten... Und die 3. Sonate Op. 105, die >Pathetica<, 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?

Es ist sicher ganz amüsant, hier nun aus einem Brief an die mit Karg-Elert befreundete Braunschweiger Sängerin Maria Schöpffer vom Dezember 1907 - Karg liebte es nicht immer, genaue oder überhaupt Datierungen an seinen Schriftstücken anzubringen - zu zitieren¹⁹: ... *Also ich habe dieser Tage gerast...²⁰ unglaublich und bin in einer sterbensschönen Stimmung, denn die 3. Sonate op. 74²¹ e moll ist fertig, es ist das beste, klarste und verständlichste meiner sämtlichen Werke. Wahnsinnig originell!! Es ist die Höhe! Krass²² persönlich! Sie ist noch horribler als die 2. in B moll²³ (diese dauert 42 Minuten). Jetzt erst habe ich meinen Stil gefunden, den ich in der 1. so leidenschaftlich suche. Wenn meine lieben Berliner Kritiker die 2. oder gar die - 3. hören, dann gehen die Philister aus dem Leim!*

In mir tobt und rast es... Sie haben keine Ahnung, ich glaube: da gärt eine 4. Sonate... Krass!!

Also nun: herzlichste Gratulation fürs kommende Jahr. Möge es Ihnen viele Erfüllungen Ihrer Ideale bringen. Und Zufriedenheit der Seele. Und inneres Gleichgewicht. Das ist besser als blöder Ruhm und eitel Anerkennung einer Welt, die ja stets hohl, flach und unwahr ist. Die Welt ist nur Schaum und ein wertloses Reizmittel. Wahrhaft Großes, Erhabnes, Edles und Beglückendes liegt nur in der "Persönlichkeit an sich". Deshalb wünsche ich Ihnen zum neuen Jahre nicht "Erfolge" sondern innere Harmonie.

Adieu liebe Kunstgenossin,

es grüßt Ihr Sigfrid Karg-Elert.

Unter die Unterschrift ließ Karg-Elert von seiner Schwester Anna (!) vier Takte *Adagio* aus der *III. Sonate E moll (Ade Dreiklänge!)*²⁴ abbilden, ob dies allerdings als ein Beweis für die Existenz irgendeiner abgeschlossen vorliegenden Klaviersonate gelten dürfte, mag getrost offen bleiben.

¹⁹ Fundort: Stadtarchiv Braunschweig, Signatur H III 9 Nr. 40.

²⁰ Pünktchen von nun an in diesem Brief original, also keine Hinweise auf irgendwelche Auslassungen.

²¹ Im Druck erschien als Op. 74 dann jedoch 1911 die *First Sonatina in A minor* für Orgel.

²² Sicher ist es äußerst lustig zu erfahren, daß sich Karg-Elert in einem anderen, vollkommen undatierten (wohl ebenfalls um das Jahr 1907 geschrieben) Brief - mit derselben Signatur des Braunschweiger Stadtarchivs - mit *Ihr ganz ergebener Krass (Krakeeler)* unterzeichnete; die erste Klavier-Sonate fis-Moll soll ja als *Krakeeler*-Sonate bezeichnet worden sein, so jedenfalls pflegte Katharina Schwaab zu berichten.

²³ Sie dürfte demnach nicht 1912 entstanden sein, wie er ja gerade oben an Schramm behauptet hatte?

²⁴ Dieser Hinweis allerdings wieder von Kargs Hand: das kleine Notenbeispiel wurde faksimiliert wiedergegeben im Gerlach-Werkverzeichnis 1984, 135.

Lieber Kollege, nehmen Sie die Widmung an! Ich liebe das Dings wie mein Blut. Es ist ja auch.

Wenn Sie einigermaßen einen Eindruck gewonnen haben, bitte ich Sie, das Stück an den Verlag Simrock zu übersenden. Ich werde es rechtzeitig avisieren. Es wäre schön, wenn es herauskäme, denn es warten eine ganze Menge junger Heißsporne darauf, die Sonate zu studieren und zu spielen.

Der leichteren Einführung halber, habe ich die Sonate sorgfältig befigert und mit Motivzahlen versehen (wodurch ich mancherlei erfuhr, was ich selbst noch nicht wußte [!]). Wie schon gesagt, es liegt dem Stück eine "Idee" zugrunde, ohne dass sich eine pedantische Aufzeichnung von Geschehnissen und Handlungen geben ließe.

Titelblatt der Erstaussgabe von Opus 105

**DRITTE
SONATE**
(P A T E T I C A)

CIS MOLL

FÜR
KLAVIER

VON
SIGFRID
KARG-ELERT

OP 105
PREIS M 5 —
ZUZÜGL. TEUERUNGSZUSCHLAG

Auftragsgewinn: vorbehalten.
Verlag und Copyright für alle Länder

N. SIMROCK & M. B. H.
BERLIN LEIPZIG

LONDON: W. Alfred Langford & Co. 14, Berners Street

PARIS: Max Eschig 48, Rue de Valenciennes

Sole Agent for the United States of America:
T. B. Warren & Co. Inc., 118 N. 6th St.
Copyright for the British Empire by Alfred N. Co. London.

1. Aufl. 1905. 1. 7. Auflage: Simrock Leipzig

Handwritten notes in the right margin:
"Guten Morgen"
"Guten Tag"
"Gute Nacht"
"Kommung"
"Kommung"
"Kommung"
"Kommung"
"Kommung"

Dieses Titelblatt wurde abgebildet im Gerlach-Werkverzeichnis 1984, 85 mit der handschriftlichen Widmung Karg-Elerts: *Seinem Direktor Herrn Prof. [Krehl] mit dem Ausdruck größter Wertschätzung / Sigfrid Karg-Elert / Ostern 1923*. Der Name des Widmungsempfängers, des Musiktheoretikers Stephan Krehl (1864-1924), wurde ausradiert: er war Direktor des Leipziger Landeskonservatoriums von 1921 bis 1924.

Notenbeispiel 1: Buchstabe A - Eröffnungstakte 1 - 14

Motive 1, 2, 3, 4 und 5

An Paul Schramm

Aufführungsrecht
vorbehalten

Dritte Sonate für Klavier

[Patetica]

Tod ist Leben; Leben Tod. Aus der Nacht das Morgenrot,
Aus dem Abendrot die Nacht, Und der Kreislauf ist vollbracht
[Wortlaut des Brahms'schen]

A

Feierlich schreitend [*♩* zählen]
(wie gedämpfte Hörner)

Sigfrid Karg-Elert [28/9. 1914]
Op.105

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a piano introduction marked *pp* and includes the instruction '(wie gedämpfte Hörner)'. The second system (measures 5-8) features a *ten.* (tension) marking and a *p* dynamic. The third system (measures 9-12) includes a *pp* dynamic and a *mf* dynamic with the instruction 'voll, feierlich'. The fourth system (measures 13-14) includes a *p* dynamic and a *mf* dynamic with the instruction 'hervor'. Circled numbers 1 through 5 indicate specific motives throughout the score.

Das Horn-Triolen-Motiv 1²⁵ ist möglichst starr zu interpretieren. Styx fährt in den Hades²⁶ ein. Dieses scheinbar nebensächliche Motiv gewinnt allmählich bemerkenswerte Bedeutung. Der Ruf des stummen Fergen²⁷ dröhnt oft grell und furchtbar (Seite 2, 4, 5)²⁸, oft klingt er beklommen und fahl (S. 6, 13, 27/28, 36)²⁹, er wird zum >Menetekel< (S. 39³⁰) in der Tonart des Komtur, zur "Posaune des Gerichts". Von diesem Eintritt an (S. 39) weicht das d-moll-Gespenst nicht mehr, es zuckt in den Schluss (S. 40 und 42³¹) noch leise nach. ("Herr lehre mich doch, dass [es] ein Ende mit mir haben muss³²"..... NB übrigens auch "d-moll". Kann ja gar nicht anders sein.)

2³³ mit 3³⁴: das eigentliche "cantable" Leitmotiv, es durchsetzt das ganze Werk. Es ist immer sehr "schwarz" zu interpretieren, lastend und breit. ("O Tod, wenn an dich gedenket ein Mensch".....)³⁵

3 wird oft von 2 losgelöst (z. B. S. 3³⁶ "singende Bässe" od. die "Erhebung" auf S. 4)³⁷, die zum himmlischen Cis-dur strebt (O Tod, wie wohl tust du³⁸). 4 geht aus diesem "Aufblick" hervor, seine Krönung steht auf S. 27³⁹ in der Beethovenschen "Imperialtonart" B-dur.

Sehr wichtig ist das feierliche Motiv 5⁴⁰ mit dem Janusgesicht (Dur = Moll). Auch dieses Motiv ist inhaltlich von Bedeutung. Es bildet die erste der beiden Spitzen [Doppelklimax] auf S. 27⁴¹: "Rex trementae⁴² majestatis" [B-dur natürlich!].

25 Takt (= T.) 1.

26 ? - die Styx ist ein Fluß, der Hades d i e Unterwelt.

27 ein Fährmann oder Schiffer.

28 Diese autographen Seitenzahlen beziehen sich auf das verschollene Manuskript: T. 22-23 (vgl. Notenbsp. 2), 47-50, 57-60.

29 T. 61, 87 (vgl. Notenbsp. 4), 150 (vgl. Notenbsp. 7), 326-330.

30 T. 486.

31 T. 529-544 (vgl. Notenbsp. 13).

32 Brahms, Ein deutsches Requiem III: *Andante moderato* für Bariton-Solo, Chor und Orchester; in Ps. 39/5 heißt es übrigens nach Luther: ..., *daß es [!] ein Ende...*

33 T. 2f.

34 T. 3 (ff.).

35 Brahms, Vier ernste Gesänge Op. 121, Nr. 3, etwa T. 6-7.

36 T. 26ff. (vgl. Notenbsp. 2).

37 T. 506ff.

38 Brahms, Vier ernste Gesänge Op. 121, Nr. 3, etwa T. 31-40.

39 T. 324f.

40 T. 11.

41 T. 321f.

42 ? wohl 'tremendae': Anspielung auf Mozarts Requiem-Abschnitt, der allerdings in g-Moll steht?

Notenbeispiel 2: T. 15 - 25
Motive 6, 7 und 8

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 15-18) is marked *mp körperlos* and features a melodic line with a circled '6' above it. The second system (measures 19-22) is marked *mp* and includes the instruction *ohne (L)* and *straff!*. The third system (measures 23-25) is marked *meno quasi Corni* and *energisch*, with a circled '8' below the bass line. The score includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

6⁴³ "körperlos" im Klangsinn des "letzten Beethoven". (Haben Sie bitte diese Stelle recht lieb, sie liegt mir so tief im Herzen!) Besonders auf S. 41/42⁴⁴ Cis-dur muss diese Stelle ganz "astral" klingen. Ihr folgt fast stets 7, hier muss >höchster Ausdruck ohne Gefühl< gegeben werden, losgelöst von aller Schwere, entrückt. Es muss ein Schauen des geistigen Auges sein: selige Genien⁴⁵, wandelnd im Licht in Raffaels verklärten Farben und Palestrinas geschlechtslosen Klängen. Die gesteigertste Form (weiteste Lagen, größte Expressionskurve, Cis-dur) steht auf S. 41⁴⁶ letztes System.

Alle diese Motive bilden eine geschlossene Gruppe A, die am Schluß verändert und einigermaßen rückwärts laufend bei G⁴⁷ einsetzt.

43 T. 15.

44 T. 511ff.

45 Schutzgeister des Mannes, Hauses, allg. der Familie

46 T. 517, 518ff.

47 T. 495.

Was dazwischen liegt, ist menschlicher Diesseitsdrang: Leidenschaft, Glut, Begehrlichkeit, Wonne der Sinne, die ich meiner Weltanschauung gemäß für die motorische Kraft des Lebens halte, sie aber dennoch als den Ursprung aller Tragik erachte. "Die verbotene Frucht im Garten Eden".

Notenbeispiel 3: Buchstabe B - T. 74 - 79
 Motive 2^b und 9

B Leidenschaftlich treibend

74 *sfz* *turbulenz* *scharf hervor* *ffz*

76 *sfz* *scharf hervor* *ffz*

78 *sfz* *nicht allzu hastig!* *rit.* *ffz*

B⁴⁸ 2^b das "hiatische" Motiv: eine Entstellung von 2, es muss stets sehr "geladen" interpretiert werden, zum Explodieren reif. Wie eine satanische Grimasse muß⁴⁹ 9⁵⁰ aufflackern. Zuckend wie ein violettes Sumpfgas. Es spielt seinen Haupttrumpf auf S. 38⁵¹ aus, wo es eine Kette von "Gesichtern"

⁴⁸ T. 74f. (vgl. Notenbsp. 3).

⁴⁹ muß, muss: Karg-Elert variiert seine Schreibweise.

⁵⁰ T. 75 (vgl. Notenbsp. 3).

⁵¹ T. 460.

heraufbeschwört und die jagende Angst die Peitsche schwingt, bis das "Gericht"
252 (d-moll) hereinbricht.

Notenbeispiel 4: T. 86 - 96

Motiv 10

86 *mf* *hastig abstürzend*

88 *p* *rall.* *(nicht schleppend)*

92 *druck* *(zärtlich)* *loco* *sva*

10⁵³ = farbig schillernd. Die große Kurve voll Wärme und Liebeszärtlichkeit
(S. 9) 11⁵⁴ noch wonniger.

52 T. 482.

53 T. 91 (vgl. Notenbsp. 4).

54 T. 101f. (vgl. Notenbsp. 5).

Notenbeispiel 5: T. 100 - 105

Motiv 11

100 (hoch) (tief halten) *f* *etwas breiter mit Wärme*

102 *a tempo* *mf plastisch hervor*

103 *tief* *etwas breiter*

105 *hoch* *loco*

10⁵⁵ (S. 10) noch schillernder. 2^b (S. 11⁵⁶) "schwül", 10⁵⁷ mit Spannung geladen, 2^b (S. 11⁵⁸) triumphierend, sieghaft (H-dur!), S. 12⁵⁹ plötzlicher Absturz. [Menetekel gespenstig, mit Farben des Grauens, bleich ausfärbend..... NB die Paukenterz  (obstinato) immer pp aber "knochig"]. Später auf S. 37-39⁶⁰ kommt es noch "happiger". Halten Sie mit Schwefelgestank nicht zurück. Auf S. 12⁶¹ versucht der Choral 14 "Straf mich nicht in deinem Zorn" resp.

55 T. 108.

56 T. 116.

57 T. 120.

58 T. 124 (vgl. Notenbsp. 6).

59 T. 131.

60 Ab T. 393 (vgl. Notenbsp. 11).

61 T. 140 (vgl. Notenbsp. 6).

"Mache dich, mein Geist, bereit", der an das Todesthema 2 gekoppelt ist, leise anzuklopfen. Er wirkt sich später völlig aus.

Notenbeispiel 6: T. 124 - 145

Motiv 14 ('Choral')

breit und glänzend
ff *quasi Corni*
 124

Unheimlich bewegt
 (Haite)
ff
 127
geheimnisvoll, spukhaft
 (secco)
pp
 (quasi Timpani)

hastig
 (Clar)
pp
 132
hastig
 (Hafel)
pp

visionär
ppp
 136
 2) *p hervor*
 13) *Choral zurücktre-*

tend
 141
rasch aufflackernd
 5) *von oben nach unten*
kurz abreißend

*) „Straf mich nicht in deinem Zorn“

Das von Karg-Elert herangezogene Kirchenlied steht im EKG unter der Nummer 176 (bzw. 261):

Straf mich nicht in deinem Zorn, großer Gott verschone.
Ach laß mich nicht sein verlorn, nach Verdienst nicht lohne.
Hat die Sünd / dich entzündt,
laß um Christi willen deinen Zorn sich stillen.

Auf die unterstrichene Verszeile des Chorals wird Karg-Elert sogleich ein wenig weiter unten noch Bezug nehmen.

Notenbeispiel 7: Buchstabe C - T. 150 - 157
Motiv 12

2^o (2 F1) *bleich* *heftig ausbrechend*
150 *p* *mf*

C **Mit Energie und Feuer**
154 *ff*

156 *ff* *immer*

C⁶² Das energische, trotzige Quartenassthemata 8 trat bereits auf S. 263 aphoristisch ein. Jetzt gehts ums Ganze: "Komm her Gesell", ich fürcht' mich

⁶² T. 154 (vgl. Notembsp. 7).

⁶³ T. 24f. (vgl. Notembsp. 2).

nicht". Leben und Liebe ist Trumpf! Lieber Schramm, lassen Sie die Quartan sprühen wie feurige Funken in der Schwertschmiede. Das muß klingen wie Stahl und Glas. 12^b S. 156⁴ ist 12⁶⁵ nur stockend und mit Sammpfötchen [sic!] angefaßt (eine andere Methode, zum "Ziel" zu kommen). Spannung dauernd wachsend bis zum sieghaften H-dur, 9/8 S. 166⁶ unten. 12/8⁶⁷ zuckend, feurig, schmetternd, mit Elan (so was liegt Ihnen ja, lieber Kollege!). Und nun 11⁶⁸ mit aller Süße! (Besonders S. 196⁹). S. 22 mahnt der Tod 2!, weg damit, hab für solche Gedanken keine Zeit, Vorwärts! Heiß klopf und drängt das Blut.

Aus Karg-Elerts Brief an Paul Schramm:
autographe Abschnitt der Seiten 3 und 4

C) Das energische, trotzige Quartanbarothema ③ trat bereits auf S. 2 aphoristisch ein. Jetzt geht es um Ganze: „Komm her Gesell, ich frickel' mich mit'". Leben und Liebe ist Trumpf! Lieber Schramm lassen Sie die Quartan sprühen wie feurige Funken in der Schwertschmiede. Das muß klingen wie Stahl und Glas. ⑫⁶⁴ S. 15 ist ⑫⁶⁵ nur stockend und mit Sammpfötchen angefaßt (eine andere Methode zum „Ziel“ zu kommen). Spannung dauernd wachsend bis zum

sieghaftem H-dur 9/8 S. 16 unten. ⑫⁶⁴ zuckend, feurig, schmetternd mit Elan (so was liegt Ihnen ja, lieber Kollege!). Unten nun ⑫⁶⁵ nur aller Süße! (Besonders S. 19). S. 22 mahnt der Tod ⑫⁶⁸ weg damit, hab für solche meinen Gedanken keine Zeit. Vorwärts! Heiß klopf sind drängt das Blut ⑫⁶⁷ mit breitemen Elan ⑫⁶⁹ mit darauf überkommt! ⑫⁶⁸ wie aus wie ⑫⁶⁵ aber ⑫⁶⁵ ist bereits ein personalisiertes Ziel aus dem Choral ⑫⁶⁴, die Stelle heißt: „hat die Sinn' dich entzinn'“ Aber immer stärker gleich die breitere über bis zu Stelle „fanatisch“ S. 27. Da kommt die 1. Klimax ⑫⁶⁵ (Jantschopf) mit ⑫⁶⁵, in Klammern der Vollerheit will ich mich hingehen Menechel ⑫⁶⁵ (Heich). Zinnich! halt ein! — Fröhlicher Fröhlich ⑫⁶⁵ Aber der Elan ist stärker als die Mahnung... Victorien jagt so los! S. 29. Aber immer mehr spricht der Choral ⑫⁶⁴+⑫⁶⁵ in den Fribel ⑫⁶⁵ trotz einem ein! ihm stralen die Gefühle alle an Blut. Da kommt in der Choral E S. 33 der Trost des Leben. Tod ist kein Leben - Tod! Schickhalt' ein.

64 T. 172.

65 T. 154 (vgl. Notenbsp. 7).

66 T. 186.

67 T. 193.

68 T. 199.

69 T. 201, 238 und 245.

Notenbeispiel 8: Buchstabe D - T. 259 - 277

Motiv 13

D Innersten Dranges übevoll (*so rasch als möglich*)

259

263

267

271

275

pp subito

erotisch

piu f

ff flammend

im Zeitmaß zurückhaltend

D⁷⁰ 13⁷¹ mit brennender Erotik..... 2 wird dauernd überrannt! 15⁷² sieht aus wie 13, aber 15 ist bereits ein persifliertes Zitat aus dem Choral 14, die Stelle heißt "hat die Sünd' dich entzünd'.....".

Notenbeispiel 9: T. 283 - 294

Motiv 15

Aber immer wütender glost die brennende Gier bis zur Stelle "fanatisch" S. 277³. Da kommt die 1. Klimax 5⁷⁴ (Januskopf) und 4⁷⁵: "in Flammen der Wollust will ich untergehen"..... Menetekel 1⁷⁶ (bleich). Zurück! halt ein! -

70 T. 259 (vgl. Notenbsp. 8).

71 T. 269.

72 T. 288 (vgl. Notenbsp. 9).

73 T. 319.

74 T. 322.

75 T. 324.

76 T. 327.

Bittersüßer Rückblick..... 1377. Aber der Drang ist stärker als die Mahnung.....
Wiederum jagt es los! S. 2978.

Notenbeispiel 10: T. 351 - 358
Motive 13, 14 und 15
mit B-A/C-H-Stelle (Baß: T. 353-354)

The image shows a piano score for measures 351 to 358. It is divided into three systems. The first system (measures 351-352) contains Motive 15 and 14. The second system (measures 353-354) contains Motive 13 and 14, with the instruction *immer sehr feurig* above measure 354. The third system (measures 355-358) contains Motive 13 and 14, with the instruction *sfz immer weiter treibend* above measure 355. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Aber immer mehr spukt der Choral 14 + 15 in den Trubel. 2 tritt eisern ein!
Wirr streiten die Gefühle, alles ist Glut.....

77 T. 333.
78 T. 339.

Notenbeispiel 11: Buchstabe E - T. 393 - 400

ffff - espansivo-Stelle

E *breit, doch nicht allzulangsam*

R.H. fff espansivo

L.H. fff

R.H. fff

L.H. R.H.

393 *L.H. fff*

8

nicht schleppend

R.H. fff

feierlich

396

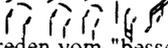
vorwärts drängend

1 2 3

noch erregter

399

Da krönt in der Ekstase E S. 33⁷⁹ der Tod 2/1 das Leben. "Tod ist Leben, Leben - Tod". Schreckhaft⁸⁰ - schön.

Aber es war nur ein "inneres Gesicht". Wend' ab den Blick und flieh' zurück..... S. 33/34. Aber es erfolgt dennoch der seelische Zusammenbruch..... Durch die Seele geht wirr ein Choralsetzen..... noch ein Schlag..... und wir sind reif zur Ernte. S. 34⁸¹: Nun hebt der Choral an, er wird immer von Einwendungen unterbrochen (Angst , Erinnerung an erotische Wonnen 11⁸² u.s.w. 13⁸³. 6 und 7⁸⁴ reden vom "besseren Sein".....

Opus 105: eine 'erotische Choralsonate'? Eros - im Sinne Karg-Elerts wohl auch gerne zu Sexus reduziert - und Choral: wie soll dies zusammenpassen? Ferner - Choralsonaten für Orgel zu schreiben, erscheint noch naheliegend, aber für Klavier? - Nun ist aber die Verwendung geistlicher Lied-cantus firmi in 'weltlichen' Kompositionen auch bei Karg-Elert durchaus nicht neu, zunächst sei nur auf Johann Kuhnau verwiesen und seine *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien / in 6 Sonaten / Auff dem Claviere zu spielen / Allen Liebhabern zum Vergnügen versucht von Johann Kuhnauen / Leipzig / 1700*. Und so könnte man Kargs Beitrag geradezu als 'Musikalische Vorstellung eigener erotischer Erfahrungen / in einer Sonate / auf dem Klavier zu spielen / Allen... von Sigfrid Karg-Elert / Leipzig [!] / 1922' bezeichnen, sogleich dadurch die Emanzipation des Komponisten von jeglicher bevormundenden Einengung darstellend und gipfelnd in einem doch ungewöhnlichen Gebrauch eines kirchlichen Liedes.

Besonders in der 'Leipziger Schule' (was immer das sein mag) scheint das Heranziehen von Kirchenliedelementen für Instrumentalkompositionen beliebt gewesen zu sein, hier genügt der Hinweis auf Mendelssohn, Schumann, (außerhalb -?- stehend: Liszt), Reger, und sie alle bezogen sich selbstredend auf die Leipziger Komponisten: die technische Ausbeutung der B-A-C-H-Symbolik zeigt dies überdeutlich. Es ist bekannt, daß viele weitere Komponisten chorale Cantus firmi und B-A-C-H-Motivik in ihren Werken zitierten, was aber für Karg-Elerts Arbeitsweise doch gar zu einfältig gewesen wäre: er zertrümmert das ursprüngliche Melodiematerial bis zur Unkenntlichkeit, bis zur Unauffindbarkeit - und damit Sinnlosigkeit - motivischer Zusammenhänge, so daß die von Karg selbst in seinem Schramm-Brief mitgeteilten Motivangaben für eine künftige Formanalyse - verbunden mit einer inhaltlichen Ausdeutung der hier höchst intimen kompositorischen Idee - hochwillkommen sein müßten.

Dazu nun nur kurze Verweise: Kuhnau verwendete in seiner 4. Sonate *Der todtkranke und wieder gesunde Hiskias* das Kirchenlied *Ach, Herr, mich armen Sünder* mit der Weise *O Haupt voll Blut und Wunden* - als pures Zitat und beinahe ohne Konsequenzen für eine sich aus dem c. f. abzuleitende Satztechnik.; Karg-Elert nutzte in seiner 3. Sonate 'Der liebestolle und wieder unbefriedigte Karg' Text und Melodie von *Straf mich nicht in deinem Zorn*, wobei er vor

⁷⁹ T. 393 (vgl. Notenbsp. 11).

⁸⁰ ? - unleserlich.

⁸¹ T. 415.

⁸² T. 422.

⁸³ T. 430.

⁸⁴ T. 432ff.

Notenbeispiel 12: Buchstabe F - T. 435 - 457
 Aus den Motiven 2^b und 14
 abgeleitete tritonantische b-Moll- E-Dur-Harmonik

(Choral)
 im Zwißmaß
 mf ernst und feierlich
 435

bleich
 p
 rasch, doch gedreht
 mf lastend
 438

F ins Phantastische überspringend
 aufzuckend
 441
 pp pb ppp pp mf

äußerst erregt
 444
 f p ppp ff

ohne Pedal
 noch belebter
 p simile
 447
 ppp pp p

Pedal ohne Rücksicht
 auf harmonische Klarheit durchhalten - p
 Ped. vibrierend -
 449
 sf

ohne Ped.
 vibrato
 ohne Ped.
 453
 p sfz

* Die Ziffern veranschaulichen die Zählzeiten in ganzen Takt

F⁸⁵ Da packt das graue Entsetzen an..... Wo ist meine Kühnheit, wo mein Trotz.....? Wie weiße Rosse kommen die Ängste angeritten..... anders jagt jetzt das Blut.....!

Auf dem Höhepunkt angelangt, fällt die Binde von den Augen: "Alles endet, was entsteht" (Michelangelo). Wohin soll ich mich flüchten? Der weitere Verlauf sagt: Wende dich der Welt zu, die dir verhüllt ist, die deine Seele fühlt, wenn die Sinne schweigen. Wir gehen dahin, von woher wir kommen. Nicht für die Seele, aber für die einseitig gerichteten Sinne: aus dem Nichts kommend und in das Nichts gehend..... Scheinbar⁸⁶!

allein die Verszeile *Hat die Sünd' / dich entzündt'* für seine menschliche und kompositorische Situation als ungemein passend empfunden haben muß, zugleich ein weitverbreitetes und verengtes Verständnis von Sünde, von Trennung in eindeutiger Richtung aufzeigend:

Hat	die	Sünd'	/	dich	entzündt'	
	B	A	/	C	H	
	(ges)			(as)		
as	es	f	/	b	f	g
c		des		d		es,

Cantus firmus

und die von mir definierte Kargdevisen der Koppelung des B-A-C-H-Motivs an einen chromatischen Gang steht da; sie bildet die Kernidee eines möglichen Analyseanges, und auf sie führt Karg in seinem Brief durch folgende Fingerzeige hin:

2 [= varianter Kopf von H-C-A-B] mit **3**: das eigentliche [!] "cantable" Leitmotiv, es durchsetzt das ganze Werk. Auf S. 12 [vgl. Notenbsp. 6: T. 140] versucht der Choral **14**..., der an das Todesthema gekoppelt [!] ist, leise anzuklopfen. **13** [T. 269] mit brennender Erotik [im Druck steht hier 'nur': *erotisch!*]... **2** wird auernd überrannt! **15** [= varianter B-A-C-H-Krebs] sieht aus wie **13**, aber **15** ist bereits ein persifliertes Zitat aus dem Choral **14**, die Stelle heißt "hat die Sünd' dich entzündt". Aber immer mehr spukt der Choral **14** + [!] **15** in den Trubel. **2** tritt eisern ein.

Die Anbindung des B-A-C-H-Motivs an die Choralmotivvariante 13 legt Karg mit den Takten 353-354 deutlich offen, s. dazu das Notenbsp. 10, und an T. 367 verrät er gar 2 resp. 15! Die Stelle zentraler Ausbreitung des zugrunde liegenden Chorals liegt zwischen den Takten 408 und 436, darin zeigen die Takte 419ff. ausgezeichnet die 'zerstörerischen' Folgen der Zentralverszeile: die 'entzündete Sünde' hat den c. f. dieses Abschnitts sichtlich 'zerrissen', - Karg dazu: *Die 'Choralzeilen' [die als c. f. erkennbaren] sollen durchaus objektiv, die eingestreuten 'Erinnerungstakte' [die als c. f. unkenntlich gesetzten] dagegen mit stark subjektiver Betonung interpretiert werden: immerhin traute Karg der Liedmetamorphose EKG 176 des Psalms 6 einen zusätzlichen nicht-irdischen Sinn zu.*

⁸⁵ T. 441 (vgl. Notenbsp. 12).

⁸⁶ Damit bricht dieser Schramm-Brief ab, er wurde offenbar nicht abgesendet: man besäße ihn sonst überhaupt nicht mehr.

Notenbeispiel 13: Schlußakte 522 - 544 der Sonate

1 (wie gedämpfte Hörner)

pp mild hervor

522

2 (dis) (h) (dis) (cis) (h) # (ais)

5

etwas breiter mf feierlich p

525

von hier an immer mehr

abebbend

pp (wie ein Nachklang) pp

529

8

misterioso (ohne Ped.) (kurz) immer schemenhaft

533

pp ppp pppp ppppp

539

Zahlensymbolik bei Karg-Elert

Zitat aus: Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid Karg-Elert (1877-1922). Dissertation, Münster 1991 von Hermann F. Bergmann. Auf S. 174/175 erhält H. F. Bergmann seine Ergebnisse mit Hilfe der von Karg-Elert selbst geschaffenen musiktheoretischen Begriffe und Phänomene!

Passacaglia and Fugue

(B flat minor)

on

B - A - C - H

INTRODUZIONE Sigfrid Karg-Elert Op. 150
(composed 1932)

Manual *ff larghissimo* *pallistico*

Pedal *Ped. sempre pieno*

Vergleicht man die Klänge 5, 6, 7 und 8 mit den bisonanten Naturklängen, so ergibt sich in enger Lage folgendes Bild, wobei die Tonaussparungen als schwarze ausgefüllte Noten gekennzeichnet sind:

B ⁷ (-)	A ⁷ (-)	C ⁷ (-)	F ⁷ (-)	} Bisonanzen der Naturklänge
es(7-)	d(7-)	f(7-)	b(7-)	
6	4	6	5	} Anzahl der verschiedenen Töne in den besagten Klängen von Op. 150
2(3!) ⁸⁵	4	2	3	
8 8 8 8				} Addition der Spaltenziffern

Bei der Berechnung der Summen steht die Zahl 32 als Berechnungsziel auffällig bestätigt im Mittelpunkt:

$$6 + 4 + 6 + 5 = 21$$

$$2 + 4 + 2 + 3 = 11$$

und

$$21 + 11 = 32 (!)$$

dennach ergibt auch

$$8 + 8 + 8 + 8 = 32 (!)$$

1932 ist das Entstehungsjahr von Op. 150 !!

Betrachtet man weiter die Summen aller den Naturklängen (Bisonanzen) orthographisch entfremdeten Töne - das ist eine Quersummenbetrachtung ohne nachträgliche Korrektur, also eine in unveränderter Form betrachtete -, so errechnet sich die Zahl 12:

$$3(!) + 4 + 2 + 3 = 12$$

1912 ist das Entstehungsjahr der Originalform⁸⁶ - also der unveränderten Form - der Fuge aus Op. 150.



Karg-Elert im Kreise seiner Schüler
möglicherweise 1927
Für Identifizierungen ist die Redaktion dankbar

Die Karg-Elert-Gesellschaft hat in Liestal getagt

sta. Zum ersten Mal seit ihrer Gründung 1984 in Heidelberg, hat die internationale Sigrid-Karg-Elert-Gesellschaft nicht in Deutschland, sondern in der Schweiz getagt. Die Mitgliederversammlung fand in Liestal statt, in den Räumlichkeiten des unlängst fertig gestellten zukünftigen Harmoniummuseums. Weshalb hatte man diese Wahl getroffen? Der spätromantische deutsche Komponist Sigfrid Karg-Elert (1877 bis 1933) hatte nebst grossartigen Orgelwerken zahlreiche Werke fürs Kunstharmonium geschrieben und sich so den Namen «Harmoniumonkel» erworben.

Möglicherweise war diese intensive Beschäftigung mit dem später so bekannten Instrument, mit ein Grund gewesen, dass der Komponist aus Leipzig bald nach seinem Tode in Vergessenheit geriet. Sein Oeuvre ist indessen sehr umfangreich: Orchester-, Chor-, Klavier-, Orgelwerke, nebst Werken für verschiedene Soloinstrumente. Viele werden nun neu «entdeckt» und wieder vermehrt aufgeführt.

Die diesjährige Tagung der Karg-Elert-Gesellschaft widmete sich dem Thema «Harmonium». So war es naheliegend, nach Liestal zu kommen, wo Gründungsmitglied Dieter Stalder seine Harmoniumsammlung zur Verfügung stellte, und hier das Instrument in Vorträgen, Demonstrationen und einem reinen Harmoniumkonzert vorzuführen. Er hatte einige kompetente Harmoniumsachverständige, Harmoniuminterpreten aus Deutschland und der Schweiz gewinnen können.

So waren in der Matthäuskirche in Basel Dieter Stalder (Tagungsleiter), Anita Stalder und die Sopranistin An-

ette Hall in einem Konzert zu hören, das Harmonium-Klavierduette, Orgelwerke und Gesangskompositionen Karg-Elerts zur Darstellung brachte. An einem ganztägigen Symposium im Museum waren Referate von Simon Buser, Binningen, dem Restaurator der Poikilorgue des berühmten französischen Orgelbauers Cavallé-Coll sowie von Johannes Michel, Heidelberg, Vorsitzender der Karg-Elert-Gesellschaft, und Mark Richli, Zürich, über das vom Komponisten bevorzugte Instrument, das Kunstharmonium, zu hören.

Eine abschliessende Podiumsdiskussion zeigte, dass das Harmonium wohl kaum je wieder ein Volksinstrument werden wird, wie es einst gewesen ist, dass aber eine Umlagerung des Harmoniumbesitzes von dem Instrument überdrüssigen Besitzern zu Sammlern und Liebhabern stattfinden wird, die sich auch nicht scheuen, beträchtliche Geldmittel in eine seriöse Restaurierung zu stecken. Ein Konzert in Basel brachte die selten gespielte A-Dur-Sonate für Cello und Klavier (Stefan Fahrni, Klavier und Walter Grimmer, Cello), Saxophonsolostücke (Willi Kenz) und die 2. Harmoniumsonate des Leipziger Komponisten zur Auf-führung. Schliesslich machte das wohl erste reine Harmoniumkonzert weit und breit, mit allen Referenten an verschiedenen Instrumenten, den Abschluss dieser Tagung. Die Teilnehmer gingen auseinander mit dem Gefühl, hier einem Instrument hautnah begegnet zu sein, das wohl doch seinem Dornröschenschlaf entrissen worden ist, allerdings bis zum vollen Erwachtsein noch vieler liebevoller Zuwendung bedarf.

Aus: Basler Zeitung, November 1991

FREITAG, 1. NOVEMBER 1991, 20 UHR

M A T T H Ä U S K I R C H E

(Feldbergstr. 81, Basel)

AUGUST REINHARD
(1831 - 1912)

BEARBEITUNGEN FÜR HARMONIUM UND KLAVIER:

Johann Sebastian Bach : "Aria" aus der Orchestersuite in D
Georg Friedrich Handel: "Larghetto" aus dem Konzert in h
Robert Schumann: "Bilder aus Osten" op. 64/4
Edvard Grieg: "Erotik" aus den Lyrischen Stücken op. 43

CÉSAR FRANCK
(1822 - 1890)

PRÉLUDE, FUGUE ET VARIATION op. 18 pour Orgue-Harmonium et
Piano
(Pour ses élèves Mlles Louise et Geneviève Deslignières)

SIGFRID KARG-ELERT
(1877 - 1933)

PARTITA in D-Dur, op. 37 für Harmonium (August Reinhard ge-
widmet), für Orgel eingerichtet von Dieter Stalder

Entrata
Courante
Sarabande
Bourrée et Musette
Air
Gavotte
Loure
Rigaudon et Epilogue

"GEISTLICHER DIALOG" op. 98/2 für Gesang und Orgel

DUETTE FÜR HARMONIUM UND KLAVIER:

Tempo di Ballo (aus SILHOUETTEN) op. 29/6
Parabel (aus POESIEN) op. 35/4

"VÖLLIGE HINGABE" op. 66/1 für Gesang und Orgel

"ABENDSTERN" op. 98/1 für Gesang und Orgel

Anette Hall, Sopran

Anita Stalder, Klavier (Steinway & Sons)

Dieter Stalder, Harmonium (Steirer & Stahl) und Orgel (Walcker)

Eintritt frei - Kollekte zur Deckung der

Unkosten

Aus dem Programmheft der Jahrestagung 1991

SAMSTAG, 2. NOVEMBER 1991, 10 UHR
H A R M O N I U M M U S E U M L I E S T A L
(Widmannstr. 9, Liestal)

SYMPOSION

- 10.00 Referat und Vorführung verschiedener Harmonien durch Dieter Stalder,
Inhaber des Harmoniummuseums
- 11.30 Restaurierung einer Poikilorgue von Cavallé-Coll durch Simon Buser
Referat und Vorführung
- 14.00 Sigfrid Karg-Elert und das Kunstharmonium, andere Komponisten und
Harmoniumtypen I
Referat und Vorführung durch Mark Richli
- 15.00 Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium, andere Komponisten und Harmo-
niumtypen II
Referat und Vorführung durch Johannes Michel
- 16.30 Symposion zum Thema "Hat das Harmonium heute noch Chancen als eigen-
ständiges Instrument oder bleibt es weiterhin nur Sammlergut?"
Leitung: Johannes Michel unter Mitwirkung der Tagungsveranstalter

Der Tagungsbeitrag für Nichtmitglieder der Karg-Elert-Gesellschaft beträgt SFr. 30,
Anmeldung an die Tagungsleitung: Dieter Stalder, Widmannstr. 9, CH-4410 Liestal

SAMSTAG, 2. NOVEMBER 1991, 20 UHR
K I R C H G E M E I N D E H A U S M A T T H Ä U S
ZWINGLISAAL

(Klybeckstr. 95, Basel)

SIGFRID KARG-ELEKT SONATE A DUR für Klavier und Violoncello, op. 71 (1907/08)
(1877 - 1933)

- I. Con brio
- II. Adagissimo con molt'espressione
- III. Allegro burlesco

Aus FÜNFUNDZWANZIG CAPRICEN und SONATE für Saxophon solo,
op. 153 (1929):

- XVII. Valse d'amore (Non troppo allegro)
- XIX. Tarantelle e Sizilienne (Prestissimo possibile - Andantino)
- XXII. Leggenda (Andante sostenuto)
- XXV. Metamorfosi (Agitato - Allegretto - Non troppo allegretto - Più allegro - Vivace scherzando - Lo stesso tempo - Più mosso - Agilmente, veloce)

ZWEITE SONATE (B moll) für Kunstharnonium ("B.A.C.H.") op. 46
(1912)

- I. Enharmonische Fantasie und Doppelfuge "B.A.C.H." (Tempo rubato)
- II. Canzone (Tranquillo, molto sensibile e cantabile)
- III. Toccata (Vivacissimo)

Stefan Fahrni, Klavier (Schmidt-Flohr)
Walter Grimmer, Violoncello
Willy Kenz, Saxophon
Mark Richli, Kunstharnonium (Mustel)

Eintritt frei - Kollekte zur Deckung der
Unkosten

Hinweis: Dieses Konzert wird am 27. 11. 91, 20.00 in Zürich (Kanzleizentrum, Turnhalle) teilweise wiederholt: op. 71 (S.Fahrni u. W.Grimmer), op. 153/26-29 (V.Marti), op. 110 (A.Schmid u. op. 46 (M. Richli)

SONNTAG, 3. NOVEMBER 1991, 16 UHR
H A R M O N I U M M U S E U M L I E S T A L

(Widmannstr. 9, Liestal)

- | | | |
|---|--|---|
| Dieter Stalder (Besitzer
des Museums, Liestal) | EINFÜHRENDE WORTE | |
| Mark Richli (Zürich) | CÉSAR FRANCK (1822 - 1890):
SEPT PIÈCES EN RÉ MAJEUR ET RÉ MINEUR
(aus L'ORGANISTE, 1890)

1 Quasi allegro - 2 Très lent - 3 Quasi
andante - 4 Andantino - 5 Maestoso - 6
Maestoso - 7 Sortie ou Offertoire | Kunstharonium
"Balthasar-Flo-
rence" |
| Dieter Stalder (Liestal) | DIETER STALDER (*1944), aus "MUSIKALI-
SCHE SÜSSIGKEITEN" (1989-91):

- Mozartkugeln / Japonaistorte

- Staldencrème / Baslerleckerli

- Baselbieter Rahmtäfel | "Shoninger" (mit
Bells)
"Witton & Witton"
(Klavier-Harmonium)
"Mustel" (2 Manua-
le und Pedal) |
| Johannes Michel (Eber-
bach) | RICHARD WAGNER (1813 - 1883), aus
"MEISTERSINGER":

- Walthers Preislied (für Harmonium
bearbeitet von S. Karg-Elert)

SIGFRID KARG-ELERT (1877 - 1933):
EINE JAGDNOVELLETTE op. 70/1 (aus:
Zwei Tondichtungen [Orchestrale Stu-
dien]) | Kunstharonium
"Hinkel"

Kunstharonium
"Mustel" |
| ***** | | |
| Simon Buser (Binningen) | LOUIS-JAMES-ALFRED LEFEBURE-WÉLY (1817-
1869):

- 2 Stücke aus: "Méthode-pratique pour
Poïkilorgue
- Boléro de Concert

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921):

- Marche-cortège | Poïkilorgue
"Cavaillé-Coll"
"Alexandre"

Poïkilorgue |
| Willy Kenz (Basel) | JOHANN BAPTIST HILBER (1891-1973):

- Vorspiel für einen vaterländischen
Feiertag

ALEXANDRE GUILMANT (1837-1911):

- Marsch über ein Thema von Händel | "Köhler" (2 Manua-
le und Pedal)

"Köhler" |
| ***** | | |

Zur Beachtung: Man sitzt zum Teil auf Klappstühlen / Eintritt frei - Kollekte zur Dekung der Unkosten

Von der Psalmen-Pumpe zum Kult-Instrument

Um die Zukunft eines Instruments
ging es beim Harmonium-Symposium in Basel

„Seelentröster“ und „Hallelujavergaser“ waren die Spottnamen, mit denen man das Harmonium belegte. Inzwischen widerfährt dem verkannten Instrument innerhalb der Romantik-Welle eine breite Renaissance bei Musikliebhabern wie bei Musikern, so das Resümee einer Experten-Tagung der Karg-Elert-Gesellschaft Anfang November in Basel. „Die Harmonien sind aus dunklen Kellern und Garagen auf dem Weg in die Hände der Sammler“, beobachtet Dieter Stalder, Liestal (CH), Inhaber des einzigen Harmonium-Museums auf dem europäischen Kontinent mit einer der weltgrößten Sammlungen von Harmonien verschiedenster Bauart. Dies sei die Voraussetzung für die Wiederauferstehung eines Instruments, dessen Produktionszahlen in seiner Blütezeit um 1900 z. B. die Klavierproduktion weit übertrafen.

Am Anfang stand die Suche nach dem „Espressivo“ auf dem Tasteninstrument, einer nur der menschlichen Stimme vergleichbaren Ausdrucksfähigkeit der sogenannten durchschlagenden Zunge des Harmoniums. „Erst die billige Massenproduktion kleiner und musikalisch begrenzter Instrumente verstellte den

Blick auf die künstlerische Bedeutung des Harmoniums, dem auch große Komponisten wie Cesar Franck, Saint-Seans, Dvořák, Rossini oder Franz Liszt Werke zugeordnet haben“, so der Heidelberger Konzertorganist Johannes Michel von der dortigen Hochschule für Kirchenmusik.

Wenn auch die Neuproduktion großer Konzertharmonien noch unwahrscheinlich scheint, weil ein solches Instrument nach Einschätzung von Orgelbaumeister Joachim Kreienbrink, Osnabrück, den Preis eines Konzertflügels überbieten müßte, so pflegen doch in Frankreich, den Benelux-Ländern, England und den USA diverse Harmonium-Gesellschaften das Andenken an die Harmonium-Kultur. Im deutschsprachigen Raum übernimmt dies die

Karg-Elert-Gesellschaft mit Sitz in Heidelberg, deren Namenspatron der Leipziger Komponist Sigfried Karg-Elert (1877 bis 1933) das umfangreichste Œuvre unter den Originalwerken für das Harmonium schuf.

Außerdem kommt das Harmonium den psychischen Befindlichkeiten unserer Zeit wieder sehr entgegen. Kurt Fuchs, der einzige professionelle Harmonium-Restaurator Europas diagnostiziert bei seinen Kunden eine Suche nach ätherisch-säuselnden und sentimental-schwebenden Klängen. Neben Ärzten und Juristen entspannen sich auch Lastwagenfahrer und Sekretärinnen abends am Harmonium, und sogar ein Psychotherapeut bestellte bei Fuchs ein Instrument, um seine Patienten damit „zu behandeln“.

Aus: Neue Musikzeitung, Bosse-Verlag 1/92

Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium

Informationen und Meinungen zur Jahrestagung der Karg-Elert-Gesellschaft

vom 1. bis 3. November 1991 in Basel

von Ralf Kaupenjohann

Prélude

Mit der obigen oder einer ähnlichen Überschrift beginnen einige Artikel - sofern sie in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts erschienen sind¹. Tatsächlich bildeten der in Oberndorf am Neckar geborene Komponist und das Instrument mit den durchschlagenden Zungen oft eine Einheit², wenngleich eine feinsinnige Differenzierung gleich hier zu Beginn von Nöten ist: Dem von Paris, aus den Werkstätten Mustels stammenden Kunstharmonium galt das Interesse Karg-Elerts. Nur jenem Druckluftinstrument mit der musikalisch brauchbarsten Disposition³ und solchen Hilfsvorrichtungen⁴, die das Harmonium nicht zum Orgelsurrogat degradierten, widmete sich der in Leipzig tätige Komponist vorbehaltlos. Ihn reizte dessen Expressivität und der Nuancierungsreichtum des Zungenklanges ungemein: Das Harmoniumœuvre stellt einen Hauptzweig

¹ M. Kaufmann: Sigfrid Karg-Elert - ein Vorkämpfer und Komponist des Harmoniums
in: Deutsche Musikwerke-Industrie, 1907, Nr. 8/10/12/13.

Emil Rupp: Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium

in: Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, 9. JG, 1908, S. 34-36, 90-92, 146-147.

² Und das nicht nur in der Titelzeile von Aufsätzen, sondern auch auf dem Konzertpodium.

³ Als Kern der Kunstharmoniumdisposition ist diejenige des sogenannten „Klassischen Vierspiels“ (ein Druckluftinstrument mit einfacher Expression und einem 4', zwei 8' und einem 16'-Register für beide Spielhäften) anzusehen. Hinzukommen beim Kunstharmonium: ein weiteres 16'- und ein 32'-Register sowie ein jeweils schwebend gestimmtes 8'- und 16'-Register für die Diskantspielhälfte. Auf der Baßseite findet sich noch ein schwebend gestimmtes 2'-Register.

⁴ Die wichtigsten Spielhilfen sind:

Die **Parkussion**, bereits im „Klassischen Vierspiel“ enthalten, verändert den Einschwingvorgang der Zungen des 8'-Grundregisters mittels einer Hämmerchenmechanik.

Beim **Prolongement** können die Tasten der untersten Oktave der Baßspielhälfte arretiert werden, wobei arretierte Tasten durch das Betätigen einer weiteren Taste des Prolongementbereichs oder durch einen Fußhebel ausgelöst werden.

Beim **Forțe expressif** werden abhängig vom Winddruck Schwellklappen mehr oder weniger weit geöffnet.

Beim **Grand Jeu** werden alle vier Register des „Klassischen Vierspiels“ zugleich eingeschaltet. Dieser Fußschalter ist unabhängig von der mit der Hand einzustellenden übrigen Registrierung.

Die **Doppelexpression** gestattet es, beide Spielhäften unabhängig voneinander dynamisch zu gestalten. Dies geschieht mittels der Schöpfbälge und zweier Kniedrucker.

seines Schaffens dar und auch nicht wenige Orgelkompositionen⁵ entwarf Sigfrid Karg-Elert an seinem Titz-Instrument, das eine nahezu exakte Kopie des Mustelschen war⁶. Viele seiner Zeitgenossen und auch zahlreiche Musiker und Komponistenkollegen nach ihm, kannten jedoch lediglich das in großer Stückzahl produzierte Saugluftinstrument (das fast ausnahmslos den starren Ton der Orgel zu kopieren trachtete, ihn jedoch nie erreichte), den Liebling des bürgerlichen Heims, der weiland die Compact-Disk und die Elektronenorgel ersetzend, ein Stück „Kultur“ vermitteln sollte⁷ und zudem bei weihnachtlichen oder anderen sakralen Feiern im Heim, mit schwebenden Ton diejenige rührselige Atmosphäre zu erzeugen hatte, die sich das Bürgertum Europas und des puritanischen Amerikas herbeizuzaubern wünschte. Dies alles möglichst mit geringstem Aufwand an musikalischer Handfertigkeit: so konnte mittels Schwet betonregister, Vox humana⁸ und andere Vorrichtungen eine Pseudobeseeltheit geschaffen und durch Diskant- und Baßkoppeln sowie Zusatzregister für die tiefsten Töne eine gewaltige Klangfülle vorgetäuscht werden. Der nicht abzuschaltende Magazinbalg oder gar ein elektrisches Gebläse ersetzte die komplizierte Arbeit der Beine beim Expressionsspiel. Derartige Geräte entsprachen zwar den Bedürfnissen und dem Zeitgeschmack eines großen Publikums, sie wurden jedoch von Musikern belächelt und abgelehnt. Auch Karg-Elert sprang nicht gerade zimperlich mit dem Saugluftharmonium um:

*„Beide Systeme haben ihre Anhänger: das wohlfeile Saugluftharmonium ist der Liebling der anspruchslosen Amateure.“*⁹

*„Das Normalharmonium läßt manchen hübschen Klangeffekt zu. ... Die Zahl der dynamischen Möglichkeiten ist und bleibt gering. Ich habe mit diesem Urteil die ‚Masse‘ gegen mich. - Das ist belanglos: für rein-künstlerische Fragen ist das Urteil der ‚Masse‘ noch nie in Frage gekommen.“*¹⁰

*„Die große Beliebtheit unglaublich dürftiger Saugwindharmoniums (es gibt deutsche Großstädte, in deren sämtlichen Magazinen nicht ein einziges Harmonium vorrätig ist, das einigermaßen höheren, musikalischen Ansprüchen genügt) spricht ein vernichtendes Urteil über die künstlerische Indolenz der ‚maßgebenden Faktoren‘ und den schlechten Geschmack des Interessentenpublikums!“*¹¹

⁵ So entstanden beispielsweise Karg-Elerts Choral-Improvisationen, op. 65 am Harmonium.

⁶ Die Firma Titz in Löwenberg baute auf Anregung des Berliner Harmoniumhändlers Carl Simon bis zu maximal sieben Instrumente pro Jahr.

⁷ Notenausgaben mit Opernbearbeitungen aus dieser Zeit sind ohne Zahl.

⁸ **Vox humana** ist eine saugluftbetriebene Apparatur, bei der zwei Windschaukeln sich um eine Achse drehen und dabei die Luft im Inneren des Instruments periodisch verdichten.

⁹ Karg-Elert, Sigfrid: Die Kunst des Registrierens, S. 295.

¹⁰ ders.: Entgegnung auf den Artikel „Zur Abwehr“, erschienen in: Das Harmonium Nr. 3, Leipzig 1906, S. 36.

¹¹ ders.: Die Kunst des Registrierens, aaO, S. 321.

Fugue

Auf Betreiben der Tochter Karg-Elerts, Katharina Schwaab, wurde nach ihrem plötzlichen Ableben 1984 die Karg-Elert-Gesellschaft gegründet. Diese Vereinigung, in der sich bisher hauptsächlich Organisten zusammenschlossen¹², bündelt seit dem die Aktivitäten, die zuvor in Einzelaktionen lokale Verbesserungen der Situation des Komponisten Karg-Elert bewirkten. Und es war nur eine Frage der Zeit, bis sich die vereinigten Freunde Karg-Elertscher Musik seinen Harmoniumwerken zuwenden würden. Viel wurde (und wird) naturgemäß zuerst auf der Orgel probiert, aber viele Vorschriften gerade expressiver Art konnten - ebenso naturgemäß - nicht angemessen realisiert werden.

Aber hier wird es Zeit für ein Zwischenspiel: Vor etwa zehn Jahren bemühte sich der Schülerkreis um den in Dortmund tätigen Hochschullehrer Guido Wagner, Literatur zu sichten, die für die durchschlagende Zunge komponiert war, die nicht zur zeitgenössischen Musik gerechnet werden kann und zudem noch von unzweifelhafter Qualität sein sollte. Gespielt wurde sie dann auf dem Akkordeon, jenem Instrument also, das der Komponist Jean Francaix in seinem Werk „L'apocalypse selon St. Jean. Oratorio phantastique en trois parties pour quatre soli, chœurs et deux orchestres“ (Paris 1950) dem „orchestre infernal“ zuordnete (wo auch das Harmonium Platz findet!). Wir erinnern uns: Das Phänomen Harmonium kam in janusköpfiger Gestalt daher, und beim Akkordeon ist die Situation ähnlich. Man unterscheidet jedoch nicht zwischen Saug- und Druckluftinstrument, sondern zwischen dem volkstümlichen Standardbaßakkordeon mit seinen festgekoppelten Akkorden auf der Baßseite und dem Einzeltonakkordeon, das für beide Hände ein durchgehend chromatisches Manual mit jeweils etwa fünf Oktaven Tonumfang vorzuweisen hat. Was liegt näher, als die Harmoniumliteratur vor allem Karg-Elerts, Regers, Dvoračs, Janáčeks, Saint-Saëns, Franks, Rossinis, Bizets¹³ auf das moderne Konzertakkordeon zu übertragen? Das Akkordeon braucht diese Literatur (denn musikalisch brauchbare Originalmusik gibt es aus dieser Zeit nicht), und die Harmoniumliteratur braucht das Akkordeon (denn musikalisch brauchbare Originalinstrumente gibt es aus dieser Zeit zu wenig). Betrachtet man die gebräuchlichste Akkordeondisposition,

¹² Was nicht verwunderlich ist, denn die Karg-Elert-Renaissance setzte unter den Organisten schon früh ein.

¹³ Aber nicht die Harmoniumstücke Franz Liszts. Deren religiös-verinnerlichter Gestus scheint zu sehr dem Zeitgeschmack des alternden Liszt und seiner Gemeinde zu entsprechen.

Diskant	BaB
4' (offener Klang)	8'
8' (offener Klang)	16'
8' (gedämpfter Klang)	
16' (gedämpfter Klang) ¹⁴	

so ist die Ähnlichkeit mit einer derjenigen, die Karg-Elert für eine musikalische Benutzung als Minimum fordert, verblüffend:

Diskant		BaB	
Perkussion 8'		Perkussion 8'	
Cor Anglais 8'		Flöte 8'	
Clarinette 16'		Clairon 4'	
(beide Register jeweils mit Sourdine zusätzlich)			
Forte fixe		Forte fixe	
		Prolongement	

zwei Kniedrucker für Forte progressif

Talonnière  und Grand Jeu  als Hackenregister¹⁵

Das Akkordeon ist kein tragbares Kunstharmonium. Es hat keine Doppelexpression, keine Perkussion, kein Prolongement, aber seine einfache Expressionsmöglichkeit ist direkter und die Akkordeonisten verstehen seit etwa 30 Jahren mit ihrem Balg umzugehen. Tongestalterisch sind Dinge möglich, die selbst auf dem Kunstharmonium schlechterdings nicht zu bewerkstelligen sind.

Jener Kreis um den Dortmunder Akkordeonpädagogen Guido Wagner dürfte als erster die Harmoniumliteratur Karg-Elerts wiederentdeckt haben¹⁶. Sie bilden gewissermaßen die Akkordeonfraktion in der Karg-Elert-Gesellschaft, der sich nach und nach weitere (beispielsweise die Hannoveraner Hochschulprofessorin Elsbeth Moser) angeschlossen haben. Bereits auf der 2. Tagung der Karg-Elert-Gesellschaft 1985 in Essen konnte der Bonner Akkordeonist Helmut C. Jacobs die Organisten aufschrecken: Nach Erklingen des Fugenthemas aus der 1. Sonate für Harmonium, op. 36 von Sigfrid Karg-Elert

¹⁴ Die unterschiedlichen Klangfärbungen beruhen auf ähnlichen Bauweisen wie beim Druckluftharmonium: Während die offen klingenden Register relativ frei und direkt abstrahlen, wird bei den gedämpfteren der Schall reflektiert (beim Akkordeon heißt diese Bauweise *cassotto*). Auf der Baßseite ist die klangliche Ausprägung stark vom Instrumententyp abhängig.

¹⁵ Karg-Elert, Sigfrid: Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums, Berlin 1908, S. 12.

¹⁶ So spielte der Bonner Akkordeonist Helmut C. Jacobs bereits seit etwa 10 Jahren Werke von Karg-Elert und hat mittlerweile zwei CD's eingespielt, wovon eine ausschließlich Werke Karg-Elerts enthält (Passacaglia es-Moll, op. 25 - 1. Sonate, op. 36 - Partita, op. 37), die andere eine Auswahl aus den „Scenes pittoresques“.

III.

Fuga.

Allegro marcato.

Finale.

① ④ ⑤

⑤ ④ ①

flüsterte der stellvertretende Vorsitzende der Gesellschaft, der Kirchenmusiker Johannes Michel: „Das führt der *nie* durch!“ Und er wurde eines besseren belehrt. Karg-Elerts Harmoniumschaffen konnte nach langer Zeit in zwar neuem, doch überzeugendem Gewand präsentiert werden. In Organistenkreisen wurde klar: Hier ist eine faszinierende Literatur, der man mit einer Orgelübertragung nicht gerecht werden kann. Aber sollten sie das Akkordeonspiel erlernen?

Nun wird es Zeit, die dritte zahlenmäßig ebenfalls geringe Personengruppe zu erwähnen. Die Harmoniumbesitzer bzw. -sammler. Sie kennen natürlich Karg-Elert, besitzen ein Kunstharmonium und bald hatte auch die Karg-Elert-Gesellschaft ein solches Instrument in ihrem Besitz.

Variation

Im November 1991 fand die Karg-Elert-Tagung in Basel statt. Organisiert vom Harmoniumsammler Dieter Stalder widmete man sich drei Tage in Stalders frischerbautem, privat finanzierten Harmonium-Museum diesem Instrument unter dem Motto: Sigfrid Karg-Elert und das Harmonium.

Die Organisten Johannes Michel und vor allem der junge Züricher Mark Richli besitzen mittlerweile ein Kunstharmonium und konzertierten im Laufe der Tagung auf diesen Instrumenten. Eines jedoch wurde deutlich: Diese technisch hochkomplizierten Instrumente bedürfen einer gründlichen und fachgerechten Restauration. Die Kunstharmonien in Stalders Sammlung werden diesem Anspruch noch nicht gerecht¹⁷. Michels Probleme mit der Winderzeugung und -verteilung traten bei seinen Vorführungen zu

¹⁷ Was angesichts der Belastungen Stalders bei der Erbauung seines Museums verständlich sein mag.

Tage. Zu wenig konnte er sich mit den Fehlern der vorhandenen Instrumente vertraut machen. Auf einem einwandfreien Instrument wären die Qualitäten dieses hervorragenden Musikers ohne derartige Trübungen deutlich zutage getreten. Mark Richli hingegen hatte - was keineswegs selbstverständlich ist - sein eigenes Mustel-Instrument nach Basel geschafft und überzeugte bei einem Konzert mit Kammermusik Karg-Elerts restlos durch seinen sensiblen Vortrag der „Canzone Ges-Dur“ aus op. 46. Saubere Trettechniken (= unhörbare Trittwechsel), präzise Windsteuerung mittels der Kniehebel, gekonnte dynamische Differenzierungen sorgten für einen seltenen Hörgenuß. Aber abgesehen von diesen instrumentenspezifischen Handfertigkeiten (oder besser: Fußfertigkeiten), beeindruckte er durch seine Musikalität und spannungsreiche Gestaltungsfähigkeiten. Bei der „Enharmonischen Fantasie und Doppelfuge über B-A-C-H“ (ebenfalls aus op. 46), die er kraftvoll und engagiert vortrug, zeigte sich die andere Seite Karg-Elertscher Harmoniummusik: klangprächtige, virtuose Originalmusik, die ihre Verwandtschaft zur Orgelliteratur nicht leugnen kann, jedoch ein großes Maß an Eigenständigkeit besitzt. Der übrige Teil des Kammermusikabends bestand ebenfalls aus seltenen musikalischen Leckerbissen von außergewöhnlicher Qualität. Walter Grimmer (Violoncello) und Stefan Fahrni (Klavier) eröffneten mit der selten zu hörenden Cello-sonate op. 71[I] den Abend in sensationeller Weise. Das zupackende Spiel der beiden Vollblutmusiker offenbarte, daß dieses Werk längst wieder zum Repertoire der Cellisten gehören sollte. Lediglich die Durchsichtigkeit hatte bei einigen Passagen an der für dieses Musik unglücklichen Raumakustik sowie an den instrumentenbaulichen Schwächen des Flügels zu leiden.

Karg-Elert pflegte in seinem künstlerischen Tun, sich wenig um Strömungen des Zeitgeistes zu scheren. So komponierte er auch (und das 1929) für das Blasinstrument des Franzosen Adolphe Sax eine Sammlung von 25 Capricen nebst einer atonalen Sonate. Fünf dieser Capricen brachte der Harmoniumfreund und Saxophonist Willy Krenz zu Gehör. Diese Stücke verlangen ein ungeheures physisches Stehvermögen seitens des Interpreten, und Willy Krenz schaffte das Kunststück, diese Anstrengung unhörbar zu lassen. Und es war mit Sicherheit keine eitle Marotte dieses sympathischen Musikers, wenn er nach jeder Caprice Kraft und Atem schöpfend pausierte. Vor allem in den tiefen Lagen zeigte er seine tonlichen Gestaltungsmöglichkeiten und beeindruckte durch seine ausgereiften Interpretationen dieser ungewöhnlichen Stücke. Ein herzlicher und langanhaltender Beifall belohnte alle Musiker für ihre hervorragenden Leistungen. Solche Künstler sind ein weiterer Beweis dafür, daß es abseits vom großen Musik-Buiseness noch Menschen gibt, deren Eigennützigkeit sich darauf beschränkt, stilistisch relativ unbekannte Bereiche sich und ihrem dankbaren Hörern zu erschließen.

Doch zurück zum Harmonium: Simon Buser, ein Schweizer Orgelbauer und Musiker, hatte einen in der Sammlung Stalders befindlichen Harmoniumvorläufer, die „Poikilorgue“ des französischen Orgelbauers Aristide Cavaille-Coll, fachgerecht und liebevoll restauriert. Er referierte qualifiziert über das Instrument, seine Literatur und das Schulwerk, das Lefébure-Wély für dieses Instrument geschrieben hatte. Mark Richli gab einen fundierten Überblick über die Entwicklung des Harmoniums vom klassischen Vierspiel-Druckwindinstrument hin zum Kunstharmenium und erläuterte als Kenner seines Instruments dessen technischen Aufbau auf einleuchtende und nachvollziehbare Weise. Johannes Michels Referat über die Literatur wurde zwar durch seine dargebotenen Literaturbeispiele zu einem lebendigen und abwechslungsreichen Vortrag, beschränkte sich leider aber auf Karg-Elert. Sollten die Akkordeonisten durch ihre Forschungsarbeit hier einen Vorsprung besitzen?

Der abschließende Konzertabend in Stalders Museum (Man beachte nochmals: Ein Privatmann schafft hier ohne staatliche Mittel seiner ungewöhnlichen Sammlung einen angemessenen und geschmackvollen Rahmen.) fand seinen Höhepunkt sicherlich in Michels Interpretation von Karg-Elerts „Jagdnovette“ op. 71, hatte jedoch seine Längen, vor allem bei Stalders zeitgenössischen Eigenkompositionen, mit denen er vor allem die Besonderheiten einiger Kombinationsinstrumente seiner Sammlung vorführen konnte.

Einen weiteren zwiespältigen Eindruck hinterließ ein Besuch der Schweizer Musikautomatensammlung von Heinrich Weiß in Seewen. Seine seltene Welte-Orgel bestückte er lediglich mit zwei belanglosen Kompositionen (eine von Reger), die Karg-Elertschen Werke blieben versehentlich im Schrank. Auch die selbstspielenden Harmoniuminstrumente blieben stumm. Viel Zeit widmete der engagierte Sammler dann den (vor allem ihn selbst) faszinierenden Spieluhren und Musikautomaten. Das war für ein Fachpublikum eine unausgeglichene Mischung und rechtfertigte keinesfalls das relativ hohe Eintrittsgeld.

Zum Schluß sei erwähnt, daß die Tagungsteilnehmer über die Frage diskutierten „Hat das Harmonium eine Zukunft oder bleibt es weiterhin Sammlerobjekt“. Die heterogene Teilnehmerstruktur wurde hierbei allzu deutlich. Auf der einen Seite die Harmoniumliebhaber, die dieses Instrument um seiner selber willen schätzen, wie die Sammler und der Restaurator Fuchs¹⁸, andererseits Musiker, die interessiert sind an der Musik und deshalb stark zum Kunstharmenium und verwandten Instrumenten (einschließlich Akkordeon) tendieren. Während die einen eine nostalgische Renaissance des bürgerlichen Musiksalons herbeizusehnen scheinen, sind die anderen an einer Erhaltung und an einem Auffinden von Instrumenten interessiert, die eine „historisch gerechte“ Ausführung ermöglichen. Was interessiert den Verfasser als Akkordeonisten? Zum einen möchte er die wenigen Werke hören, die auf dem Akkordeon tatsächlich nicht zu realisieren sind, zum anderen reizt ihn sowohl der Klang und die doppelte Expressionsmöglichkeit des Kunstharmeniums und regt ihn an, seine eigene Musizierweise kritisch zu vergleichen. Das Ende der Entwicklung der Harmoniumliteratur mit dem Ableben Karg-Elerts läßt ihn jedoch in der Gewissheit, mit seinem Instrument auch und gerade in der Neuen Musik ein spannendes und abwechslungsreiches Fundament zu haben ohne auf Ausflüge in die Welt Karg-Elerts und des Harmoniums verzichten zu müssen.

¹⁸

Eine Besichtigung in dessen Werkstatt (Anschrift: Hauptstr. 9, CH-4402 Frenkendorf) zeigt seine qualifizierte Arbeitsweise, die er mit einem Diavortrag und den vorhandenen Instrumenten eindrucksvoll belegen konnte.

Das neue Harmonium-Museum in Liestal/Schweiz

Im Januar 1992 wurde in Liestal im Kanton Basel-Land das erste Harmonium-Museum der Schweiz eröffnet. Dieter Stalder, Familienvater, Lehrer, Konzertorganist, Orgellehrer und Sammler hat in rund 20 Jahren eine Sammlung von über 70 Harmonien und anderen Tasteninstrumenten zusammengestellt und unter größtem persönlichen und finanziellen Einsatz nun ein eigenes Gebäude geschaffen, das diese einzigartige Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich macht. Voraussetzung für die Errichtung des Museums, das heute durch Führungen und Konzerte mit dem zu Unrecht vergessenen Instrument bekannt macht, war auch die Mitwirkung der ganzen Familie Stalder, die jahrelang der Sammelleidenschaft von Vater Stalder den nötigen Platz im Haus einräumen mußte. Frucht dieser Zeit ist möglicherweise auch das Emporenfries-Gemälde von Nicoletta Stalder, das viele phantasievolle Szenen mit und um das Harmonium darstellt, und heute den Besucher des Museums empfängt.

Angefangen hat Dieter Stalder seine Sammlung mit "Rettungsaktionen": viele Instrumente mußten zunächst vor der drohenden Vernichtung durch die Sperrmüll-Abfuhr bewahrt werden. In zahllosen Stunden eigener Arbeit wurden und werden die Harmonien spielbar gemacht. Dabei ist es Stalders Prinzip, möglichst die ganze historische Substanz zu erhalten.

Neben einer Reihe von Orgeln und Kombinationsinstrumenten gilt die Aufmerksamkeit den "Superlativen" des Harmoniumbaus genauso, wie den "durchschnittlichen" Instrumenten, die noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts in Gebrauch waren.

So befinden sich in der Eingangshalle zahlreiche Orgel-Harmonien mit 2-3 Manualen und Pedal. Im Untergeschoß lockt die Harmoniumspieler dann ein "Saugluft-Stockwerk" mit zahlreichen Exemplaren der wichtigsten Harmonium-Firmen. Der erste Stock im Museum ist fast ausschließlich dem Druckluft-Prinzip gewidmet und beherbergt Harmonien und Kunstharmonien von den wichtigsten Erbauern: Debain, Alexandre, Mustel, Schiedmayer, Trayser, Balthasar-Florence und Hinkel. Bei den Führungen und in den regelmäßig in den Museumsräumen veranstalteten Konzerten erklingen viele dieser Instrumente, allein und mit anderen Soloinstrumenten.

Zu den Glanzlichtern der Sammlung gehören:

- Das größte je in Serie gebaute Harmonium: ein Mason&Hamlin mit 3 Manualen und Pedal, letzteres mit einem 32'-Register ausgestattet,
- eine Orgel-Harmonium-Kombination von Steirer&Stahl,
- Klavierharmonien von Witton&Witton,
- ein Glockenharmonium,
- ein kleines Bibelharmonium,
- eine Poikilorgue von Cavallé-Coll,
- Kunstharmonien mit Celesta-Aufbau,
- ein Vocalion der Firma Hill,
- ein Orchestrelle von Aeolian,
- ein Mustel-Concertal
- ein Melophone (1839)
- eine Hausorgel aus dem Wallis von 1800.

Alles in allem ist diese Sammlung zu einem der wichtigsten und faszinierendsten Orte geworden, wenn es um die instrumentenkundliche Seite der Tasteninstrumente des 19. und 20. Jahrhunderts geht. Umso dankbarer muß man sein, daß diese mit viel Kenner-schaft zusammengetragenen Instrumente zugänglich gemacht wurden. Nicht nur unter Kennern wird dieses Museum dem Harmonium noch viele neue Freunde gewinnen können.

Das Harmoniummuseum ist nur nach Voranmeldung zu besichtigen.
Anschrift: Harmonium-Museum Liestal
Dieter Stalder, Widmannstr. 9a
CH-4410 Liestal
Telefon (19-20 Uhr): 061/921 64 10



Aus dem Emporenfries des Harmonium-Museums Liestal
von Nicoletta Stalder

Der Harmonium-Restaurator Kurt Fuchs

Im schweizerischen Frenkendorf südlich von Basel hat der gelernte Besteckeinbauer, Etuimacher und Musterkofferfabrikant Kurt Fuchs, der einige Jahre für Musikhäuser in der Instrumentenabteilung tätig war eine Werkstatt für Harmoniumrestaurationen aufgemacht. In einem kleinen Gewerbegebiet des Ortes unterhält Fuchs Räumlichkeiten, in denen die zumeist ganz oder teilweise ruinierten Instrumente "wieder auferstehen" können. In sorgfältigster und präziser (eben auch schweizerischer) Weise werden Instrumente von Grund auf renoviert und wieder einwandfrei spielbar gemacht. Dazu scheut sich Handwerker Fuchs nicht, auch die Hilfe eines excellenten Möbelschreiners oder eines Spezialisten für bestimmte Typen (im Falle seines Mustels war es Mark Richli, Zürich) in Anspruch zu nehmen.

Während die meisten Arbeiten Kundenaufträge sind, so daß man in Fuchsens Werkstatt (die die Mitglieder der Karg-Elert-Gesellschaft im November 1991 besuchen konnten) nur wenige Instrumente sieht, hat er inzwischen 2 Flagschiffe des Harmoniumbaus so restauriert, daß sie einwandfreie Konzertinstrumente geworden sind und zur Vermietung zu Konzertzwecken zur Verfügung stehen: ein großes Mason&Hamlin, das mit Motor und einwandfreier Stimmung zur Verfügung steht, sowie seit kurzem auch ein Mustel-Kunstharmonium, das nach einer aufwendigen Reperatur (dem Instrument wurde barbarischer Weise die Celesta abgesägt) wieder als erstklassiges Instrument genutzt werden kann.

Die Nachfrage nach diesem Instrument und überhaupt nach der Fuchsschen Werkstatt zeigt, daß das Harmonium vielleicht doch nicht völlig dem Untergang geweiht ist. Interessenten können sich unter folgender Adresse Informationen besorgen:

Kurt Fuchs
Harmoniumrestaurator
Hauptstraße 9
CH - 4402 Frenkendorf
Tel.: 061/9016990

Karg-Elert-Tage in Oberndorf am Neckar

Von Zeit zu Zeit haben sich die Oberndorfer immer wieder ihres berühmten Sohnes, dem Komponisten der als Siegfried Theodor Karg in ihrer Stadt zur Welt kam, erinnert. Daß diese Erinnerung immer wieder aufgefrischt werden mußte ist verständlich, denn schließlich hat die Familie Karg Oberndorf schon wenige Jahre nach der Geburt des heute so bekannten Sigfrid wieder verlassen, so daß eigentliche Spuren seiner Tätigkeit nicht vorhanden sind.

Dennoch wurde im Stadtarchiv Oberndorf eine ansehnliche Sammlung von Zeugnissen Karg-Elerts zusammengestellt, die u. a. auch noch Materialien aus der Zeit des Oberndorfer Karg-Elert-Festes im Jahre 1920 enthält. Nicht zuletzt dem Einsatz des inzwischen verstorbenen Ferdinand Feederle ist zu verdanken, daß der Name Karg-Elert in Oberndorf so präsent blieb, daß heute die Musikschule der Stadt nach diesem großen Sohn benannt ist.

Allerdings sind in Oberndorf bedingt durch die Größe der Stadt und die Dominanz der Katholischen Gemeinde wenige Berufsmusiker, vor allem kein hauptberuflicher Kirchenmusiker tätig, die eine regelmäßige Karg-Elert-Pflege betreiben könnten.

Umso verdienstvoller ist es, daß der Oberndorfer Stadtrat und Inhaber einer großen Rechtsanwalts-Kanzlei Klaus Haischer seine organisatorischen Möglichkeiten und die durch seine Tätigkeit als stellvertretender Vorsitzender der Landesanstalt für Kommunikation bestehenden Verbindungen zu einer Initiative genutzt hat, die zunächst vom Südwestfunk und der Stadt Oberndorf unterstützt wird: Die Oberndorfer Karg-Elert-Tage.

Immer um den Geburtstag Karg-Elerts herum, also im November, finden drei Konzerte statt, die den Namen Karg-Elert zunächst als "Schutzpatron" gebrauchen, aber auch immer wieder Werke des Meisters zu Gehör bringen.

Begonnen hatten die 1. Karg-Elert-Tage im Jahre 1990 mit einem Vortrag-Recital von Johannes Michel, in dem einerseits Leben und Werk Karg-Elerts einer zahlreichen Zuhörerschaft vorgestellt wurden, sowie ein Einblick in das Harmonium-Schaffen genommen werden konnte. Ein Orgelkonzert von Stefan-Johannes Bleicher mit 7 Choralimprovisationen aus Op. 65 begeisterte damals das Publikum ebenso, wie das Konzert des Bläserquintetts des Südwestfunks, das auch Karg-Elerts Quintett Op. 30 aufführte.

Im Jahr 1991 setzten dann die 2. Oberndorfer Karg-Elert-Tage die begonnene Reihe fort, wobei für Karg-Elert der Platz in der kath. Kirche der Beste war, denn sicherlich nicht unverständlich ist, daß sich die Konzertreihe nun als allgemeine Musikreihe mit einem Farbtupfer Karg-Elert versteht . In der St. Michaelskirche spielte dann Barrie Cabena ein Programm mit Karg-Elert-Werken (Op. 39B und Op 154) und Kanadischen Komponisten.

Für 1993 sind ebenfalls wieder drei Konzerte vorgesehen, die wie 1992 schon ein Orchester-Konzert und Abende mit Orgelwerken beinhalten. (JM)



KARG-ELERT-FEST
25-27 SEPT 1920. OBERNDORF a. Neckar

KARG-ELERT-FEST 1920: Erinnerungskarte an das erste Karg-Elert-Fest in Oberndorf im September 1920. Die Zeichnung entspricht dem Motto zu der 1. Sonate Fis-Moll von Karg-Elert.

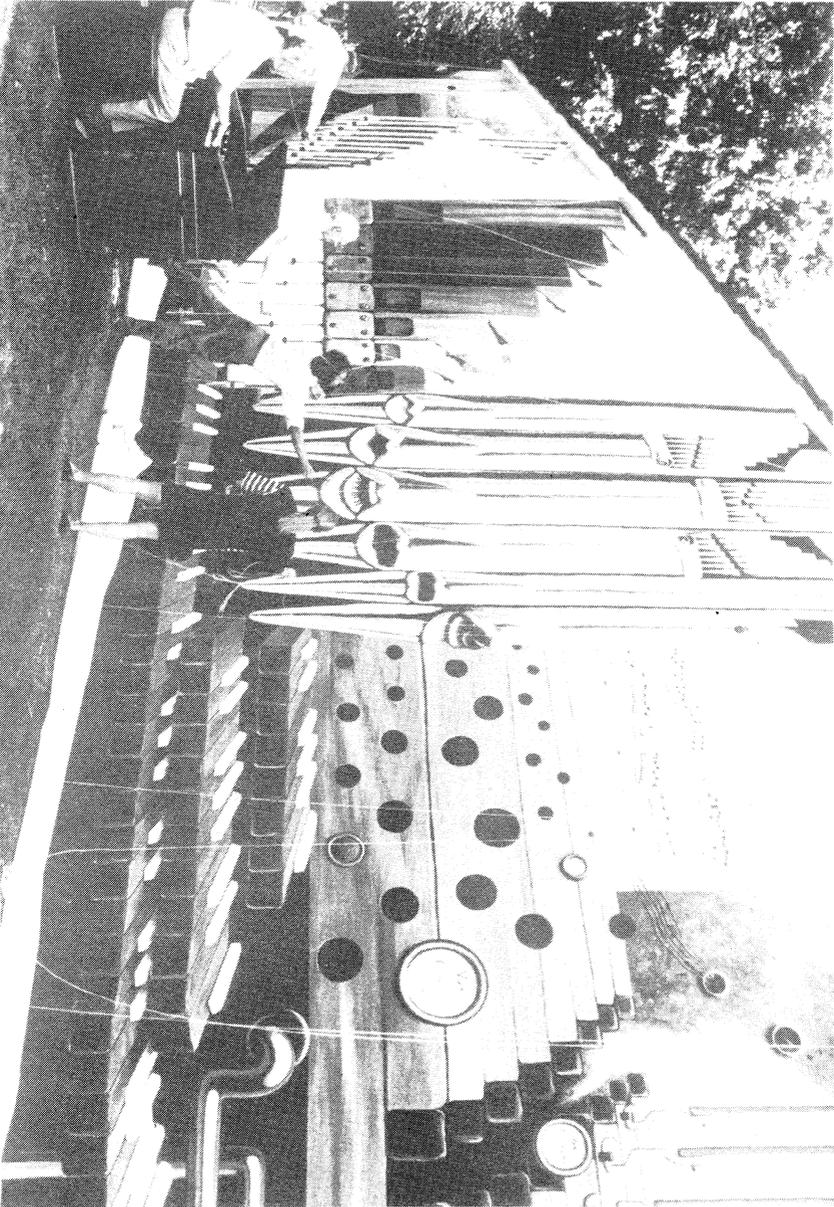
Titelblatt des Oberndorfer Karg-Elert-Festes 1920

BERICHTE

Im Harmonium-Museum Liestal (CH) findet von November 1992 bis Januar 1993 eine Konzertreihe mit Kammerkonzerten rund um das Harmonium statt. Am 1. November begannen Elisabeth Thurnherr (Violine) und Dieter Stalder (Harmonium) mit einem Duo-Programm. Weitere Termine sind der 8. November (Gesang und Harmonium), 17. Januar (Harmonium und Steel-Drum) sowie am 24. Januar (Klavier und Harmonium). Neben dem Valse Mignonne Op. 142, 2 und Stücken aus "Renaissance" Op. 57 spielt Dieter Stalder Sonatinen von Karg-Elert: die drei Sonatinen Op. 14 für Harmonium und die Orgel-Sonatine Op. 74.

In der Paul-Gerhardt-Kirche in Berlin-Schöneberg wurden am 17. Mai die Tröstungen Op. 47 für Gesang und Orgel durch J. H. Kraner und M. Köhler aufgeführt.

Die Orgelbauwerkstatt Kreienbrink in Osnabrück hat am 17. Juli 1992 ein überlebensgroßes Wandgemälde der Künstlerin Angelika Walter mit dem Titel "Vox Coelestis 16" an einer Außenwand ihres Gebäudes eingeweiht. Das Bild ist 14 m breit und 6 m hoch, benötigt also rund 70 qm Fläche. Auf dem Bild zu sehen sind viele Teile die für den Orgelbau nötig sind, Pfeifen, Kondukten, Laden und auch ein Notenbeispiel aus Karg-Elerts "Jesu, meine Freude" Op. 87 Nr. 2. KMD Christoph Niesemann spielte bei der Einweihung auf einem französischen Druckluft-Harmonium und Orgelbaumeister Joachim Kreienbrink ging in seiner Ansprache u. a. auf die Geschichte der Vox coelestis ein, die der Orgelbauer Sauer in Deutschland zunächst gegen Widerstände einführte. Ein Organist namens Naumann berichtete in einer Zeitschrift "Urania" von 1865: "Vor kurzem besuchte mich ein pensionierter Polizeibeamter. Ich führte ihm die Orgel Voix céleste vor. Mit tränenden Augen sagte er: 'Ich bin ein profaner Mensch, habe seit 7 Jahren keine Kirche mehr besucht. Jetzt bin ich ganz zerknirscht. Ich habe selige Augenblicke genossen.' Ich schwieg, denn ich wollte die Andacht nicht stören, aber im Geiste drückte ich Sauer die Hand".



Aus dem Gemälde "Vox Coelestis 16" von Angelika
Walter an der Außenwand der Orgelbauwerkstatt
Kreienbrink in Osnabrück.

In Italien bietet eine Firma den Neubau von Harmonien als Saug- oder Druckluftinstrumente mit 1-4 Manualen an. Interessenten sei die Adresse mitgeteilt: Firma Iginio Delmarco, Via Roma 15 in I-38038 Tesero (Südtirol).

An der Musikhochschule Stuttgart legte Andrea Schneller aus Ludwigsburg im Rahmen der Kirchenmusiker-Ausbildung im Fach Formenlehre ein Arbeit über die Choralimprovisationen Op. 65 vor. Auf 150 Seiten werden alle 66 Choralimprovisationen eingehend besprochen und analysiert.

An der Saint James Episcopal Church in Baton Rouge, Louisiana (USA) musizierten Carol Dale (Flöte) und David Culbert (Orgel) am 9. April 1991 (dem Todestag Karg-Elerts) ein Programm mit Werken Karg-Elerts (aus Opp. 65, 78, 107, 140 und "Näher mein Gott zu dir"), sowie der "Prelude-Improvisation", die Nicholas Choveaux (heute Ehrenvorsitzender der Karg-Elert-Society) 1932 Karg-Elert gewidmet hatte.

Dem Hinweis von Dr. David Culbert, Louisiana (USA) verdanken wir die Kenntnis über ein Werk, das wie folgt in einer Bibliographie in der Zeitschrift "The American Organist" verzeichnet ist:

Cabena, Barria (b. 1933). Homage to Sigfrid Karg-Elert (54 Variations on a Ground Bass for Organ Duet. Four Feet). Op. 110 (1983). Unpublished. Three manuals; Secondo, Primo pedal; 24 minutes; difficult.

In einem Konzert in der Züricher St. Anton-Kirche spielte Mark Richli am 22.5.1991 u. a. die Erste Sonate Op. 36 auf einem Kunstharmonium der Firma Mustel.

Am 31. August 1991 spielte Richard Gehrke in der Bielefelder Johanniskirche eine Konzert ausschließlich mit Werken von Karg-Elert. Aus der sehr Karg-verständigen Kritik im Bielefelder Tagblatt (4.9. 91) seien einige Bemerkungen zitiert, die als Wortschöpfungen zu Karg-Elerts Musik Beachtung verdienen:

"... Kürze jedenfalls dürfte im Land, wo sich auch Komponisten so gern als Dichter und Denker gerieren, sicher eine der schwächsten ausgeprägten Tugenden sein; Karg-Elert beherrschte sie aus dem Effeff. Wie er noch um 1930 - all dies explizit zu hören im 'Zyklus acht kurzer Stücke Op. 154' - so ganz und gar selbstverständlich kloster-melodiös, appassioniert, toccatinen-humorig, solenn oder akkordisch pur Musik macht, ohne irgend trivial zu werden, das weist ihn als Meister der atmosphärische-lyrischen Orgelminiatur aus."

Karg-Elerts Orgeltranskriptionen nach Opern von Richard Wagner standen im Mittelpunkt eines Konzertes in der Liebfrauenkirche in Bottrop am 23. Februar 1992. Christoph Kuhlmann (Paris) spielte aus Parsifal, Götterdämmerung und Tristan und Isolde.

Im Rahmen der Sommerlichen Orgelkonzerte der Neanderkirche Düsseldorf spielte Helmut C. Jacobs am 3. 7. 1991 ein Konzert mit Harmonium-Werken von Karg-Elert auf dem Akkordeon.

Durch die freundliche Hilfe von Herrn Hanspeter Sigmann, Heidelberg konnte eine für Harmonium-Freunde recht interessante Untersuchung durchgeführt werden. Die ausgesprochen guten und auch haltbaren Zungen eines Mustel-Harmoniums (1913) wurden chemisch verglichen mit denen eines Hinkel-Harmoniums (ca. 1920). Das Ergebnis (Bestandteile unter 1 % sind als Verunreinigungen anzusehen):

	Mustel	Hinkel
Kupfer	65,0%	59,5 %
Zink	32,9 %	39,0 %
Blei	0,5 %	0,6 %

Aluminium, Bor, Natrium und Nickel zwischen 0,1 und 0,3 %.
Die Hinkel-Zunge enthielt außerdem noch 0,5 % Zinn.

In jüngster Zeit sind wiederholt spektakuläre Konzerte mit Reinkarnationen großer Meister angekündigt worden, ohne daß ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zuteil wurde. Wir drucken im Folgenden zwei Ausschnitte aus der Schwäbischen Zeitung vom 8.12. 1990 (1) und der Westerwälder Zeitung vom 16.4.1992 (2) ab.

Donnerstag, 14. Dezember: Markdorf, Wirtshaus am Gehrenberg, 20.00 Uhr: Hepperle und Dipfele im Mundartkabarett - Duett III, Ravensburg. Oberschwabenhalle, 20.00 Uhr: Konzert - Die Flippers. Evangelische Stadtkirche, 21.00 Uhr: Orgelkomplet - Meditation und Gebet zur Nacht mit Sigfrid Karg-Elert und Michael Bender.

Oster-Musik

RUPPACH-GOLDHAUSEN.
REM. Festliche Orgelmusik von Johann Sebastian Bach ist am Ostersonntag, 18 Uhr, in der musikalischen Osterandacht zu hören. Die neue Orgel in der Pfarrkirche „St. Johannes der Täufer“ spielt Matthias Braun aus Limburg-Staffel. Als Solisten werden Sigfried Karg-Elert, Theodore Dubois und Marcel Dupré auftreten.

DISCOGRAPHIE

Neuerscheinungen 1991/92

- Op. 39 Phantasie und Fuge D-Dur
Anne Page, Harmonium Cel 003 MC

Johannes Matthias Michel, Harmonium
exp 18.771
- Op. 46 Zweite Sonate B-MOLL
Anne Page, Harmonium Cel 003 MC
- Op. 64 Nr. 4 Praeambulum Festivum (Arr.: J. M. Michel)
Eberbacher Bläserensemble,
Johannes M. Michel Med 12.200 A
- Op. 65 (Aus: 66 Choralimprovisationen)
Nr. 5 Freu diech sehr, o meine Seele
Henk van Putten, Orgel Lindenberg LBCD 07
- Nr. 21 O Welt, ich muß dich lassen
Hans Bönisch, Orgel Mot 20171
- Nr. 24 Dir, dir Jehova will ich singen
Winfried Petersen, Orgel Mot 11631
- Nr. 30 Nach einer Prüfung kurzer Tage (Arr.)
Ludwigsburger Blechbläserquintett
amb 97873
- Nr. 43 O Gott, du frommer Gott
Hans Bönisch, Orgel Mot 20171
- Nr. 51 Schmücke dich, o liebe Seele
Joachim Dorf Müller, Orgel ABAKUS CD 91093

Nr. 59 Nun danket alle Gott
Winfried Petersen, Orgel Mot 11631
Hans Bönisch, Orgel Mot 20171
Henk van Putten, Orgel Lindenberg LBCD07
Franz Haselböck, Orgel Hänssler 98.559
Philip Ledger, Orgel EMI CDM 7632402

Nr. 59 Nun danket alle Gott (Arr.)
Ludwigsburger Blechbläserquintett,
W. Bönig, Orgel amb 97873
Harmonic Brass Hän 98.907

Nr. 61 Was Gott tut, das ist wohlgetan
Hans Bönisch, Orgel Mot 20171

Op. 70 **Zwei Tondichtungen (orchestrale Studien)**
Johannes Matthias Michel, Harmonium
exp 18.771

Op. 72 **Trois Impressions**
Klaus Uwe Ludwig, Orgel Opus 7037-2

Op. 75 I (*) **Nr. 1 In dulci júbilo**
Douglas Major, Orgel
Gothic Records G118316 (CD)
GC118316 (MC)

Op. 85 (*) **Nr. 3 Fuge, Kanzone und Epilog**
Robert Hoehren, Orgel
Delos D/CD 3045 (USA)

Op. 87 **(Aus: Drei Symphonische Choräle)**
Nr. 1 Ach bleib mit deiner Gnade
Hans Bönisch, Orgel Mot 20171

Op. 97 **Seven Pastels from the lake of Constance**
Klaus Uwe Ludwig, Orgel Opus 7037-2

- Op. 100 **Partita in E**
Graham Barber, Orgel PRCD 391
- Op. 101 **(Aus: 33 Portraits)**
Nr. 5 Lobet den Herrn mit Pauken
Jaap Kronenburg, Orgel Lindenberg LBCD 10
- Nr. 5 Lobet den Herrn mit Pauken (Arr.)
Ludwigsburger Blechbläserquintett,
W. Bönig, Orgel amb 97873
- Op. 102 **Impressionen, 12 Stücke für Harmonium**
Johannes Matthias Michel, Harmonium
exp 18.771
- Op. 103 **Sechs Romantische Stücke**
Anne Page, Harmonium Cel 003 MC
- Op. 106 **(Aus: Cathedral Windows)**
Nr. 3 Resonet in laudibus
Nr. 4 Adeste fidelis
Nr. 5 Saluto angelico
Peter Planyavsky, Orgel MOT 11641
- Op. 108 **Three Impressions**
Graham Barber PRCD 314
- Op. 134 (*) **Impressions Exotiques**
Eric Dequeker, Sylvia Benier
Vox Temporis DDD C9 002 (Belgien)
- Op. 135 (*) **Suite Pointillistique**
Eric Dequeker, Sylvia Benier
Vox Temporis DDD C9 002 (Belgien)
- Op. 143 **Sinfonie in fis**
Graham Barber, Orgel PRCD 373

- Op. 142 (Drei Stücke)
 Nr. 2 Valse Mignonne
 Eberhard Lauer, Orgel amb 97864
- Op. 150 Passacaglia und Fuge über BACH
 Hans-Dieter Meyer-Moortgat, Orgel
 amb 97 861
- Op. 154 A Cycle of Eight Short Pieces
 Graham Barber, Orgel PRCD 297
- W 17 C) **) Näher, mein Gott zu dir !
 N.N. KRO (NL)
- B 36 (*) Edward Elgar, I. Symphonie Op. 55
 bearb. für Klavier von S. Karg-Elert
 David Owen Norris, Klavier
 DCC Compact Classics AVZ 3024

(*) diese Angaben sind dem Newsletter 15 (September 1992)
 der Karg-Elert-Society, Great Britain entnommen.

**) Angabe nach Ars Organi, Heft 3, Kassel 1992

WERKVERZEICHNIS

Nachträge/Ergänzungen 1991/92

- Op. 27 Nr. 2 Invocation enthalten in:
"Just for Manuals " Bd. I, S. 20
Verlag H. Flammer Inc. USA
Nr. 4 Idyll enthalten in:
"Just for Manuals" Bd. II, S. 18f
- Op. 65 Nr. 35 Gott des Himmels enthalten in:
"Just for Manuals" Bd. I, S. 11
Verlag H. Flammer Inc. USA
- Nr. 44 Wie schön leuchtet der Morgenstern
 arranged for Flute Choir by Arthur Ephross in:
 Two Chorale Preludes
 Southern Music Company, San Antonio, Texas
 1989 6 Seiten (4 davon KE)
- Op. 72 Neue Ausgabe im Verlag Master Music
 Publications Inc. in Boca Raton (Florida 33481-
 0157) P.O. Box 810157 im April 1990 erschienen.
- Op. 102 Eine Orchester-Bearbeitung der Nummern 1, 2, 6
 und 7 hat Willi Frank (Freiburg) angefertigt und
 bereits am 11. 7. 1981 erstmals aufgeführt. Die
 Orchesterbesetzung ist umfangreich und enthält
 neben Streichern und Holzbläsern auch 3-4faches
 Blech, Pauke und Harfe.
- Op. 142 [II] Drei Stücke (Three New Impressions)
 Neuaufgabe 1991 bei Breitkopf und Härtel,
 Wiesbaden

- Op. 154 Nr. 4 Melodia monastica enthalten in:
 Autori Classici - Invito All'Organo,
 copposizioni per organo a cura di Giuseppe
 Pedemonti; Volume secondo
 Verlag Carrara, Bergamo (Italien)
- W 6 Es schien der Mond so helle
 für eine Singstimme mit Harmonium
 "Der Neuen Musik-Zeitung zum ersten Abdruck
 überlassen" N. M.-Z. 1192 o. J.
 Abgedruckt in: Mitteilungen der Karg-Elert-
 Gesellschaft 6/1991/92, S. 122
- B 32 EP 10577, 42 Seiten, o. J.
- B 40a Grieg, E. : Hamonium-Album, Melodien für
 Harmonium, bearbeitet von A. Reinhard,
 registriert von SKE
 Edition Peters, Leipzig EP 7883 o. J.
 27 Seiten
- B 64 [I] Liszt, F.: (14) Lieder für Harmonium übertragen
 von Sigfrid Karg-Elert für Normalharmonium
 30 Seiten, C. F. Kahnt Leipzig, c1913
 C.F.K.N. 7099
- B 64 [II] Liszt. F.: 2 Lieder f. Kunstharmonium
 in [I] angekündigt, wie im Werkverzeichnis
 aufgeführt
- B 88 a Sinding, Chr.: Harmonium-Album
 12 beliebte Stücke von Chr. Sinding für
 Harmonium bearbeitet von A. Reinhard, registriert
 von SKE
 Edition Peters, Leipzig o. J., 22 Seiten
 EP 9429

(D. Culbert/W. Frank/U. Thein/M. Richli/J. Michel)

**Hermann F. Bergmann:
Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von
Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)**

Erörterungen musiktheoretischer Ansichten unter Berücksichtigung eines Legitimationsversuches für das Fach Musiktheorie an Hochschulen

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Erziehungswissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 1991

“Oberflächliche Geschwindleser, denkträge Musikanten (...), Genießer, die sich nur an interessanten Endergebnissen delectieren[,] oder obstinate Rechthaber, die die Kraft der Gegenbeweisführung lediglich aus der Tatsache ziehen zu müssen glauben, ‘daß es bisher ja auch anders ging’, möge ein gütiges Geschick von dieser Lektüre, die intensive Mitarbeit des Studierenden erheischt, fernhalten.”

Diesen - hier “kommabereinigten” - Wunsch Karg-Elerts im Vorwort seiner Harmoniklogik darf - und muß - auch Hermann F. Bergmann haben: Seine Dissertation über “Harmonie und Funktion in den Klavierwerken von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)” ist mit gut 400 Textseiten einschließlich 737 Anmerkungen wohl die gründlichste und umfanglichste, durch seine Thematik gewiß die interessanteste und wichtigste Arbeit über Karg-Elerts Schaffen seit Hartmanns zweibändigem Opus von 1985 über die Orgelwerke.

Drei Wochen der Konfrontation mit dem Buch vor Niederschrift dieses Artikels reichen dem Rezensenten jedenfalls nicht zu einer umfassenden und fundierten Beurteilung von Bergmanns Arbeit. Zu sehr weiß er sich durch die Kürze der gegebenen Zeit als “oberflächlicher Geschwindleser”, zu sehr auch durch die Sonne zweier Urlaubswochen währenddessen als “denkträger Musikant”.

Immerhin ist damit schon gesagt, daß es geduldiger Hinwendung bedarf, will man Bergmanns Unterfangen folgen, Harmonik und Funktion im Klavierschaffen Karg-Elerts auf dem Hintergrund seiner “Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre” als einer besonderen musiktheoretischen Sicht - damit aber einzig angemessen - zu betrachten.

Auf zwei irritierende Äußerlichkeiten sei hingewiesen: Die kleinstgliedrige Dezimalzählung mit bis zu sieben Positionen zerkrümelt - zunächst eher entmutigend - den Text, erweist sich dann aber als hilfreich, will man wiederholt Nachschlagen - und ohne dies geht es im Verlauf der Lektüre nicht. Befremdlich bleibt dagegen, daß "Karg-Elert" in Kurzform stets "Elert" statt "Karg" genannt wird, was schlicht falsch ist. - Doch genug solcher Worte...

Ornungsgemäß klärt der erste Hauptteil der Dissertation als historisches Umfeld in stenographischer Kürze die stilistischen Strömungen der musikalischen Moderne und ihre "harmonie- und funktionszersetzenden Elemente", dann etwas ausführlicher theoretische Vorarbeiten und Grundlagen des Polarismus allgemein sowie Eigenheiten und spezifische Termini der Theorie Karg-Elerts im Besonderen. Während die "Historischen Betrachtungen" eher als zusammenhanglos vorangestellt erscheinen, dürfen die "Theoretischen Betrachtungen" als knappe, aber verständliche Zusammenfassung der wesentlichen Grundzüge von Karg-Elerts Harmonik gelten, wobei das Thema "Modulation" extrem verkürzt erscheint. Sie könnten durchaus als Einführung in sein theoretisches Hauptwerk gelesen werden, bieten Hintergrundinformation, die für das Weitere unumgänglich, aber auch allein zu goutieren ist, ohne daß man gezwungen wäre, sich dem ausgedehnten zweiten Hauptstück zuzuwenden.

Hierzu lädt der Haupttitel der Arbeit ein. Seine beiden Aspekte tragen den Tatsachen Rechnung, daß "Karg-Elerts stärkste Seite ... auf harmonischem Gebiet" liegt und der Bereich der Klavierwerke bisher noch wenig bearbeitet wurde.

"Klavierwerke" meint diejenigen mit Opuszahl nach Schenks Aufstellung von 1927. Bergmann erwähnt nicht die unveröffentlichten Brahms-Variationen op. 8, die Schenk als Konservatoriums-Arbeit ansieht; die Echtheit des durch handschriftlichem Vermerk fragwürdiger Herkunft mit "op. 146" versehenen "Mosaik" - das Schenk nicht nennt - zweifelt Bergmann an. Neben den verschollenen opp. 15 und 80 bleiben so zweiundzwanzig aufgelistete Opusnummern aus vier Schaffensperioden (1895-1900, 1902-1906, 1910-1911 und 1919-1923) zu analysieren.

Hierzu stellt Bergmann zunächst ein erläuterndes Glossar im Folgenden "speziell verwendeter Analysebegriffe" zusammen, das von "Alteration" und "Ausführungskette" bis "Vorhaltsbildung" und "Zentralharmonie" reicht. Sie werden in zwei - vornehmlich chronologisch orientierten - Analyseprozessen relevant, deren Distinktion durch die Bedeutungsdifferenz der Begriffe "Harmonie" und "Funktion" gewonnen ist.

Im ersten Durchgang betreibt Bergmann Klanganalyse unter den Gesichtspunkten "disharmonische Elemente" in der Konsonantik und "Ansätze zur Dissonantik", im zweiten werden unter der Überschrift "Funktionale Strukturen der Harmonik" formbildende Faktoren harmonischer Abläufe ("Harmoniegruppen") analysiert.

Das Verfahren ist darin einerseits das quasi statistischer Ermittlung. Zum anderen gibt es je einen Ideenschwerpunkt: Diskutiert wird dort (unter dem Aspekt "Harmonik") die Problematik "pythagoreisch konstruierbarer Klänge" (Quintschichtungsklänge, deren Typisierung "Gedankengut des Verfassers der vorliegenden Arbeit" sind) und "didymisch konstruierbarer Klänge" (natürliche Bisonsanzen). Ihr Vergleich an Hand der Klavierwerke ergibt eine Identitätsquote von 61,5 Prozent. Dennoch scheint das Problem der Unvereinbarkeit gleichzeitig melodischer (pythagoreischer) und harmonischer (didymischer) Interpretation ein- und desselben musikalischen Vorgangs in der Theorie Karg-Elerts keineswegs ausgeräumt durch die Behauptung, es sei "einer Analyse daher gestattet, Quintschichtungsklänge als modifizierte natürliche Bisonsanzklänge zu werten".

Diskutiert wird hier (unter dem Aspekt "Funktion") die "Interpretierbarkeit von Klanggruppen als Einführungen und Ausführungen". Bergmann entwickelt auch in diesem Zusammenhang eine eigenständige Typisierung, vorrangig der Einführungen, aus der er den Begriff der "harmonischen Breite" eines Musikstückes entwickelt, der an Dietrich Masts für die Skrjabinschen Klaviersonaten gewonnenen Terminus "Quinthöhenverlauf" (in: "Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin", München-Gräffelfing 1981) erinnert. Er rekurriert auf die prinzipialen Ursprungslagen der Harmonien.

Endergebnis von Bergmanns Untersuchungen der Karg-Elertschen Klavierwerke ist - nach neuerlicher Klassifikation von "Typen der

Tonalitätsstufungen“, deren „atonale“ Nummer X er für keines als zutreffend ansieht -, „daß die ‚Tonikalität‘ im Borrtschen [sic!] Sinne dominiert“, daß Kargs Klaviermusik also nirgends im üblichen Wortsinne „atonal“ sind.

Amüsant und - durch seinen Hauch von Wahrheit - einnehmend wie alles Anekdotische ist ein kurzer pseudo-kabbalistischer „Exkurs“ über Karg-Elerts „B-A-C-H“ für Orgel op. 150, das auf - durch komplexe Bisonanz-Analyse seines zweiten Taktes - sowohl sein eigenes Entstehungsdatum als auch das seiner Fugen-Vorlage in der Harmonium-Sonate op. 46 - zu erkennen gibt.

In keinem Fall wird eines der Klavierwerke (auch nur in seiner harmonisch-funktionalen Gestalt) umfassend oder gar erschöpfend dargestellt, wiewohl die „Exotischen Impressionen“ op. 118 als an der extremen Grenze zur Atonalität wiederholt bevorzugt behandelt sind. Eine solche Darstellung hätte immerhin beispielhaft zeigen können, wie die „Erörterungen musiktheoretischer Ansichten“ für die Begegnung mit der Musik (als individuellem „musikalischen Kunstwerk“) nutzbar zu machen sind. Brauchbares Werkzeug dazu gibt Bergmann allerdings an die Hand.

Getrost ist zuletzt der barocke Untertitel der Dissertation als ein „bloßes Alibi“ zu vernachlässigen: er ordnet eine genuin musiktheoretische Arbeit lediglich jenem Fachbereich des Wissenschaftsbetriebes zu, in welchem es zu promovieren galt.

Ihr dritter und bezeichnenderweise kürzester Teil sucht im Blick auf den Musiklehrerberuf an allgemeinbildenden Schulen verschiedene (Aus-)Bildungsmodelle in den üblichen Spannungsfeldern von Allgemeinem und Besonderem, Universalismus und Spezialismus sowie Rationalität und Emotionalität zu verbinden und erwähnt in diesem Zusammenhang allein: „Extreme Positionen - etwa die polaristische Lehre von Sigfrid Karg-Elert - nehmen nur wenig Einfluß.“ Bergmann schließt dann jedoch mit der skizzenhaften „Planung einer Lehrveranstaltung für das Fach Musiktheorie“ auf der Basis der Karg-Elertschen Schrift „Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung“, woraus zwar Teilgebiete (etwa „Schwingungszahl und Wellenlänge“, „Kanonische Partial- und Messelwerte“ oder „Stimmhöhe des Kammertones“) im Lehrangebot der systematischen Musikwissenschaft zu finden sind, nicht aber die spezifische Ausrichtung auf die Kargsche Harmonik („Kommareine und kommadif-

ferierende Modulation“, „Metharmose und Enharmose“, „Die natürliche Sept“), deren Lehrstoff möglicherweise erst adäquaten analytischen Umgang mit seiner Musik - und der vieler seiner Zeitgenossen an der immer noch sogenannten „Grenze der Tonalität“ - ermöglicht.

Denkbar - und vielleicht wünschenswert - wäre gewesen, ausgehend von der gegenwärtigen Situation des „Faches Musiktheorie“ zu entwickeln, warum auch „extreme Positionen“ (als „Besonderes“) in ihrer begründeten Abgrenzung zum Üblichen (als „Allgemeinem“) lehenswert sind, um musikalische Kunst („universell“) in ihren individuellen Ausprägungen („speziell“) verstehen zu lernen. Scheinbar so disparate Fakten wie die historische Aufführungspraxis und Messiaens „Technique de mon langage musicale“ legen doch nahe, daß es dessen bedarf, um letztendlich „Emotionalität“ (Hören) und „Rationalität“ (Verstehen) von Musik in die je erforderliche Balance zu bringen.

Der Rezensent bittet, nach diesem unzulänglichen, jedoch dringend anempfehlenden Hinweis auf eine wichtige Veröffentlichung zum nach wie vor unausgeschöpften Thema Karg-Elert, zuletzt um Entschuldigung dafür, daß er nach der ersten kurzen Begegnung - sie wird nicht die letzte sein - mit Bergmanns Abhandlung immer noch „Genießer“ bleibt, der sich an den „interessanten Endergebnissen“ Kargscher Musik „delektiert“. Er glaubt deswegen allerdings, „obstinater Rechthaber“ sein zu dürfen mit der Behauptung, daß „es“ ohne Musik - und Musiktheorie - Karg-Elerts fürderhin nicht geht.

Ein Stück des Weges nötiger Vermittlungsarbeit zwischen jenem sehr emotionalen Pol des Musikers und Hörers und dem rationalen fundierter wissenschaftlicher Aufarbeitung, die einst auch das allgemeine Verständnis für Karg-Elert befördern wird, hat Hermann F. Bergmann geleistet. Zu einem „Legitimationsversuch für das Fach Musiktheorie an Hochschulen“ ist Karg-Elert wohl nicht so recht geeignet; wir dürfen aber dankbar anerkennen, daß die universitären Prüfungsordnungen gelegentlich solche Konstruktionen erfordern und zulassen, von denen sein Oeuvre profitieren kann, wenn sich wie hier ein rechtschaffener Gelehrter darum bemüht.

Axel Berchem

DER HARMONIUMFREUND

Hermann Burger, Schilten (Roman),

Fischer Taschenbuch Verlag, 307 S., ISBN 3-596-22086-6

(Die Originalausgabe, erschienen im Artemis Verlag Zürich und München, ist vergriffen.)

Als 1976 ein bis dahin ziemlich unbekannter Schweizer Autor seinen ersten Roman vorlegte, dürfte kaum einer der Karg-Elert-Kenner realisiert haben, daß der Komponist damit - fast zu seinem hundertsten Geburtstag - in die Literatur einging.

Hermann Burger (1942-1989) gelang, entdeckt und gefördert von Marcel Reich-Ranicki, mit "Schilten / Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz" 1) der Durchbruch, und er wurde mit diesem und den folgenden Werken zu einem der wichtigen deutschsprachigen Autoren der Gegenwart.

Burger schildert in seinem Roman den verzweifelten Versuch eines ins Provisorium versetzten Volksschullehrers in einem gottverlassenen Schweizer Kaff, durch eine lange Rechtfertigungsschrift an eine imaginäre Rekursinstanz seine volle Rehabilitation zu erlangen. Eine zentrale Rolle als Ursache der Probleme des Lehrers Peter Stirner, der sich in seinem Bericht selber Armin Schildknecht nennt, als Ort der Handlung und als wieder und wieder beschriebenes Objekt spielt das verwinkelte alte Schulhaus mit dem direkt benachbarten Friedhof und mit seiner angebauten, kapellenähnlichen Turnhalle, die bei Todesfällen auch als "Abdankungshalle" dient. Stirners Unterrichten an dieser Gesamtschule wird durch die enge Nachbarschaft und Verquickung von Schulbetrieb und "Todesbetrieb" immer wieder gestört, beeinträchtigt mindestens und letztlich beeinflusst und geprägt. "Logischerweise" funktioniert der Lehrer das Fach "Heimatkunde" in "Todeskunde" um und erhebt es zum Haupt-, ja zum einzigen Fach, und die verschiedenen Klassen seiner Schülerschar schließt er zur "Einheitsförderklasse" zusammen. Dieser diktiert er seine immer irrer und wirrer werdenden Thesen und Theorien in die "Generalsudelhefte", die zu einer Art Rohfassung seiner Rechtfertigungsschrift werden sollten; das heißt, er glaubt, sie seinen Schülern zu diktieren: Wie der Leser aus dem "Nachwort des Inspektors" erfährt, unterrichtet der psychisch kranke und längst disziplinarisch entlassene Stirner im von ihm gekauften alten Schulhaus seit Jahren Tag für Tag vor leeren Bänken ...

Burgers Roman, in Form der erwähnten Rechtfertigungsschrift abgefaßt und in zwanzig etwa gleich lange Kapitel, Quarthefte genannt, unterteilt, schildert die zunehmend verzweifelter werdende Situation seines Protagonisten, das Überhandnehmen des Todes über sämtliche Bereiche

des Lebens auf brillante und zugleich äußerst beklemmende Weise. In seiner artifiziellen Sprache mit sehr komplexer Syntax und reichem Wortschatz beschreibt der Autor die einzelnen Elemente dieser irren Welt, die eigentlich bloß im Kopf der Hauptfigur existiert, sowie deren Zusammenspiel und Ineinandergreifen einerseits in peinlich genauen und ausführlichen Schilderungen absolut "wirklichkeitsgetreu", während er diese Schilderungen andererseits unmerklich ins Phantastische weiterspinnt und so Realität und Fiktion nahtlos ineinander übergehen läßt. Für den Leser wird die Unterscheidung von Realem und Fiktivem dadurch noch erschwert, daß die Beschreibung gewisser Gegenstände, Konstruktionen oder Vorgänge - etwa der Dachstuhlkonstruktion, der Turmuhr oder des Präparierens von Vögeln - umso schwerer zu verstehen sind, je ausführlicher und "präziser" der Autor sie beschreibt. Ein Beispiel für Burgers auch durch abgründigen Humor sich auszeichnende Sprache findet sich im dritten Quartett:

"Mein freiwilliger Arrest wird dadurch entschärft, daß ich zusammen mit meinem geliebten Harmonium eingesperrt bin. Die gemischte Schul- und Friedhoffpflege von Schilten gab mir ein Instrument, zu sagen, was ich leide. Vielmehr nahm sie es mir bis heute wenigstens nicht weg. Gewiß haben Sie, Herr Inspektor, die zarte Geschmeidigkeit des Harmoniums noch im Ohr. Der Franzose nannte das Äolodikon deshalb richtig >orgue expressif<, ausdrucksfähige, modulationsfähige Orgel. Der Harmoniumspieler ist sein eigener Kalkant und hat demzufolge die Stärke der Schwäche des Windflusses vollkommen in seiner Gewalt. [...] Insbesondere dieser letzte Hilfszug [Expression], in dem eigentlich die ganze Harmoniumkultur gipfelt, ermöglicht es dem Spieler, seine Seele gewissermaßen mit den Fußspitzen einzuhauchen, weil Ungleichmäßigkeiten des Balgtretens nicht mehr durch den Widerbläser ausgeglichen werden. Ein mäßig begabter Harmoniumkünstler wird an der Expression scheitern. Das Tremulieren beispielsweise wird durch ein Zittern der Fußspitzen bewirkt. Infolge dieser technischen Raffinessen und dieser Seelengeschmeidigkeit ist es für einen einfühlsamen Spieler leicht, mit dem Harmonium eine künstliche Andacht zu erzeugen. Daraus erklärt sich auch die sektenbildende Ausstrahlung dieses Instruments. Man stelle ein Harmonium in einen düsteren Saal, und alsbald wird da eine Sekte sein!" (S. 39 f.)

Damit ist ein für das ganze Buch zentrales Motiv angesprochen: das Harmonium, an dem Peter Stirner alias Armin Schildknecht in der Mörtelkammer, einem feuchten Geräteraum neben der Turnhalle, alle seine Unterrichtsstunden präpariert. Burger hatte, wie zu allen seinen Themen und Motiven, zum Harmonium, dessen Geschichte, dessen Literatur etc. umfangreiche Recherchen angestellt und dem Instrument neben verschiedenen kürzeren Passagen, die fast in leitmotivischer Art den ganzen Roman durchziehen, ein ganzes Kapitel, das vierzehnte

Quartheft, gewidmet, worin, das ist nun nicht mehr erstaunlich, auch Karg-Elert seinen Platz hat. Auch hier werden Realität und Fiktion auf kaum merkliche Weise miteinander verflochten. So findet sich ein wohl fiktives Zitat aus der Zeitschrift "Der Harmoniumfreund":

"In einer Ecke für Kursivgedrucktes finden wir, von Jugendstilornamenten umrahmt, das zarte Poem >Deine Seele<:

*Deine Seele hat die meine einst so wunderbar berührt,
Daß sie über Raum und Zeiten ewig Deinen Hauch verspürt,
Daß sie, von Dir ungesehen, noch von Deinem Kusse bebt
Und verklärt von Deinem Wesen sich mit Dir zum Himmel hebt.*

Anmerkung der Redaktion: Vorstehende Dichtung von Thusnelda Weichleder wurde in meisterhafter Weise von Professor Doktor Siegfried Karg-Elert vertont, weshalb dieses Lied in allen Harmonium-Konzerten an erster Stelle zu stehen verdient. Der Verein der Harmonium-Liebhaber von Breslau veranstaltete am 26. Oktober 1906 in der Zepterloge ein beispielhaftes Konzert, das der Harmoniumfreund von seiner Programmgestaltung her zur Nachahmung empfehlen möchte. Folgende Stücke wurden an diesem Abend einem enthusiastisierten Publikum zu Gehör gebracht:

Siegfried Karg-Elert: Deine Seele. Hildegard Templer, Sopran. Paul Klepka: Vater, sieh mein weinend Auge! und:

Schließe mir die Augen beide!

Ludwig Kämpf: Aus blatischen Landen, Opus 24, Suite für Harmonium in drei Theilen: Die Haffmücken - Im Meeressturm dem Tag entgegen - In den Dünen.

Richard J. Eichberg: Es ist so still geworden. Und: Ach, das ist kein Sterben!

Ernst Schauß: Andante religioso.

Bohumil Zepler: Sonntagmorgen in der Waldkapelle.

Für die Nummern 1, 4, 6 und 8 wurde ein Saugwind-Harmonium von Mannborg, für die Nummern 2, 3, 5 und 7 ein Druckwind-Harmonium von Burger verwendet. Zum Zeichen der Versöhnung der beiden einander so lange feindlich gegenüber gelegenen Systeme reichten sich die beiden Virtuosen Siegfried Karg-Elert (Saugwind) und Leo de la Haye (Druckwind) unter langanhaltendem Applaus beide Hände. Nicht genug! Die zwei Künstler sprangen förmlich über ihren Schatten, indem Sie die Instrumente vertauschten und als Dreingabe Wilhelm Wäges Romanze >Resignation< in g-moll spielten. Möge die Tendenz weiter anhalten, daß Saugwind- und Druckwind-System als zwei verschiedene, aber vollkommen gleichberechtigte Arten des Harmoniums behandelt werden und in unparteiischer Weise in geschwisterlicher Eintracht in den Konzertsälen Europas figurieren." (S. 199 f.)

An dieses Pseudozitat schließt Burger eine der für seinen Stil typischsten Passagen an:

"Der große Harmoniumstreit, der mitnichten in Breslau geschlichtet wurde, sondern bis in die späten zwanziger Jahre fort dauerte, diktiere ich meinen Schülern ins Generalsudelheft, soll uns nicht weiter beschäftigen, um so weniger, als wir uns zum alten Druckluft-System bekennen und uns nicht durch den Siegeszug anfechten lassen, den das Mustel-Kunstharmonium und damit das Saugwind-Prinzip um die Jahrhundertwende durch ganz Deutschland angetreten hat. [...] Das Harmonium aber ist in seinem Innersten charakterlos, und deshalb begünstigt es die größtmögliche Virtuosität. Das Harmonium harmoniummäßig spielen heißt, es in allen Klangfarben iristieren zu lassen. Darum zieht es immer wieder schillernde, chamäleonhafte Naturen an, die der Verführung seiner Polychromie erliegen. Der Harmonium-Virtuose ist genauso seelisch labil, wie seine >orgue expressif<, ja er bringt es erst infolge dieser Labilität zur wahren Meisterschaft. Von daher kommt es, daß das Verhältnis des Tonkunstverwöhnten zu diesem zwitterhaftesten unter allen Instrumenten immer ein absolut positives oder ein absolut negatives ist. Es genügt nicht, das Harmonium zu lieben, man muß es inbrünstig umwerben, muß in spätpietistischer Harmoniumminne schmachten. Und es genügt auch nicht, es abzulehnen. Die Harmonium-Feinde werden immer gleich tötlich, deshalb liest man im Harmoniumfreund so oft von bedauerlichen Harmonium-Schändungen, Harmonium-Verstümmelungen. [...] Druckluftanhängerschaft oder Saugluftanhängerschaft kam zur Zeit des Harmonium-Weltkriegs einem Glaubensbekenntnis gleich. Die Drucklüftler und die Sauglüftler entwickelten ihre eigene Pneuma- und Inspirations-Theorie. [...] Jeder Harmonium-Künstler spielte mit seinem Spiel gleichzeitig sein System gegen das andere aus, und an dieser gegenseitigen Befehdung sind die größten - was heißt: die mimosenhaftesten - Virtuosen zugrundegegangen. Karg-Elert endete in einer Nervenheilanstalt, de la Hays war nach seinem letzten Auftritt in Dresden eine musikalische Konkursmasse, ein kapitulierender Balgtreter. Vom Künstler zum Kalkanten geworden, Herr Inspektor." (S. 201 f.)

Ob dem Autor sämtliche Veränderungen oder Verfremdungen der realen Fakten in diesem Abschnitt und im ganzen Roman bewußt gewesen sind, oder ob ihm in einzelnen Fällen auch "Fehler" unterlaufen sind, wird kaum definitiv zu klären sein. So ist das supponierte Ende Karg-Elerts in einer Nervenheilanstalt sicherlich absichtlich gesetzt, die Zuordnung des Kunstharmoniums zum Saugluftsystem aber möglicherweise nicht.

Burgers sehr empfehlenswerter, dem Leser aber erheblichen Widerstand leistender Roman eröffnete die Reihe jener thematisch fast immer um Krankheit und Tod kreisenden Werke, mit denen der Autor - letztlich ergelglos - schreibenderweise gegen seine schwere psychische Krankheit,

die endogene Depression, anzukämpfen, sich gewissermaßen das Leben zu erschreiben versuchte. Er setzte diesem Leben im März 1989 "freiwillig" ein Ende.
Mark Richli



Aus: Schauplatz als Motiv, Materialien zu Hermann Burgers Roman <Schilten>, Artemis, Zürich und München o.J.

SIGFRID KARG-ELERT: HARMONIUMWERKE / MUSIC FOR HARMONIUM

Karg Elert - Harmoniumwerke Vol. 1 - Johannes Matthias Michel -
expressif 18.771 (Bezugsadresse: Bodensee Musikversand
Hegaustraße 1 / D-7761 Moos/Bankholzen)

Sigfrid Karg-Elert - Music For Harmonium - Anne Page - VOIX
CELESTE CEL 003 MC (Bezugsadresse: Voix Céleste / 18 Hill
Close / Newmarket / Suffolk / England CB8 ONR.)

Zwei vor kurzem erschienene Aufnahmen mit Harmoniumwerken Sigfrid Karg-Elerts schließen endlich eine empfindliche Lücke im Tonträgerangebot. Ausgerechnet jene Werke, die der Komponist für sein erklärtes Lieblingsinstrument schrieb, waren bisher völlig unbekannt. Außer einem kleinen Kreis von Spezialisten, die sich selber mit dem Instrument und den Werken beschäftigten, waren sie kaum jemandem zugänglich.

Von den nun erschienenen Aufnahmen - die beide übrigens den Vermerk "volume one" tragen - legt die eine das Schwergewicht auf Werke für Kunstharmonium¹), während die andere auch Stücke für Saugluftharmonium mit einschließt²). Die beiden unabhängig voneinander entstandenen Aufnahmen miteinander zu vergleichen, drängt sich u. a. auch deshalb auf, weil ein Werk - Phantasie und Fuge in D-Dur op. 39 - von beiden Interpreten eingespielt wurde. gemeinsam ist beiden Aufnahmen auch, daß den Spielern Instrumente von höchster Qualität zur Verfügung standen: Johannes Michel spielt auf einem Kunstharmonium von Mustel aus dem Jahre 1913, Anne Page auf zwei verschiedenen Kunstharmonien desselben Herstellers aus den Jahren 1897 bzw. 1905 und auf einem Saugluftharmonium von Mannborg (1929). Trotz ähnlicher, teilweise fast identischer Instrumente wirken die beiden Aufnahmen in ihrem Klangbild letztlich ziemlich verschieden. Dies dürfte hauptsächlich an unterschiedlichen Aufnahmeräumen und wohl auch Mikrophonaufstellungen liegen. Bei Michel sind die charakteristischen Farben des Instruments - begünstigt durch eine relativ nahe Mikrophonaufstellung - äußerst authentisch "eingefangen", wogegen man sich eine etwas weniger trockene Akustik wünschte. Anne Pages Aufnahme entstand in einer Kirche mit einer angenehmen Akustik bei offenbar relativ großer Mikrophondistanz. Dadurch nivellieren sich einerseits die Klangfarben etwas zu sehr, ebenso

leidet bei den zuweilen sehr schnellen Tempi die Verständlichkeit, andererseits resultiert daraus ein angenehm weiches und rundes Klangbild.

Obwohl Anne Page "Phantasie und Fuge" spürbar langsamer spielt als Johannes Michel, wirkt ihre Interpretation schwungvoller und lebendiger, insbesondere in den mit "Grave assai" überschriebenen Abschnitten. Insgesamt sind aber beide Interpretationen dieses frühen (und wohl nicht unbedingt besten) Harmoniumstückes von Karg-Elert überzeugend gelungen.

Die in der deutschen Aufnahme darauf folgenden "Impressionen" op. 102 sind raffinierte Klanggemälde unterschiedlichsten Charakters: musikalischer Impressionismus im eigentlichen und besten Sinn. Johannes Michel spielt diese teilweise an Debussy oder Vierne erinnernden Stücke mit grosser Subtilität und viel Sinn für die feinen klangfarblichen und dynamischen Schattierungen, die die eigentliche Essenz dieser Impressionen ausmachen. Als besonders gelungen seien die Stücke "Savoyard", "Vorüber...." und "Die Nachtmahr" hervorgehoben.

Den Abschluß dieser Einspielung bilden die "Zwei Tondichtungen" op. 70 für Kunstharmonium: "Jagdnovellette" und "Totentanz". Während die opera 39 und 102 mehr oder weniger gut - wenn auch nicht ideal - auf Nicht-Kunstharmonien spielbar sind, ist dies bei op. 70 nicht mehr möglich. Es handelt sich dabei um eines jener Werke, die dem ausgereiftesten Harmoniumtyp quasi "auf den Leib geschrieben" sind. Es rechnet - wie Karg-Elert sagen würde: "obligatorisch" - mit allen klanglichen und technischen Raffinessen des Kunstharmoniums und setzt für den Spieler nebst höchster Virtuosität auch die völlige Beherrschung dieses komplexen Instruments voraus. Johannes Michel ist einer der wenigen Spieler, die diese Voraussetzungen erfüllen. Seine Interpretation der beiden Tondichtungen wirkt schwungvoll, wichtige Stimmen treten plastisch hervor, die verschiedenen Klangfarben-"Felder" (mit den Klaviaturhälften des Instruments übereinstimmend) sind subtil gegeneinander abgemischt. Einzig im furiosen Schluß der "Jagdnovellette" kommt etwas Hektik auf.

Auch Anne Page schließt in ihrer Aufnahme an op. 39 Impressionen an: "Sechs Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge)" op. 103, komponiert für großes Saugluftharmonium. Das dafür verwendete Mannborg-Harmonium klingt - für ein Saugluftharmonium - außerordentlich farbig und für die Interpretin gilt

ebenso, was oben für Michels Spiel von op. 102 gesagt wurde: Schwung, Subtilität und viel Klangsinn. Das letzte Stück ihrer Aufnahme als "Schluß" zu bezeichnen, wäre verfehlt. Anne Page spielt auf dem neueren der beiden Mustel-Kunstharmenien die "Zweite Sonate" op. 46 in b-Moll. Dabei dürfte es sich um das bedeutendste, komplexeste, schwierigste und wohl längste Werk für Harmonium überhaupt handeln. Die Sonate aus dem Jahr 1912 besteht aus drei Sätzen ("Enharmonische Fantasie und Doppelfuge (B.A.C.H.) - Canzone - Toccata"), die thematisch miteinander eng verknüpft sind: Das B-A-C-H-Motiv ist in allen Sätzen präsent, und auch das Hauptthema des Mittelsatzes erscheint sowohl in der Fantasie wie in der Toccata. Op. 46 ist nur auf dem Kunstharmonium spielbar und stellt an Interpreten und Hörer höchste Ansprüche. Anne Page scheint damit - so der Höreindruck - kaum Schwierigkeiten zu haben. Sie spielt das Werk mit unwahrscheinlicher Virtuosität generell sehr schnell. Dies ist an manchen Orten gut, an andern jedoch - hauptsächlich in Fantasie und Toccata - zu extrem. Unter den eingangs erwähnten aufnahmetechnischen und akustischen Bedingungen verwischen sich bedeutende Details - harmonische Schritte, Artikulation, Klangfarben - so sehr, daß sie überhaupt nicht mehr wahrnehmbar sind. Gewissen Artikulationsvorschriften, die der Komponist setzt, dürfte beim rasenden Tempo vor allem in der Toccata gar nicht nachzukommen sein. Auch an mit extrem langsamen Tempoangaben versehenen Stellen wäre durch ein deutlich gemächlicheres Tempo viel Atmosphäre und Spannung zu gewinnen.

Daß die positiven Aspekte der Interpretation dennoch überwiegen und einen ausgezeichneten Gesamteindruck hinterlassen, spricht sowohl für das Werk wie für Anne Page. Bedauerlich ist daher besonders, daß ihre Aufnahme nur als Cassette herausgekommen ist.

Beiden Neuerscheinungen liegt ein sehr informatives Textheft bzw. Textblatt bei. Jenes der deutschen Aufnahme wurde von Johannes Michel selbst verfaßt, das andere stammt von verschiedenen Autoren, zur Hauptsache aber von Felix Aprahamian, der 1930 in London mehrmals mit Sigfrid Karg-Elert zusammengetroffen ist ...

Mark Richli

GREAT EUROPEAN ORGANS (Priory Records, GB)

- (1) No. 20 Graham Barber plays the Kreienbrink Organ St. Johannis, Osnabrück PRCD 297
- (2) No. 23 Graham Barber plays the Willis Organ of Salisbury Cathedral PRCD 314
- (3) No. 25 Graham Barber plays the Harrison and Harrison Organ of the Coventry Cathedral PRCD 373
- (4) No. 27 Graham Barber plays the Sandtner Organ of the Villingen Minster PRCD 391

Die englische Plattenfirma Priory Records betreibt seit Jahren eine der umfangreichsten Orgel-Dokumentationen auf Tonträgern. Unter dem Titel "Great European Organs" spielen vornehmlich angelsächsische Organisten auf den unterschiedlichsten Instrumenten, die im Grunde nur eines verbindet, sie sind "great".

Mit beteiligt an diesem Unternehmen ist der bekannte englische Organist Graham Barber, tätig an der Armley-Schulze-Organ in Leeds (der einzigen noch erhaltenen Orgel dieses sächsischen Orgelbauers), Dozent für Musikwissenschaft und Orgelfreunden durch seine zahlreichen Einspielungen und Konzerte ein weithin vertrauter Spezialist für romantische Musik. Darunter ist besonders sein Einsatz für den Komponisten Karg-Elert hervorzuheben, denn Barber hat sich vielfältig für die Verbreitung dieser Musik eingesetzt. Nicht zuletzt durch die hier angeführten CD-Aufnahmen, die alle vier zwischen Juli 1989 und August 1991 entstanden.

Neben wichtigen Karg-Elertschen Werken finden sich auf den Platten zahlreiche selten zu hörende Werke von spätrömantischen oder modernen Komponisten, die fast alle ein klangsinnlicher "Kathedral-Stil" verbindet. Spitzenreiter ist der englische Komponist Francis Jackson (geb. 1917), von dem drei Werke (Five Preludes, 3. und 4. Sonate) zu hören sind. Daneben stehen Werke von Milhaud, Demessieux, Sowerby, Parry, Fleury aber auch von Karl Hoyer, Rheinberger und Reger.

Graham Barber legt mit diesen Aufnahmen einen neuerlichen Beweis seiner großen organistischen Fähigkeiten an den Tag. Seine musikalische Umsicht, seine technische Souveränität, seine Vielseitigkeit und seinen Fleiß muß man angesichts dieser Leistungen bestaunen.

(1) Die vorgenommene Auswahl aus der Serie des Labels Priority beginnt mit der Nr. 20, einer Einspielung von romantischer Orgelmusik aus Leipzig und München an der Kreienbrink-Orgel der St. Johannis-Kirche in Osnabrück. Das dreimanualige Instrument mit 46 Registern stammt aus dem Jahre 1978 und eignet sich gut für die anstehende Literatur, Rheinbergers 13. Sonate in Es, Regers 2. Sonate und von dem Leipziger Nicolai-Organisten und Karg-Elert-Freund Karl Hoyer (1891 - 1936) die "Introduktion, Variationen und Fuge über Jerusalem, du hochgebaute Stadt", einem Werk, das sehr stark im Fahrwasser der Regerschen Choralfantasien fährt, ohne deren architektonische Meisterschaft zu erreichen. Von Karg-Elert befindet sich der "A Cycle of Eight Short Pieces" Op. 154 auf der Aufnahme, welcher seiner Tochter Katharina ("to my dear daughter Kitty") gewidmet ist. In dem Werk kommen viele Formen in gedrängter Art und Weise noch einmal zum Zuge, wie sie schon von den Spätwerken, insbesondere Op. 143 (Sinfonie) und Op. 144 (Kaleidoscope) bekannt sind: bizzare, schnelle Scherzi oder homophone Choräle mit herben, aber doch klangfarblich fein abgestimmten Reizklängen. Insbesondere die Zungen des Instruments seien lobend erwähnt, sie ermöglichen viele spezifische Registrierungen bis hin zum sehr befriedigenden Ersatz der Klarinette 8'. Auch die Mixturen, die Barber gerne schon recht früh zieht, sind auf der aufnahme-technisch gelungenen Produktion vorteilhaft zu hören.

(2) Eine Aufnahme, an der kein Karg-Elert-Enthusiast vorbeigehen sollte ist die Platte Nr. 23 aus der Salisbury Cathedral. In einer Orgel von Henry Willis aus dem Jahre 1876, die von Henry Willis III. 1934 ergänzt wurde befinden sich 65 Register, darunter 17 Zungen. Alle Farben und Schwellmöglichkeiten die das Impressionisten-Herz begehrt sind vorhanden! Gerade diese englischen romantischen Orgeln eignen sich wie keine zweiten für Karg-Elerts impressionistische Phase. Aufgenommen sind die "Three Impressions" Op. 108, drei raffinierte und vielleicht noch nicht genügend bekannte Stücke des sich auf dem Höhepunkt seines Schaffens befindlichen Komponisten. Nr. 1 "Sunset" fasziniert durch Klarinetten-Melodien und zauberhafte Flötenklänge, Nr. 2 "Starlight" changiert mit den ungewöhnlichsten Register-Kombinationen (fern ab von jedem Starlight-Express-Rummel) und die prächtige Nr.3 mit dem unglücklichen Titel "Elegiac Poem (Feuerbestattung)" schließt mit prächtigen Klangkaskaden ab. Von Barber in idealer Weise dargestellt.

Eine Reise wert wäre allein die Orgel, deren Winddruck-Verhältnisse zwischen 2 inches (ca. 50 mm) und den sagenhaften 18 1/2

inches (ca. 469 mm) für den Diskant der beiden Register Tuba 8' und Tuba 4' schwankt. Leider sind diese Tuben auf der Platte nicht zu hören, was mehrere Gründe haben kann. Eher unwahrscheinlich ist, daß die Mikrophone vor dem Klang dieser Register kapitulieren, die man nur als Solostimme mit Tuttibegleitung (!) spielen kann. Vielmehr dürfte die Abneigung der englischen Organisten der Grund sein, die auf diese Register angesprochen nur mit einem verächtlichen Blick reagieren, und ansonsten den ungeliebten Krawall-Registern mit englischer Vornehmheit begegnen: man spricht nicht von ihnen.

(3) Die englische Platten-Premiere der Sinfonie Op. 143 spielte Barber auf der Harrison & Harrison Orgel in Coventry Cathedral ein. Dieses Instrument mit 73 Registern aus dem Jahre 1986/88 ist wegen seiner Aufstellung im Raum elektro-pneumatisch gesteuert. Klanglich verbindet es moderne Gesichtspunkte und schließt dennoch an die englische Klangwelt der Romantik ein wenig an. Schöne Zungenstimmen und eine vielfältige Registrierarbeit von Barber machen auch diese Platte sehr lohnend. Ganz abgesehen davon, daß die Sinfonie sich mehr und mehr zu einem Hauptwerk von Karg-Elert etabliert. Barber spielt in den Ecksätzen in ruhigem, nicht übereiltem Tempo, so daß alle Details Profil haben. Der 3. Satz ist recht zügig angelegt, so daß die gesamte Spielzeit der Sinfonie mit 32 Minuten Dauer eher an der unteren Grenze liegt und somit dem Zusammenhang des Gesamtwerks entgegen kommt. Besonders gelungen ist die Überleitung zum 2. Satz, während sich der Satz selbst durch ein ähnliches Tempo und viele Mixturmischungen nicht gut vom 1. Satz abhebt.

Hervorzuheben ist bei dieser CD noch der sehr informative und gute Text im Booklet über die Werke, neben der Sinfonie noch die 3. Sonate von F. Jackson, die für die Armley-Schulze-Orgel, Barbers heutige Orgel, geschrieben wurde und eine Stück "Pageant of Autumn" des Amerikaners Leo Sowerby (1895 - 1968), das in vieler Hinsicht von Karg-Elert beeinflusst sein könnte.

(4) Die neueste CD von Graham Barber entstand im Villinger Münster auf der 1983 erbauten Sandtner-Orgel. Sie enthält neben der 4. Sonate von Jackson das Pastorale von Milhaud und ein Te Deum von Demessieux. Hauptwerk und zugleich eine Ersteinpielung ist Karg-Elerts Partita Op. 100 in E-Dur, einem bis heute in Deutschland nahezu unbekanntem Werk. Trotz des Verzichts auf einige Wiederholungen dauert das 7-sätziges Stück noch fast 40 Minuten. In dieser Länge liegt auch ein wenig die Schwäche des

Stückes, das zu wenig Kontraste im Verlauf aufweist, obwohl jeder einzelne Satz sehr schön und gut gearbeitet ist. Barber konnte für seine Aufnahme ein Autograph des Stückes (vermutlich aus der British Library) zu Rate ziehen, und so die ein oder andere Abweichung, die zweifellos Karg-Elerts Freund G. Sceats auf dessen Bitte bewirkt hat, berücksichtigen. Sehr interessant ist vor allem das Vorwort zur Ausgabe von Op. 100, das im Kapitel "Archiv" dieses Heftes vollständig mitgeteilt wird, weil es sicher zu vielen impressionistischen Stücken Karg-Elerts seine Anschauungen gut wiedergibt.

Die Sandtner-Orgel im Villingener Münster ist ein sehr gutes Instrument, dessen etwas direkte und mehr von der französischen Klangvorstellung geprägte Zungen der Musik Karg-Elerts aber nicht so entgegen kommen, wie das die zuvor besprochenen Orgeln taten.

Johannes Michel



Graham Barber in Osnabrück

Zwei Orgelportraits

(1) Die neue Orgel im Stephansdom zu Wien

Peter Planyavsky Motette CD 11641

(2) Die Ladegast-Sauer-Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig

Wolfgang Hofmann Motette CD 11321

Zwei Orgelportraits sind bei der Firma Motette neu erschienen, auf denen auch Karg-Elerts Orgelwerke einen Platz gefunden haben. Auf der neuen Rieger-Orgel im Stephansdom zu Wien (1) spielt Peter Planyavsky, der sich lange als der Domorganist mit der schlechtesten Orgel der Welt bezeichnete, ein Konzert-Programm, das laut Auskunft des Begleittextes einem Programm in den Mittwochskonzerten im Stephansdom nachempfunden ist. Diese Orgel-Vorstellung beginnt mit Sätzen aus dem "Livre d'Orgue" von J.-F. Dandrieu, die sich bekanntlich zur Darstellung von Registern und Registergruppen bestens eignen. Einem kürzeren Stück von Anton Heiller folgen drei seltener eingespielte Werke J. S. Bachs, "Christ lag in Todesbanden" BWV 718, "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 709 und Präludium und Fuge d-Moll BWV 539, dessen Fuge eine Umarbeitung derjenigen aus der Sonate g-Moll für Violine solo ist.

Die Romantik ist ganz bewußt durch zwei Komponisten vertreten, die jeweils für die französische bzw. deutsche Tradition stehen sollen. Was César Francks "Grand Pièce Symphonique Op. 17" für die französische Seite, das stellen aus Karg-Elerts "Kathedralfenster" die Nummern 3 bis 5 für die deutsche Seite dar. Darunter befinden sich besonders reizvolle harmonische Behandlungen von so volkstümlichen Melodien wie "Resonet in laudibus" (Joseph, lieber Joseph mein) und "Adeste fidelis" (Herbei, o Ihr Gläub'gen).

Insgesamt überwiegt der kammermusikalische Eindruck beim Anhören dieser Aufnahme. Die Orgel erweist sich als gelungenes und klangschönes Instrument um eine große Bandbreite an Literatur in der Konzertpraxis einer der bedeutenden Kathedralen Europas zu ermöglichen. Peter Planyavsky spielt zuverlässig und souverän, sensibel und ohne falschen Pathos oder übertriebene Attitüden.

Eine besondere Orgel für Romantik-Freunde ist zweifellos die der Nikolaikirche in Leipzig (2). Erbaut in den Jahren 1858 bis 1862 von Ladegast, erweitert von Sauer im Jahre 1902/03 und trotz einiger Veränderungen 1926 und 1934 eine noch zu wenig bekannte Orgel von großem Format und bester Eignung für Orgelmusik der deutschen Romantik. Nikolai-Organist Wolfgang Hofmann erweist

sich auf dieser Aufnahme nicht nur als verständiger Sachwalter dieses Instruments, sondern als zupackender, temperamentvoller Spieler mit viel Ausstrahlung.

Das Programm wurde sehr gut nach "Leipziger Gesichtspunkten" ausgewählt und repräsentiert damit auch den Umkreis Karg-Elert in interessanter Weise. Eher zufällig ist wohl, daß die Johannis-gemeinde Leipzig, in der Karg-Elert aufgewachsen ist, und erste musikalische Schritte tat, heute zur Nikolaigemeinde gehört. Musikalisch evident ist aber doch, daß der frühere Nikolai-Organist Karl Hoyer (1891 - 1936), der auch in der beginnenden NS-Zeit noch zahlreiche Aufführungen Karg-Elertscher Werke spielte und der KE-Schüler Johannes Weyrauch (1897 - 1977) als Komponisten vertreten sind.

Nach Bachs Fantasie und Fuge g-Moll erklingt die Sonatine a-Moll Op. 74 von Karg-Elert, beispielhaft gut eingespielt. Der neobarocke und doch hymnische Stil der Partita "Nun bitten wir den heiligen Geist" von Weyrauch kontrastiert durch seine konzentrierte Anlage sehr zu Karl Hoyers eher geschwätzigem Stil in "Variationen über ein böhmisches Volkslied" Op. 33. Hoyer soll einer Anekdote folgend seine eigenen Kompositionen mit gewaltigem Understatement ("Jetzt muß ich meinen Mist noch üben") erwähnt haben. Dem muß man ja schon der Höflichkeit wegen widersprechen. So aber hat er sich vielleicht um eine fundierte Kritik gebracht, die seine ausufernden Stücke etwas zielstrebigere hätten werden lassen.

Die abschließende Toccata d-Moll von Max Reger aus Op. 59 rundet eine Produktion ab, die man gerne anhört und jederzeit zu empfehlen ist.

Johannes Michel

Romantische Orgelmusik des 20. Jahrhunderts.

Hans-Dieter Meyer-Moortgat an der Führer-Orgel von St. Magni, Braunschweig, ambitus 97861.

Die CD mit dem Live-Mitschnitt eines Konzertes eröffnet Hans-Dieter Meyer-Moortgat mit Passacaglia und Fuge über BACH von Karg-Elert. Neben vier Choralvorspielen aus Regers op. 79b erklingt noch die Suite op. 5 von Maurice Duruflé.

Den Rezensenten verwundert es immer wieder, was profunde Spieler mit einer ausgereiften Technik und virtuosem Können veranlaßt, Werke von höchstem Schwierigkeitsgrad, die sie gleichsam spielend zu bewältigen scheinen und mühelos an einem zeitgenössischen, adäquaten Instrument herausragend darstellen könnten, an Orgeln zu Gehör zu bringen, die nicht mehr als ein, maximal zwei 8'-Register pro Werk aufzuweisen haben.

Ein solches Beispiel ist auch die vorliegende CD. Meyer-Moortgat muß sich, wenn es laut werden soll, an dem 35-registrigen Instrument auf drei Manualen sehr schnell in schrillste Mixturmischungen flüchten, was man sehr schnell nicht mehr anhören mag. Selbst ein Zungenplenum wird kaum, und wenn, dann nur im Zusammenhang mit Mixturen als Grand-Choeur-Klang verwendet. Daß die Orgel auch schöne, charakteristische Farben hat, wird am ehesten in den leisen Passagen deutlich. Registriertechnisch am überzeugendsten ist die Duruflé-Suite gelungen.

Eigentlich schade, denn spieltechnisches Können, Aufnahmetechnik und Repertoirewert sind gleichermaßen hoch zu loben. Ebenso bietet das vorbildliche Beiheft eine ausführliche Einführung in die Werke einschließlich Notenbeispiele. Bei soviel Akribie und auch Pioniergeist in Sachen Beiheft wäre das richtige Instrument eine Notwendigkeit, Erläuterungen von Klängen und Registermischungen das Sahnehäubchen gewesen.

Michael Bender

Romantische Orgelmusik.

Hans Bönisch an den historischen Orgeln der Stadtkirche in Gau-Algesheim. Motette CD 20171

Bei dieser CD handelt es sich gewissermaßen um eine Benefiz-Platte zugunsten eines kirchlichen Missionsprojekts in Brasilien, das der

Organist und Priester Hans Bönisch dort durchführen wird. So mischt Bönisch Bekannteres mit Unbekanntem zu einer ausgewogenen Mixtur romantischer Orgelmusik.

Hierfür stehen Bönisch zwei fantastische Instrumente zur Verfügung. Die große Orgel in der St. Cosmas und Damian Kirche zu Gau-Algesheim ist ein zweimanualiges Instrument aus dem Jahr 1851, erbaut von Bernhard Dreymann aus Mainz und von Oberlinger restauriert. Die kleine Orgel ist ein pneumatisches Instrument der Firma Förster und Nikolaus aus dem Jahre 1927 mit lediglich neun Registern auf zwei Manualen und Pedal.

Eröffnet wird die Platte mit Regers Choralfantasie "Wachet auf" auf der großen und der "Melodia" aus op. 59 auf der kleinen Orgel. Der Rest der Platte ist der Musik von Karg-Elert gewidmet.

Neben dem fein ausregistrierten Sinfonischen Choral "Ach bleib mit deiner Gnade" op. 87 Nr. 1 und vier der bekannteren Choralimprovisationen aus op. 65 (unter anderem natürlich "Nun danket alle Gott") spielt Bönisch, gleichsam als Schlußschmankerl, das von Karg für Orgel bearbeitete "Gebet des Königs" aus dem 1. Akt "Lohengrin" von Richard Wagner, allerdings in einer von ihm selbst nach Kargs Vorlage für zwei Trompeten und Orgel weiter bearbeiteten, ausgesprochen hörenswerten Fassung.

Überhaupt ist diese CD ein Ohrenschaus, insbesondere der schönen Instrumente wegen. Bönisch versteht es, die Orgeln von ihren verschiedensten klanglichen Seiten zu zeigen, ohne daß dies aufgesetzt wirkt. Auch Spieltechnik ist kein Thema. Ein hohes Maß an Virtuosität, gepaart mit Klangsinn und ausgezeichneter Tempowahl verleiht den Interpretationen das, was man als "runde Sache" empfindet. Ein ausführliches Booklet ergänzt die Aufnahmen zu einer CD, der eine weite Verbreitung auch zugunsten des Benfiz-Projektes zu wünschen wäre.

Michael Bender

Sigfrid Karg-Elert. Bilder vom Bodensee;

Drei Impressionen. Klaus-Uwe Ludwig an der Walcker-Orgel der Lutherkirche Wiesbaden. Cappella OPUS 7037-2

Reine Karg-Elert-Platten gibt es selten, sieht man einmal von Stockmeiers Querschnitt in vier CD's ab. Noch seltener aber ist,

wenn man Karg-Elert eine ganze CD lang auf einem Instrument hört, wo jede vorgeschriebene klangliche Nuance realisierbar ist.

Kurzum: Klaus-Uwe Ludwigs neue CD ist in jeder Hinsicht eine "Ohrenweide". Man hört Meisterwerke Kargs, Höhepunkte aus seinem Schaffen, auf einem der wenigen, noch gut erhaltenen zeitgenössischen Instrumente (erbaut 1910/11) mit viel Liebe zum Detail registriert und meisterhaft gespielt. Erst, wenn, wie im hiesigen Fall, ein herausragender Intepret auf einem ebensolchen Instrument Kargs Musik spielt, kann man vielleicht überhaupt die Größe des Komponisten, und insbesondere seine klangliche Vorstellungs- und die damit direkt verbundene formbildende Kraft der Registrierung ermessen - ein Muß für jeden Kargianer.

(Michael Bender)

Die Ladegast-Orgel im Dom zu Schwerin.

Winfried Petersen, Orgel. Motette CD 11631

Auf dieser CD wird die Ladegast-Orgel (erbaut 1871, 1982-88 vorbildlich restauriert durch Schuke) des Schweriner Doms vom Hausorganisten vorgestellt. Entsprechend bunt ist die Palette der dargebotenen Werke. Sie reicht von Buxtehude (g-Moll-Präludium) über Reger (2 Sätze aus op. 59), Bachs G-Dur-Fantasie bis zu einer eigenen Improvisation des Organisten.

Unter "ferner liefen" erklingen auch zwei Choralimprovisationen aus op. 65 von Karg-Elert: "Dir Dir, Jehova, will ich singen" und, unvermeidlich, "Nun danket alle Gott". Die Einspielung bedarf kaum der Erwähnung. Von adäquater Registrierung kann keine Rede sein, in dem kurzen Stück "Nun danket alle Gott" sind mindestens drei deutlich hörbare (kein Wunder bei der Akustik des Schweriner Doms) Schnitte nötig gewesen. Auch bei anderen Stücken läßt die technische Solidität mancherorts zu wünschen übrig. Auch akustisch kommt die Orgel nicht gut zur Geltung. Die Aufnahmemikrofone standen zu weit von der Orgel entfernt. Bei lauten Passagen kann man kaum mit Noten in der Hand verfolgen, was gerade erklingt. Alles in allem eine höchst entbehrliche Platte.

Michael Bender

Die heitere Orgel

Eberhard Lauer an der Orgel der Marienkirche Hamburg. ambitus amb 97864

Unter dem Titel "Die heitere Orgel" legt Eberhard Lauer eine CD vor, auf der, wie er im Booklet schreibt, Stücke aus allen Epochen der Orgelmusik vorstellt, die in vielerlei Gestalt Heiterkeit und Witz in die Orgelmusik hineingetragen haben. Aus der Barockzeit erklingen dabei für unsere Ohren so seriös scheinende Tanzsätze wie die Allemande "Also gehts" von Samuel Scheidt oder die Canzonetta G-Dur von Buxtehude. Auch ein Concerto von J. G. Walther oder zwei Scarlatti-Sonaten lassen zumindest in heutiger Zeit den Witz eher vermissen, und es bleibt die Frage, ob die Komponisten diese Kompositionen bewußt als erheiternd erlebt haben. Auch mit drei Sätzen aus der frühen f-Moll-Sinfonie von Widor geht es dem Rezensenten so.

Allein in drei von 14 Stücken mag man den Witz ahnen. Neben einer D-Dur-Sinfonia von da Bergamo und einem Sortie in B-Dur von Lefebure-Wely erklingt der "Valse Mignonne" Op. 142,2 von Karg-Elert, und hier kann man sich schon ab und an beim Schmunzeln ertappen. Schade leider, daß die Registrierungen über die gesamte CD hinweg nicht übermäßig kontrastreich ausgefallen sind, und insbesondere bei Karg-Elert, aber auch bei Boely (Quatuor in g), Widor (Scherzo) oder da Bergamo wurde viel zu obertonreich registriert. Beim Karg'schen Valse fühlte sich der Rezensent, nicht zuletzt auch durch Benutzung eines sehr aufdringlichen Tremulanten, bisweilen stark an die Ära der Klänge früher Hammond-Orgeln erinnert (was dann schon witzig klingt).

Spiel- und aufnahmetechnisch ist die CD hervorragend geraten. Lauer, 1. Preisträger bei den Internationalen Wettbewerben der Nürnberger Orgelwoche und "Dom zu Speyer", spielt jederzeit absolut souverän und mit meisterhafter Präzision, was einem heiteren Charakter gelegentlich im Wege steht.

Michael Bender

Bläsermusik

(1) Harmonic Brass Quintissimo (Blechbläserquintett)

Hänslar Classic 98.907 (CD Spielzeit: 55'09")

(2) Feierlicher Einzug - Festliche Musik für Blechbläser und Orgel

Das Ludwigsburger Blechbläserensemble, Winfrid Bönig (Orgel)
ambitus 97873 (CD Spielzeit: 58'50")

(3) Eberbacher Weihnachtslieder - Bläsermusik aus drei
Jahrhunderten; Eberbacher Kantorei, Eberbacher Bläserensemble,
Johannes Matth. Michel (Leitung). Mediaphon 12.200 A
(CD Spielzeit: 38'58")

Der vorliegenden Produktion "Quintissimo" des Blechbläserquintetts 'Harmonic Brass' in der Besetzung 2 Trompeten, Horn, Posaune und Tuba fehlt es leider in vieler Hinsicht an deutlicher Aussagekraft. Die Angaben zu den Komponisten sind unvollständig, Informationen zu den Werken, deren Originalbesetzungen und den Bearbeitern fehlen völlig. Da gerade die Blechbläserkammermusik in weiten teilen von bearbeitungen lebt, sind diese Angaben durchaus von Bedeutung und sollten nicht unerwähnt bleiben.

Ahnlich nachlässig verfahren die Ausführenden dann leider auch mit der Musik selbst. Allzuoft wird die ursprüngliche Gestalt der Werke nachteilig verändert zugunsten bequemerer Spielart. Hinzu gesellen sich u. a. Intonationsprobleme, Abstimmungsschwierigkeiten sowohl in der Dynamik, als auch bei rhythmisch komplizierteren Passagen. Die häufig wahrzunehmenden Auswirkungen der Produktionstechnik, unvermittelt und plötzlich eintretende neue Tempi und unangenehm überraschende Veränderungen des Klanges komplettieren den Eindruck von einer in der Vorbereitung und Durchführung in keiner Hinsicht ausgereiften Produktion.

Übrigens: Auf der CD befindet sich auch Karg-Elerts "Nun danket alle Gott" Op. 65, 59 in einer Bearbeitung für Bläser und Orgel.

(2) Die "Festliche Musik für Blechbläser" eingespielt vom Ludwigsburger Blechbläserquintett (2 Trp., Hrn., Pos. und Tuba) überzeugt hingegen in jeder Beziehung. Schon die Zusammenstellung der Werke ist sehr geschmackvoll, die Interpretationen nie übertrieben oder gezwungen.

Auch bei dieser Produktion sind ein Großteil der Stücke Bearbeitungen für Blechbläser und Orgel, z. T. mit Schlagzeug, die alle durchweg gelungen und gekonnt für die vorhandenen Instrumente mit ihren spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten und Klangcharaktere eingerichtet sind.

Besonders eindrucksvoll gestaltet sich die Interpretation der ursprünglich für Harmonium oder Orgel geschriebenen Stücke "Lobet den Herrn, mit Pauken und Zimbeln schön", "Nach einer Prüfung kurzer Tage" und "Nun danket alle Gott" von Sigfrid Karg-Elert. Bruckners Adagio aus dem Streichquintett F-Dur, um nur ein weiteres Beispiel für die Qualität dieser Einspielung zu nennen, verliert nichts an Spannung und Intensität, der symphonische Klang wird im gekonnten Zusammenspiel mit der Orgel erreicht.

In jedem Fall ist diese Produktion der musikalisch und interpretatorisch überzeugenden Musiker ein hörenswertes Klangerlebnis. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die gelungene und immer interessante Mischung von Blech, Orgel und Schlagzeug.

(3) Ein wirkungsvolles Stück ist auch das "Präambulum festivum" von Karg-Elert, das für ein ambitioniertes Laienensemble wie das Eberbacher Bläserensemble geeignet und empfehlenswert ist.

Tobias Soldner

ARCHIV

Vorwort zu Partita in E, Op. 100 (Novello, London 1928)

Die vorgeschriebene Registrierung ist nicht als strikte bindend anzusehen, doch sollen tunlichst derselben *nahe kommende* Farben angestrebt werden. Verwendbar sind die 2-fuessigen Register auf Sw. und Ch. nur dann zu coloristischen Hellretouchierungen, wenn sie *sehr still* intoniert sind, in welchem Falle sie dann ihren primären Charakter verlieren und lediglich das Timbre der 8' Register metaphonisieren. Falls 8' 2' in gewuenschter Eigenart nicht vorhanden, ist dieser Zwilling eventuell durch 16' 4' (p) zu ersetzen und eine Oktave hoeher zu spielen (sofern der Umfang zureicht und der 16' *locker* intoniert ist). Die angezeichneten Stellen des Manualwechsels *sind durchaus beachtlich*, doch ist ein Tausch zwischen Sw. und Ch. in vielen Faellen moeglich. Ich liebe offene, schillernde, ja gelegentlich aggressive und karrikierende Farben (wo es die burleske Diktion erfordert); doch fasse man die Registrierungen je eines Stueckes *stets unter einem einheitlichen Gesichtspunkt* zusammen und lasse lieber gelegentlich "interessante" Kombinationen fallen, als dass der Charakter der Geschlossenheit verloren geht. Sofern diese Partita in einheitlicher Folge gespielt wird, ist die *mehrfache Wiederkehr* von extravaganten Farben (16' 4' oder 8' 2', Vox humana, Glocken oder Harfe, u.s.w.) tunlichst zu umgehen: es gibt auch eine Monotonie der Reize! Die Farben sind alsdann nicht (wie vorgeschrieben) auf das *Einzel*-stueck - sondern auf das Ganze abzustimmen.

S. K.-E.

Archiv:

Edvard Grieg.

Biographisch-kritische Skizze von Sigfrid Karg-Elert.

Unter den Charaktertypen moderner Musiker tritt das ausserordentlich scharfgezeichnete Profil des nunmehr 60-jährigen **Grieg** markant hervor. Wohl nur sehr wenige unserer Komponisten, vergangener und gegenwärtiger Zeit, haben einen derartig deutlich-eigenen Stil, dass oft ein winziges Motiv, ein charakteristischer Intervallenschritt, eine einzige Harmoniefolge genügt, um sicher auf den Autor schliessen zu können. Hier liegt der Schwerpunkt seines Schaffens, die Stärke seiner Kraft. Die Anzahl seiner Werke ist nicht bedeutend, auch blieb er der grossen Form der Sinfonie, des Oratoriums und der Oper fern, seine Kompositionen sind vielmehr originell, charakteristisch als monumental (nur im Quartett op. 27 erreicht er einen gigantischen Höhepunkt), der grosse Wurf, der Lapidarstil fehlt ihm; seine Sprache ist eng begrenzt aber umso prägnanter. Man möchte sagen: er ist ein kluger Redner, weil er - - - wenig Worte macht, diese aber in einer bisher ganz unerhörten Weise spricht. Und dennoch ist Grieg kein Verstandeskomponist, kein schlaue berechnender, spekulativer Kopf, er ist ein - Genie, dem „just der Schnabel hold gewachsen“, der sein Liedlein lustig in - seiner Tonart trällert.

Ueber seinen Lebenslauf erfuhr ich von ihm selbst, dass er am 15. Juni 1843 als Sohn des aus einer altschottischen Familie stammenden englischen Konsuls Alexander Grieg zu Bergen in Norwegen geboren. Nicht uninteressant ist es zu erfahren, dass sich Griegs Grossvater Alexander Greig schrieb. Edvard's Mutter: Gesine geb. Hagerup war eine aussergewöhnlich geistreiche Dame - dichterisch und musikalisch gleichzeitig talentiert. Als Schülerin Methfessels trat sie zu wiederholten Malen pianistisch vor die Oeffentlichkeit, nur später beschränkte sie ihre künstlerische Betätigung auf ihren Salon und waren es besonders Mozart und Weber, die sie vorführte.

Bald wurde der kleine Edvard einem Lehrer anvertraut, der ihn im Klavierspiel unterweisen sollte; besonders bemerkenswert ist es, dass er mit 9 Jahren versuchte, sich produktiv zu betätigen. Statt seiner Fingerübungen u. s. w. brachte der kleine „Skalenritter“ mit erhobener Brust eine „Komposition“, die er stolz sein - - „opus 1“ nannte. Es war eine niedliche Variation über eine deutsche Melodie, die - leider vom gestrengen Herrn Lehrer als „Firlanz“ kritisiert wurde.

[Es wäre natürlich unsinnig, wollte man aus solchen „Jugendsünden“ bereits Schlüsse auf seine spätere kompositorische Meisterschaft ziehen, aber jene bekunden wenigstens eine früh entwickelte Neigung zum - wahren Musikertum; denn dass ein Bub' mit 9 Jahren seinen Czerni, Clementi, Hummel und Weber traktiert, ist noch längst keine prophetische Weissagung auf eine künftige Meisterschaft -, schon etwas anderes ists bei eigenen kompositorischen Versuchen: dort ists ein Wiedergeben, hier ein Selbstbilden.]

Der Geigerkönig Ole Bul war es, der die aussergewöhnliche Begabung in Grieg entdeckte und ihn zu bestimmen wusste, sich gänzlich der Musik zu widmen, und zwar betonte er ausdrücklich das Studium am Leipziger Konservatorium.

Noch im selben Jahre sehen wir Grieg in Leipzig; seine Lehrer waren Hauptmann, Richter, Moscheles, Reinecke und Wenzel, aber nur letzterer - ein köstliches Original - vermochte jenen zu interessieren, dieser war es auch, der ganz besonders die eigenartige, geniale Natur Griegs mit grossem Scharfsinn erkannte. Eine schwere Brustfell- und Lungenentzündung machte eine Unterbrechung seines Studiums nötig, seine Angehörigen riefen ihn in die Heimat zurück; doch kaum richtig wiederhergestellt, zog es ihn (1860) abermals nach Leipzig, seine Studien bis 1862 weiter fortzusetzen.

In diese Zeit fallen die ersten Kompositionen Griegs: Vier Stücke für Pianoforte opus 1 (Seinem Lehrer Wenzel gewidmet). Zeigen sie auch nur ganz spärlich den späteren, selbständigen Stil und entbehren sie auch des eigentlichen Lokalkolorit's, so treten gleichwohl einige interessante und bemerkenswerte Züge auf, so z. B. ein eigentümlich klingender Klaviersatz, eine charakteristische - freilich oft an Schumann erinnernde - Klangfarbe und eine feinsinnige Harmonisation.

Die ersten Lieder Griegs (op. 2, 4, 5, 9, 10) - darunter die bekannten „Morgentau“ und „Ich liebe Dich“ - eroberten sich im Flug die Herzen der Musikwelt und trugen seinen Namen weithin. Grieg ist auf diesem Gebiete freilich kein Revolutionär, sondern er geht die von Schumann und Ad. Jensen geebneten Pfade, natürlich nicht etwa im Schritte eines Epigonen. Jener bleibt stets der selbständige und originelle Künstler, seine Sprache ist stets die absolut eigene und neue, aber die Form, in die er seine Worte kleidet, ist eine übernommene. Nicht selten begegnen wir Grieg'schen Liedern, die - nach sonst längst überwundenen Mustern - noch die wiederholende Strophenform aufweisen, also die Reform eines Liszt, Ritter, Cornelius, Wolf, Brückler gänzlich ignorieren. Doch zeigt sich gerade in diesem höchst merkwürdigen Doppelwesen [: moderner Inhalt - alte überwundene Form] Grieg's eminente Meisterschaft: mit feinstem Spürsinn wählt er als musikalisch-repetierende Strophen nur absolut gleichgestimmte textliche Zeilen und entgeht somit der Gefahr, dass Zeilen verschiedenen oder gar konträren Inhalts gleiche Vertonung erhalten. Interessant aber ist, wenn die Dichtung in einer beliebigen Strophe eine andre Charakteristik annimmt: die scheinbar unwesentlichste Veränderung eines Akkordes oder eines Intervallschrittes in der Singstimme genügt dann stets vollkommen, in frappanter Weise den dichterischen Sinn zu illustrieren. Er fasst also die textliche Unterlage als Ganzes auf, entwirft ein äquales, musikalische Bild [die Stimmung] und - retouchiert meist nur in den Repetitionen, wo es die Dichtung erfordert. Somit unterscheidet er sich gänzlich von dieser Liederkomposition, die spezifisch mit dem Kollektivtitel

und recht beliebten Schlagwort: „modern“ bezeichnet wird. Diese Art „Modernen“ „retouchieren“, „unterstreichen“ oder „schattieren“ nicht, sondern malen mit den aufdringlichsten, klexigsten Farben, suchen - jedes Wort zu illustrieren und charakterisieren und rücken mit den gefährlichsten, schwersten Geschützen bei den harmlosesten Sächelchen an, als gälte es, während der Dauer eines Liedleins, ah - pardon „Gesanges“, nein, besser: einer „gesungenen Dichtung“ (!) die ganze Welt aus den Angeln und Fugen zu heben. Man sehe sich Grieg's „Die Prinzessin“, „Im Kahne“, „Solvejgs Lied“ besonders „Des Dichters Herr“ oder „Abschied“ an und man wird bestätigen, dass auch jenseits des „durchkomponierten Liedes“ Wunderblumen gedeihen.

Mittlerweile war Grieg 1862 nach der Heimat zurückgekehrt und hatte im November dieses Jahres in Bergen ein eigenes Konzert veranstaltet, sich in der Doppelleienschaft als Pianist und Komponist präsentierend, in diese Zeit fällt der Wendepunkt seines musikalischen Lebens. So angenehm Griegs Schöpfungen von op. 1 bis 5 auch sind, so interessante, feindurchdachte Einzelheiten sich darinnen auch finden, so sind jene doch nicht gerade Werke, die die Welt in Staunen, Bewunderung oder Opposition zu setzen vermögen. Ueberall machen sich noch deutsche Einflüsse - besonders Schumann'sche - geltend, ein Anderer wird Grieg erst von seinem opus 6 an.

In Richard Nordraak einen feuerköpfigen Erzkandinavier lernte Grieg einen Freund und Kunstgenossen kennen, dessen Einfluss für ihn von eminenter Tragweite war. Nordraak war es, der seinem genialen Freund die Augen und Ohren für ihre nationale Kunst, für den im Inneren verborgenen Schatz skandinavischer Musik öffnete. Er begeisterte ihn, den Schatz zu heben, zu bergen und weckte in ihm die Erkenntnis, dass Norwegen eine eigne Sprache, eine eigne freie und durchaus unabhängige Kunst zu bilden imstande sei. Deshalb hiess es in erster Hinsicht: „Los vom Ausland, frei von Deutschland“.

In Skandinavien wurde damals - den Verhältnissen entsprechend - ein ähnlicher „Mendelmeier“-Kultus getrieben, wie fünfzehn Jahre vorher in Deutschland. Die glänzenden Erfolge, die der Leipziger Meister errang, die Lorbeerpyramiden, die man ihm baute, liessen nicht nur einen grossen Teil der deutschen Komponistenwelt nicht ruhen, sondern auch das Ausland sah mit scheelen Augen den Triumphzügen zu. Schliesslich hielt es eine ganze Schar von Komponisten für am besten, nach dieser „berühmten“ Schablone zu fabrizieren, ihre eigene und originelle Sprache vergessend und verlernend. Selbst der grosse Davidbündler Schumann geriet später mit in die Tretmühle. - - -

Gade hatte mit seinem op. 1 („Nachklänge an Ossian“ Ouvertüre f. gr. Orchester) alle Augen auf sich gelenkt, war er doch als „Neuer“ mit selbständiger Eigenart wie ein Phänomen am Komponistenhimmel erschienen. Aber dieser Komet geriet gar bald in die gefährliche Nachbarschaft des weitaus glänzenderen und grösseren Leipziger Sternes, der jene weniger-feste Materie gänzlich aufzulösen schien und nur noch als „Schweif“ weiter mit sich führte. Dieses Doppelgestirn oder - - nach jenem Vergleich dieser Komet (bestehend aus Kern und Mantel oder Kopf und Schweif) überstrahlte lange Zeit mit verführerischem Glanze die Musikhemisphäre und alles kniete nieder wie die Hirten auf dem Felde vor dem „berühmt gewordenen“ Stern Und da oben in Norwegen verschworen sich kühn zwei blutjunge Feuerköpfe gegen den Einfluss dieses „Wunderpaares“. -

Da kam es Grieg zu Bewusstsein, dass in ihm eine Kraft wohne, stark genug, wenigstens in seinem glühend-geliebten Vaterlande, dem weichlichen Einflusse Mendelssohn-Gades energisch entgegenzutreten zu können. Mit hartköpfigem Trotze, männlicher Stärke und nerviger Zähigkeit ging er ans Werk die urwüchsige Kraft schöpfte er selber aus der natürlichsten Quelle - aus dem Boden seiner Heimat. Nordraak hatte ihm gleichsam die „Wünschelruthe“ gegeben: nur an die Felsen brauchte er damit zu schlagen, so sprang krystallhelles Quellwasser hervor, den Boden brauchte er nur zu streifen:

sogleich tat sich die Erde auf und edles Erz lag zu Tage. Er griff in den schönsten Schatz, den ein Volk besitzt: das Volkslied, die volkstümliche Weise hinein und „wie Schuppen fiel es, ihm von den Augen, jetzt erst erkannte er das Wesen der im Winterschlaf begriffenen skandinavischen Volksmusik, jetzt erst entdeckte er seine ureigenste Natur.“ Die vorzügliche und solid-musikalische Grundlage, die er der deutschen Schule verdankt, bildete zu seiner genialen, phantastischen Natur nur die Basis, ohne fortan direkte Einflüsse auf Griegs Komposition auszuüben.

Opus 6 (Vier Humoresken) ist das glaubensstarke Selbstbekenntnis einer knorrigen, urwüchsigen Künstlernatur; hier tritt zum ersten Male die echte und wahre Physiognomie Griegs uns entgegen. Es weht ein starker, frischer Erdgeruch, weit - weit entfernt von Salondüften „galanterer“ Komponisten. Handküsse, Knixe, Honeurs, liebenswürdige Allerweltsphrasen und dergleichen ganz wunderschöne Sächelchen sind ihm freilich fremd. Nicht selten poltert er mit bäurischen Reiterstiefeln herein, zieht nicht einmal den Hut -, „ein ungehobelter Geselle“ sagte eine nervöse Dame. In der Tat, er findet oft, kindlich-naiv, an seiner stampfigen Gangart sichtliches Gefallen - - -

In der ersten Humoreske (D Dur) zeigt er sich von einer borstig-stacheligen Seite, doch ist die ganze Geschichte nicht so ernst zu nehmen; die Bässe, in sterilen Quinten, werden nach dem Schluss zu immer „rauhbeiniger“, bis sie alles kurz und klein gestampft haben: es ist ein köstliches, urkomisches Bild. Die gis moll-Nummer erfreut sich einer gewissen Popularität - doch hört man dies Stück meist viel zu griesgrämlich. Außerst poetisch ist die Nr. 3 und der Mittelsatz der letzten Nr. mit seinen herabtropfenden Quinten. Im Uebrigen gebärdet sich diese letzte Nummer recht derb und bizzar; zum Schluss knallt Eulenspiegel mit der Peitsche, klingelt mit den Schellen seiner Kappe und läuft gröhland auf dem Kopf davon

Vergleicht man dieses Opus [das - was sehr bezeichnend ist - Nordraak gewidmet ist], mit den vorangehenden Werken, so ist die Umwandlung seiner Schreibweise sofort und ohne Weiteres auffallend. Die zarte rosige Farbe seines Gesichts hat einer männlichen Bräune Platz gemacht; die auf die Schultern wallenden hellblonden Locken haben einem struppigen Haar weichen müssen.

1863 sehen wir Grieg in Kopenhagen bei J.P.E. Hartmann und Niels Gade, ohne indes ihr direkter Schüler zu werden; ich persönlich bezweifle die „grossen Einflüsse“, von denen die Lexikons sprechen, die diese auf jenen ausgeübt haben, es scheint mir mehr ein feindiplomatischer Akt gewesen zu sein, dass Grieg vor Gade - der damals im Nordlande der musikalische Papst war - seinen „Bückling“ machte. Auch äusserlich dankte Grieg seinem Förderer Gade durch Widmung seines Opus 7. Dieses Werk, die einzige Klavier-sonate Griegs hat mehr interessante als wertvolle Züge. Schön ist der 2. Satz, der mir die Illustration des Meeres zu sein scheint. Im ruhigen, gänzlich leidenschaftslosen C dur wird die Meeresstille charakterisiert; dass sie aber nicht mit den Augen eines „Bremerhavener“ angesehen wird, merkt man in dem melodischen Gang vom 1. zum 2. Takt: so typisch und eigensinnig fällt nur ein Norweger aus der grossen Septime in die Quinte und noch dazu auf den guten Takteil! - Die Achtel und Achteltriolen der linken Hand weisen auf eine leichte Wallung des Meeres hin. Dort in schaukelnder Bewegung schwebt ein Kahn lustig übers Wasser (Landsleute, in Quinten brummend, sitzen darin) und vom Berge hört man einen Hirten auf einer Schalmee blasen -, inzwischen wird das Meer immer unruhiger und schäumt und zischt, während der Sturm dazu heult („chromatisch“ natürlich, genau wie in Leipzig). Der originelle Klaviersatz (Arpeggien links, rechts Thema in Oktaven dazwischen Tremolo der harmonischen Füllstimmen) ist eine kleine Vorstudie zur grandiosen Cadenz seines Klavier-Konzertes op. 16. - Im dritten Satz grüsst uns alte Romantik: Flöten und Hörner klingen von entfernten Bergen traulich-heiter - mit einem Tropfen Schwermut vermischt - ins Tal. - Im Finale klingt das Seitenthema des 1. Satzes (rythmisch verändert) wieder an,

immer von phantastischen, vorüberhuschenden Spukgestalten unterbrochen; „Trolde“ sind Wesen wunderlichster Art mit Schweinsköpfen und leuchtenden schillernden Augen und geringelten Schwänzlein, daran eine bunte Schleife gebunden Am Schluss gibts eine Apotheose (ähnlich der Cello-Sonate und dem Klavierkonzert): bei Grün- und Rotfeuer und Salutschüssen fährt das 2. Thema des letzten Satzes vorüber -, hinter ihm wie „besessen“ die ringelschwänzigen Trolde. - Verfehlt scheint mir der 1. Satz zu sein: das 1. Thema erinnert - besonders rythmisch - an Mendelssohns „Gefühl“, daran baut sich, - wie eine Faust auf die andre - ein harmonisch apartes und etwas fünfkantiges Thema, zum Schluss kommt noch ein asthmatisches Anhängsel (Codalgedanke) dazu. Nun gar erst die Durchführung: ... hier folgen lustig aufeinandergeleimt in allen Tonarten, die gerade bei der Hand sind, einige Bröckelchen des 1. Themas. Dieser etwas „tuberkulöse“ Satz zeigt, dass Grieg mehr einer momentan phantastischen Inspiration, als einem psychologischen Prozess gehört. Im Uebrigen ist die Sonate - die freilich einen stachelichen, widerhaarigen Klaviersatz besitzt, für den Konzertsaal recht gut geeignet und ich selbst habe mich stets ihrer warm angenommen.

Mit dem folgenden Opus (1. Violinsonate) zog Grieg besonders die Aufmerksamkeit auf sich. Steht diese Sonate auch seinen späteren Geschwistern um gewaltiges nach, so zeigen sich doch in diesem - opus 8 - ein auffallendes Lokalkolorit und gewisse Grieg-eigentümliche Wendungen: er fuchelt ostentativ an der „skandinav“, grossen Septime herum, springt aus Leittonen in die Quinten hinab, bevorzugt den Tritonus u. s. w. Aber ein etwas „Jung-Gade'scher“ Nebelschleier liegt über den Ecksätzen; urtypisch und ein echter „Erz-Grieg“ ist der behäbige Mittelsatz (a moll; = Griegs Haupttonart): Da schauen wir graue, ausgezackte Felsengriffe, schroff und steil ins Meer fallend, hinter ihnen die Sonne blutrot - und von frostigen Nebeln umhüllt. Mitten in diese starre Landschaft tritt - wie eine Vision - das Bild eines norwegischen Springtanzen auf einem Bauernfeste uns vor die Seele. Ganz ernorwegisch wird einem zu Mute, wenn die Geige mit den barbari-

schen Doppelgriffen (leere Saite = ein langgehaltenes e, dazu auf der a-Saite ein charakteristisches, lebendiges Motiv) beginnt. Kleine Secunddissonanzen feiern wahre Orgien Im Uebrigen befindet sich in den beinahe zu Tode gehetzten „Lyrischen Stücken“ op. 12 eine fast gleiche Stelle - ich meine die mit „Norwegisch“ bezeichnete Nr.; ebenso eine analoge in der 1. Humoreske. Diese Manier ist für den späteren Grieg typisch, allenthalben besonders im Konzert, Improvisata u. s. w., hört man die charakteristische norwegische Fiedel, mit der unbarmherzig-mitkreischenden höheren leeren Saite.

Es war nötig, bei der Besprechung von op. 6, 7, 8 etwas länger zu verweilen, da sie für die Entwicklung Griegs und mit ihm der ganzen „neunordischen Schule“ von grosser Bedeutung ist.

Im Jahre 1864 sehen wir Grieg in Kopenhagen, wo er mit Nordraak, Hornemann und Matthison-Hansen einen Musikverein „Euterpe“ gründet, dazu bestimmt, für die „neunordische Schule“ Propaganda zu machen. Kurze Zeit (1866) riss der unerbitterliche Tod den so hochbegabten Nordraak von seines teuren geliebten Freundes Seite. Einen bleibenden, wunderbaren Nachruf schrieb Grieg durch einen erhabenen Trauermarsch (ohne opus-Zahl), den er dem Andenken seines teuren Toten weihte. Dieses ganz eigenartige Stück gehört zu dem allerbesten, was auf diesem Gebiete je geschrieben wurde. Der ganze, von nationalem Empfinden durchglühte Marsch scheint uns ein feierlich-heiliger Schwur zu sein, ein Schwur: treu der Fahne „Jungnordland, Los vom Ausland“ zu bleiben. Fast trotzig klingt die eckige Triole auf dem letzten Achtel des 1. Taktes - und hell und leuchtend grüsst ein sonniges A dur, wie ein hoffender Blick in die Zukunft, uns im Trio entgegen. Ich, persönlich, bedaure wirklich von ganzem Herzen, dass dieser „Trauermarsch“ nicht in einer Orchesterbearbeitung vorliegt, das ganze Kolorit verlangt förmlich darnach.

1866-1867 wandte sich Grieg nach Christiania, gründete einen Musikverein und reformierte das dortige Musikleben. Im Winter 1870 ging Grieg zu Liszt nach Rom, nachdem er bereits 1865 kurze Zeit bei dem unvergleichlichen Meister geweilt hat. Ein Herr Kritikus schreibt „..... es war ja erklärlich, dass Griegs Aufenthalt in Rom nur kurz war; das feurige, südländische Temperament Liszt's mochte mit dem frostig-zugeknöpften Wesen Grieg's nicht recht harmonieren“ Grieg selbst sagte mir aber: „Liszt war der einzige der modernen Meister, der mir voll und warm, wie es seine Natur war, entgegenkam und dem ich bis auf den heutigen Tag sehr viel zu verdanken habe.

Grieg, der sich nach seiner Heimat wieder zurückzog und einen eminenten Einfluss auf das heimische Musikleben ausübte, lebte nun fast gänzlich seiner Komposition. Ausser wunderbaren Liedern war es besonders das Klavier, das er mit den herrlichsten Schöpfungen bedachte, besonders waren es kleine Genrestückchen, im Sinne Schumann'scher Miniaturbilder, die er mit dem Titel „Lyrische Stücke“ belegte und die sich heute einer kaum geahnten Popularität erfreuen. Wer kennt nicht den „Schmetterling“, den „Hirtenknaben“, die duftige „Berceuse“, das „Geheimnis“, den hochoriginellen „Zug der Zwerge“ (Trolldog), die beiden Tristanstudien „Melodie und Elegie“, die unvergleichlichen Nummern: „Erotik“ und „An den Frühling“?

Von Kammermusikwerken erwähne ich die mit einem Auge lächende, mit dem andern weinende, halb trotzig-mutige und lebendig-sprudelnde, halb verschleierte G moll (G dur) Violin-Sonate, und die männlich-kraftstrotzende, prächtige a moll Cello Sonate op 36. Dieses eben genannte Werk, das sehr viel innere und äussere Beziehungen zum A moll Konzert für Klavier hat, ist längst ein Liebling der Kammermusik geworden; es ist so überreich an originellen und überraschenden Wendungen melodischer und harmonischer Art, dass es bei einigermassen passabler Exekution eine frappante Wirkung hinterlässt. Weitaus bedeutender und an wirklicher Erfindung und Tiefe überlegen ist die c moll Violinsonate (III). Die Krone seiner Kammermusik aber ist das Streichquartett op 27 (g moll). Es bildet den Höhepunkt in Grieg's Schaffen,

den Gipfel, wie er ihn nie wieder erreicht hat. Es ist ein monumentales Werk von kulturhistorischem Werte, von höchster Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik in Skandinavien, eine Komposition eminent-schöpferischer Potenz. Wer freilich im ersten Satz nicht die richtige Stellung gefunden hat, holt es in den anderen Sätzen kaum ein, so hochoriginell und interessant sie auch sind. Der 1. Satz ist eine grimmige Nordlandsnacht ohne Sonnenaufgang, ein Bild von furchtbarem Ernst, grau - düster - schauerlich Durch den ersten und teils durch den 4ten Satz tobt eine ungeheure, wildrasende Leidenschaft, wie wir sie bei Grieg in dieser Weise nie wiederfinden. Unwillkürlich wird man hier an den „letzten“ Beethoven erinnert, und nur den gigantischen, titanenhaften ersten Satz des d moll Klavierkonzerts von J. Brahms möchte ich an wildtrotziger, herbster Kühnheit dem Grieg'schen Quartett an die Seite stellen. Unbegreiflich - warum man diesem Meisterwerk - (eine grandiose Sinfonie für 4 Instrumente), das bedeutendste, was Norwegen überhaupt auf den Musikmarkt brachte, so ausserordentlich selten begegnet. Das Heckmannsche Quartett (Köln), dessen Führer es gewidmet ist, brachte es seit November 1877 auf seinen Tournéeen wiederholt zur Aufführung und machte für das Werk und seinen Meister erfolgreichste Propaganda, obgleich der blöde Unverstand „gewisser Leute“ - sein menschenmöglichstes tat, das herrliche Werk als ein „Unding“, ein „geistloses und geistesarmes Machwerk“, ja eine „stachelige Strohblume“ [Dresden, Dezember 1879] zu verschreien.

Ein ähnliches Urteil kann man in den „Signalen“ [30. Oktober 1879] über Grieg's hochbedeutendes, poëtisches und phantasiereiches a moll Konzert (Klavier) zu lesen bekommen: „Ueber das neue Klavier-Konzert haben wir uns bereits früher nicht gerade günstig auslassen können, natürlich ist es uns auch heute weder besser noch schöner erschienen, zumal Herr Grieg nicht einmal pianistische Technik besitzt (!!), um seinem Werke zu äusserlichem Relief zu verhelfen. Wie dem nun auch sei und wie denn auch so mancher

die Notwendigkeit von dem Auftreten eines Herrn Grieg im - Gewandhause - gar nicht einsehen wollte und konnte - ein Success wurde ihm doch zurecht gemacht allerdings mit „Ach und Krach“.

Und dieses Konzert ist das wunderbarste dieser Gattung, was an wirklicher Erfindung und musikalischem Wert nach Schumann geschrieben wurde. Auch hier ist der erste Satz der bedeutendste und interessanteste. Alles blüht und grünt und lebt und webt von originalem Geist; z. B. sind der charakteristische Soloeinsatz, das energische und eckige Hauptthema (dorisch auf a), die ungeheuer reizvollen, glitzernden Vorschlagspassagen, das berauschend duftige Seitenthema ebenso originelle wie bedeutende Erfindungen. Ein Meisterstück ist die phänomenale Cadenz des 1. Satzes, hier wird das Klavier allein selbst zum Orchester mit Harfe und Orgel. Man wundert sich nur, warum das Orchester (das pausiert) nicht so „gefällig“ ist, dem armen Spieler, dessen Finger und Arme alle „Hände voll“ zu tun haben, ein bisschen auf „die Füße“ zu helfen. Nach einem hymnenartigen Intermezzo (des dur) gehts - wie in Rubinsteins d moll Konzert - in einen nationalen Volkstanz über, Bässe stampfen emsig ihre sterilen Quinten, die Fiedel mit der mitkreischenden, blanken e Saite fehlt auch nicht, ein zartes Stimmungsbild (F dur) unterbricht das ganze, tolle Treiben; eine ausserordentlich durchsichtige, feininstrumentierte Stelle, die freilich verzweifelte Aehnlichkeit mit dem urbayrischen „himmelblauen See“ hat. - Dann kehrt die Nationaltanzweise wieder, die zum Schluss - rhythmisch verändert - einen carnevalistischen Charakter annimmt, bis der „himmelblaue See“ noch einmal, mit Pauken und Tamtam, ein Preislied bekommt.

Das Werk ist einem in Norwegen hochgeschätzten Virtuosen „Ed. Neupert“ gewidmet; in Deutschland führte es zuerst Frl. Erika Lie in Leipzig auf und darnach Brassin auf der von Liszt geleiteten Tonkünstler-Versammlung in Altenburg (29.-30. Mai 1876), der dort das Publikum wahrhaft elektrisierte. Es wurde einer instrumentalen Umarbeitung unterworfen und

1879 am 30. Oktober von Grieg selbst im Gewandhaus vorgeführt. Die Zeit hat selbst ihr Urteil über das Werk gesprochen, das heute Repertoirestück fast jedes Pianisten geworden ist.

Sonst mögen auf dem Gebiete der Klavierkomposition die originellen „Stücke nach eigenen Liedern“, die reizvollen, charakteristischen „Szenen aus dem Volksleben“ (darunter der „Norwegische Brautzug“) und die Ballade op 24 (Variationen üb. eine norwegische Volksmelodie) Erwähnung finden. In diesem Werk ist Griegs ganzer Schatz von Originalität in Melodie, Rythmik, Harmonie und Klaviersatz aufgestapelt: wunderbar chromatische Bässe mit darüber schwebenden, eigentümlichsten Akkordfolgen; duftige Arabesken, in allen möglichen Farben schillernde Modulationen, Harlequinaden, Eulenspiegels Narreteien, humoristisch-klopfende Bässe, phantastische Bilder, Volksszenen usw. Was er in seinem Land und seiner Natur, die so überaus reich an mysteriösen Erscheinungen, Wundern und Phaenomenen ist, - erschaute, erzählte er uns in Tönen. Ein echter Griegkenner wird kaum noch auf einer Nordlandsfahrt den Naturwundern und Reizen des Landes fremd gegenüberstehen, sie sind ihm von Griegs wundervoll kolorierten Bildern her - längst liebe Bekannte.

Die jüngere Schwester der Ballade, die „Romanze mit Variationen“ (F dur) für 2 Klaviere zu 4 Händen, steht jener gewaltig nach, ist aber interessant und - (wenn man sich zu Kürzungen entschliesst) effektiv genug, um im Konzertsaal zu wirken.

An 4 händigen Originalwerken schrieb Grieg die Valse-capricen, die mit ihrem Über- und Durcheinandergreifen der Hände - besonders Brautpaaren - und solchen, die es zu werden hoffen - zu empfehlen sind; ferner sind die berühmten „Norwegische Tänze“ op 35 zu erwähnen, die ja jedem „vierhändigen“ Liebhaber bekannt sein dürften, als weitere Folge erschienen kürzlich die „Sinfonischen Tänze“. Erstere harren noch immer der Orchestrierung! Alle andern Werke, die 4 händig erschienen, sind Uebertragungen von Orchesterwerken; selbst op 14 (2 sinfonische Stücke) ist kein Originalwerk, sondern

ein Torso einer Jugendsinfonie. Ich halte diese beiden Stücke (Andante und Scherzo) für sehr matt und „praenordraaklich“; Professor Alexander Winterberger führte sie im Winter 1876 in Deutschland zuerst ein. Mit op 11 ist es umgekehrt, wie mit den sinfonischen Stücken: Zuerst existierte als Urbild der „Herbst-Ouverture“ die prächtige Ballade „Herbststurm“, daraus entstand eine 4 händige Fantasie „Im Herbst“, die in Stockholm vom Kunstverein preisgekrönt wurde. Erst viel später arbeitete Grieg dieses opus für Orchester um und betrat dadurch zum ersten Male ein neues Gebiet, dem er später seine schönsten Gaben (leider nur wenige) widmete. Nach dieser Ouverture liess er für Streichorchester die gemühtiefen „Elegischen Melodien“ Nordische Weisen und die Suite „Aus Holbergs Zeit“ folgen. Im letzten Werk hat Grieg einen 300-jährigen Bart und eine ebensoalte Perücke angelegt und - sie kleiden ihn ganz allerliebste, freilich ist der Einfluss Händel's unverkennbar.

In den beiden „Peer Gynt“ Suiten die zu Ibsen's gleichnamigem Schauspiel geschrieben und im März 1876 in Christiania zum ersten Male mit ungeheuerlichem und fabelhaftem Erfolge aufgeführt wurden und der Musik zu Sigurd Jorsalfar zeigt sich Grieg als Instrumentationskünstler eigener Art. Ueberall herrscht wohltuende Klarheit und Durchsichtigkeit, polyphones Gestrüpp ist ihm auch im Orchestersatz fremd. Die kleinsten Effekte, mit geringsten Mitteln, erreichen bei ihm haarscharf die erforderlichen Stimmungen. Ein ppp ausgehaltener a moll Akkord der höheren Streichinstrumente mit einem tr.... der Triangel versetzt uns sofort nach dem Orient (Anitras Tanz); zwei gestopfte Hörner halten gespensterhaft und körperlos die Oktave fis-fis aus: sofort fühlt man sich in ein anderes Reich einer unterirdischen, phantastisch-erleuchteten Grotte, in der das Echo fahl und unheimlich zurückprallt; plump trampeln die Fagotte und die pizzicati der Bässe: wir sind im Reiche der Trolden und Gnomen ... („In der Halle des Bergkönigs“).

Die Suiten eroberten in kurzer Zeit die ganze Musikwelt und führten Grieg durch ganz Europa. Besonders Leipzig besucht er gern, wo er einen sehr entgegenkommenden Verleger in C.F. Peters fand, der sich verpflichtete alle noch zu veröffentlichenden Werke zu übernehmen.

Um die Uebersicht seiner Werke nicht lückenhaft zu lassen, erwähne ich noch das hochoriginelle „Album für Männerchor“ op. 30 und von Gesangswerken mit Orchester die Chorwerke: „Vor der Klosterpforte“ (Liszt gewidmet!!) ein durchaus leichtausführbares, nicht sehr umfangreiches Stück katholischer Färbung für Frauenchor mit Altsolo. „Bergliot“ eine grossangelegte melodramatische Scene und das grössere, leider unvollendete Chorwerk: „Olaf Trygvason“ op. 50, das, irre ich nicht, für die Bühne bestimmt war. Ferner sind zu nennen: Männerchöre mit Orchester: „Landerkennung“ „der Einsame“, der Bergentrückte (ein skandinavischer Tannhäuser.) Alle diese Chorwerke (die rein musikalisch nicht allzu bedeutend aber von eminenter Wirkung sind) verraten die grosse dramatische Begabung ihres Schöpfers und es ist zu beklagen, dass Grieg seinem Vaterlande keine Oper schenkte, denn die Bühnenwerke Hartmanns, Hallén's Stemhammer's sind durchaus nicht absolutnordisch, sondern verraten zum grossen Teil die Einwirkung der deutschen Schule.

Es scheint, als ob Grieg sich immer in ein engeres Gebiet zurückziehen beabsichtigt und sich ausschliesslich auf Gesangs- und Klavierkompositionen beschränkt. Es ist auch in seinen letzten Werken immer „derselbe“, ja, seine Eigenart ist noch eine schärfere geworden - aber er ist nicht mehr der Grieg mit borstigem Haar und stählernem Blick, sondern ein sypatischer und ausserordentlich-liebenswürdiger Greis mit milden Augen voller Güte

Wer je das Glück gehabt hat, mit dem ausgezeichneten Meister persönlich zu verkehren, wird eine bleibende und wahrhaft glückliche Erinnerung an eine selten edle Persönlichkeit bewahren. Obschon gebeugt und schneeweiss - trägt er doch noch eine Kindesseele in seiner Brust ...; man muss ihn

erzählen und seine Ansichten äussern hören, wenn das Thema auf „Norwegen“ oder „Rob. Schumann“ kommt: wie er liebevoll gleich einem Kinde und männlich-flammend-begeistert seiner Verehrung Ausdruck gibt.

Auch rein äusserlich hat Grieg in den letzten Jahren glänzende Ehrungen empfangen: Im Jahre 1876 brachte der Führer der Fortschrittspartei Sverdrup im norwegischen Reichstag eine Staatsunterstützung für Edv. Grieg von jährlich 600 Talern in Vorschlag, die ihm auch einstimmig zugewilligt wurde. So nimmt das Ausland sich seiner Meister an: Deutsche Nachahmung wäre nicht übel! 1894 verlieh die Universität Cambridge Grieg den Titel eines „Dr. mus. hon. c.“ und die Berliner Akademie ernannte ihn zu ihrem ordentlichen Mitglied.

Bergen veranstaltet gegenwärtig ein überaus-glänzendes Grieg-Fest und die ganze Welt sammelt seit dreiviertel Jahr einen Fond, dessen Verwendung dem Meister überlassen bleibt.

Grieg ist mehr als ein Komponist, er ist besonders der Gründer einer nationalen Schule, aus der die jüngste Zeit höchst beachtenswerte Talente in die Welt sandte, und als Dirigent in Kopenhagen, Stockholm, Christiania, Paris, Brüssel, Prag usw. wirkte er als Erzieher und Vorkämpfer. Grieg ist einer der glücklichen Meister, die ihren Ruhm noch selbst erleben - möge ihm noch ein langer, froher und glücklicher Lebensabend beschieden sein! ...

(in: Die Musik-Woche, 1903, Nr. 24, S. 226-229)

Anmerkungen

Das Jahr 1993 ist nicht nur das sechzigste Todesjahr Sigfrid Karg-Elerts, sondern bringt auch die einhundertfünfzigste Wiederkehr des Geburtstages seines Lehrer und Vorbildes Edvard Grieg. Es lag also nahe, die „Biographisch-kritische Skizze“ Karg-Elerts, die sicherlich den meisten Lesern unbekannt sein dürfte, in den Mittelpunkt unserer Serie „Archiv“ zu stellen. Leider ist der Abdruck eines Reprints aus technischen Gründen unmöglich, so daß der Text mit allen Fehlern Karg-Elerts (bzw. des Setzers) hier transkribiert wiedergegeben wird. Besonders „apart“ sind falsche Pluralbildungen („Lexikons“) und die „höchstoriginelle“ Schreibweise des Wortes „rhythmisch“. Karg-Elert scheint mir auch einer der wenigen Musikschriftsteller gewesen zu sein, der Denk- und Lesepausen in seine Werke „einkomponiert“ hat Ebenso störend empfindet man aus heutiger Sicht seine „Angewohnheit“ „gewisse Dinge“ zu „umschreiben“, wobei er „dies“ mit dem gleichen „Stilmittel“ tut wie der „Autor“ dieser „Zeilen“ es in diesem „Satz“ nun hoffentlich „genügend deutlich“ vorexerziert hat.

Auffallend sind darüberhinaus die Parallelen der biographischen Daten Griegs mit denen, die Karg-Elert teilweise selbst in seine Biographie eingebaut hat: Man vergleiche die Jugenderlebnisse Griegs mit denen Karg-Elerts und die Verleihung des „Dr. h. c.“ in der Skizze. Es wäre an der Zeit, das Verhältnisses Karg-Elert -Grieg in einer tiefergehenden, gründlichen Abhandlung zu untersuchen. Möge diese Veröffentlichung dazu einen Anstoß geben.

Ralf Kaupenjohann

„Es schien der Mond so helle.“

Gedicht von Asta von Wegerer.

Sigfrid Karg-Elert.

Im Volkston. (*schlicht, doch ohne zu schleppen*)

GESANG.

Es schien der Mond so hel - le heut'um die Mit - ter - nacht; —

p mit weichen 8' Stimmen

mit liebevoller Empfindung

p ich hab' im tief - sten Seh - nen, Herzlieb - chen, an dich ge - dacht. — Und bei dem stil - len

ten.

p sehr ausdrucksvoll

p Leuch - ten sang ich ein ein - sam Lied. — Ob wohl durchs klei - ne Fen - ster der

p *mp*

pp lie - be Mond dich sieht? — Der lie - be Mond dich sieht? —

ten. *ten.*

pp

Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N. M. Z. 1192

THE KARG-ELERT FESTIVAL :
A TALK WITH THE COMPOSER

BY HARVEY GRACE

Karg-Elert's visit to London has given great pleasure to the very large number of organists who have long since seen in him not only the greatest living composer for the instrument, but also one who will surely take high rank in the not very large group of those who have built up a permanent organ repertory.

In no country, it seems, is his music more played than in England, and it may be doubted whether a more striking tribute has ever been paid to an organ composer in his lifetime than the series of ten recitals which made up the Karg-Elert Festival held at St. Lawrence Jewry from May 5 to 17. The programmes themselves bore witness to a variety and range of matter and manner not usually associated with the instrument; and if any aspiring organ composers were among the little group of enthusiasts who attended daily, they no doubt learned some valuable lessons.

The reference to the audience as a 'little group' must not be misunderstood. A large attendance at a series of ten daily recitals could hardly be expected under the most favourable conditions, with even the most popular of instruments and composers and the most central of concert-halls. How much less when the venue is a City church, and the time of day one which finds everybody anxious to leave the City, and few ready, able, or willing to go there! Moreover, the undoubted popularity of the organ is unlike that of such instruments as the pianoforte and violin, which are more or less played and understood by everybody. The organ still remains a medium for the specialist; its technique and repertory are mysteries to the rank and file of musicians; and even among critics and others with a wide knowledge of the art only the few who happen to have acted for a time as church organists know much about it. It is to be hoped that Karg-Elert realised that the size of the attendance at St. Lawrence Jewry bore very little relation to the interest in, and appreciation of, his music in England. The chief value of the Festival, I suggest, lay in the fact that it focussed attention on the composer, and drew attention to many of his lesser-known but by no means inferior works.

For the benefit of provincial and other organist-readers who were unable to be present, and also as a record of an event unique in its way, a list of works played is given at the end of this article.

It was with no less curiosity than pleasure that I met Karg-Elert for the first time. I had been familiar with his music for so long a period that I had evolved from it a Karg-Elert of my own. How would the two compare? The question was unnecessary, of course, for a composer worthy the name simply cannot keep himself out of his music; and when the music is so consistently warm-hearted and vividly coloured as Karg-Elert's, the personality at the back of it is more than usually evident. So it was no surprise to find him, like his music, free from pedantry and dryness, and bubbling over with vitality. Good humour I had expected, but not so exuberant a sense of fun. To this constantly recurring quality in an inexhaustible flow of conversation, add a wealth of gesture that is Latin rather than Teutonic, and you have as lively a companion as can be imagined.

He was good enough to allow me to make some jottings of our various talks for use in the *Musical Times*.

One of my first questions was, 'What organ composers are most played in Germany just now?'

'Hardly any but Bach, Reger, and Reger's disciples,' he replied.

'Mendelssohn?'

'No; quite forgotten!'

'Franck?'

'No; no Franck or any other of the French school.'

'Merkel and Rheinberger?'

'Not much, except for studio purposes. They are regarded as rather too easy for our fully-equipped players. Leipzig turns out from eighty to a hundred fine players every year. The course of study lasts three years, and the advanced students play practically nothing but Bach and Reger.'

I inquired as to Karg-Elert's own music. Rumour has long said that, however highly he may be regarded as a professor—he teaches composition at Leipzig Conservatoire—he is a prophet without honour in his own country so far as organ music is concerned.

His answer bore this out: 'My organ works are very little played in Germany. The excuse made is that I write with English organs in view, and so my music is not convenient for German instruments. But the real reason, I think, is that my style makes far less appeal to Germans than to the English and Americans. It is not felt to be in the Bach tradition—not sufficiently severe, and too often impressionistic and in concert-style.'

The reference to concert-style prompted a question as to the future of the organ and the organist. Karg-Elert is convinced that the instrument has a great future, but not in accordance with tradition. 'The organ will become more and more appreciated, but its future lies in the concert-hall, not in the church. The present-day development of organ-building, with its wonderful range of tone-colour and facility in registration, opens up a great prospect for the organ as a concert instrument. And in Germany, as in England, Church organists are leaving the Church for the cinema and concert-halls. There are some marvellous cinema organs in Germany.'

'So there are in England, but they have little in their tonal scheme that is characteristic of the organ. Is that the case with German cinema organs?'

'Yes; too much of this—' and he fingered a tattoo on his Adam's apple and gave a very creditable imitation of a goat in pain.

We discussed methods of playing Bach. 'There are two schools of Bach-playing in Germany,' he said. 'One maintains a steady pace and straightforward style, with simple registration. The other registers elaborately—too elaborately, I think, though I admit the results are often wonderful. Much of the phrasing, too, is overdone—too analytical. It is dissection, not interpretation. The fundamental quality in Bach's organ music as a whole is continuity, and any method of registration or phrasing that destroys or reduces this quality seems to me to be wrong.'

It was pleasant to find his taste in organ music far less exclusive than that of his contemporaries, with their Bach-Reger complex. Rheinberger's Sonatas he warmly approves. (On my humming the first four notes of the theme of the Passacaglia in the E minor Sonata he promptly carried on with an appreciative 'Very fine!') Franck, too, he praised. Among living German organ composers—of whom there appear to be few—he singled out for special mention Saminsky and Siegfried Muller.

Our mention of Rheinberger recalled to mind the friendly rivalry between that composer and Merkel: the production of a new sonata by Josef was usually the signal for the release of one by Gustav. I found myself wondering whether there was any similar connection between the Choral Improvisations of Karg-Elert and those of Reger. Anyway, it would interest English players to know something about the origin of that splendid collection which still remains, perhaps, Karg-Elert's best large-scale contribution to the repertory. So I

ventured to ask if any particular event or phase in his musical development had led him to write so comprehensive a set of chorale preludes. And why were there sixty-six of them?

'The origin of that work is odd—even trivial,' he replied. 'Reger and I were close friends—in fact, at that time we were near neighbours. Reger used to urge me to try my hand at organ composition, but I excused myself by saying that so long as *he* was writing for the organ it would be presumptuous for me to make the attempt. But he refused to take this for an answer. It wasn't modesty, he said, but lack of pluck. When his Sixty-five Chorale Preludes appeared I thought I'd show that I was at least not afraid to enter the same field. So I wrote my Chorale Improvisations, and, as Reger had written sixty-five, I decided to go one better with sixty-six!'

A queer origin for a great work! Yet, the project once decided on, Karg-Elert approached its fulfilment in an intensely serious spirit. I give his own words, as quoted in the programme of the Festival:

'I had made up my mind to make a pilgrimage to the source of all music—Bach. Each piece should have its own appropriate type of form, such as Trio, Sarabande, Ciacona, Passacaglia, Symphonic Chorale, or Melismatic Cantus. It was at that time that I experienced the most exalted hours of my life. I heeded not whether it was morning, mid-day, evening, or night. I read, read, read the Old and New Testaments and our hymns, and composed without ceasing for a whole year. Only a twentieth part could, in fact, be recorded. Unrecorded things vanished for ever, like fortune in dreams. These pieces were not the product of laboured craftsmanship and ingenuity; I did not work upon them; rather I just wrote down what inspiration brought.'

Many readers will recall the impression the 'Sixty-six' at once made among such English players as refused to believe that the last word had long ago been said in pure organ music, and that if we wished to be 'modern' we must play Wagner transcriptions. I still remember discovering the first copies at Novello's, and the excitement with which I carried off one of the six books—all that the exchequer was equal to just then. Ever since, Karg-Elert's 'Sixty-six' have been to me, in this particular field of organ music, the natural successors to the chorale preludes of Bach, with Reger's sixty-five taking third place—at a long distance, too. I fancy this is the experience of most English organists who are well acquainted with the two modern composers' works; and if we were asked to

explain a preference so different from that current in Germany, we should probably say that whereas Reger gives us a development of the Bach idiom, we find in Karg-Elert's chorale preludes much of the intimate expression that gives those of Bach a unique place in music. Nor is this all. Reger can hardly be said to have enlarged the scope of the chorale prelude form; his method has been distension rather than extension. On the other hand, Karg-Elert has very considerably developed the form along lines suggested by Bach. It is true that Bach wrote no chorale preludes in the form of triumphal marches and dances of various types; but he shows a diversity of mood and style that suggests forms of a type not usually associated with severe organ music—*e.g.*, the lilting, canonic treatment of 'In dulci jubilo,' the gay little two-part piece ('Bicinium') on 'Allein Gott,' the playful manual fughetta on 'Dies sind die heil'gen zehn Gebot'—to name only three examples of a lightheartedness and quaintness that have no place in Reger, but which are often found in Karg-Elert's dance-form preludes. Nor can I recall at the moment many—nor, indeed, any—extended examples in Reger of the use of a 4-ft. pedal solo stop for the chorale melody—a device for which Bach showed great partiality. Here Karg-Elert not only follows Bach; he goes even farther in the complexity of the accompanying manual texture (*e.g.*, the exquisite piece on 'O dass ich tausend Zungen hatte,' in Book 4 of the 'Sixty-six.'

I do not apologise for this digression, which arose from a desire to pay a personal tribute to this side of Karg-Elert's output, and also to explain the grounds on which its appeal to English players seems to be based.

Probably a good many organists have wondered at the frequent appearance of Bach's name in musical notation in the pedal part of Karg-Elert's symphonic chorale-preludes and others of his larger works. I asked him if it represented a kind of salute to John Sebastian; or was it a symbolic way of saying that we build our organ music on him?

He laughed. 'Nothing so fanciful, I'm afraid. The "B-A-C-H" isn't dragged in; it simply keeps happening, and so I mark it. Probably those four notes are always more or less at the back of my mind when writing for the organ, because they mean more to a musician than any other four; and there is the further fact that they are full of possibilities from a harmonic point of view.'

I inquired concerning another feature of Karg-Elert's organ music—the *bravura* one-dimensional passages that occur frequently near the end. Were these to be played (as they are sometimes marked) 'as fast as possible,' when the acoustic properties of the building would make the result a mere confused splash of sound?

He replied that players must use their discretion, as they alone could judge of the effects resulting from the disposition of the organ, the size and sonority of the building, and so on. Moreover, the character of a *bravura* passage had to be taken into account. A plain scale was a mere flash, and could rarely be played too quickly; on the other hand, passages that were irregular often contained harmonic implications that couldn't be disregarded without leading to confusion and mere noise.

Much of Karg-Elert's conversation was concerned with contemporary German music and musicians. It was noticeable that all his references to the latter were generous and appreciative, even when it seemed to be obvious that their music made little personal appeal to him. Of his many anecdotes I give one that suggests a good addition to musical terminology. A dull pupil in Karg-Elert's harmony class was asked to describe the interval from C to E. 'A third,' he replied.

'And what is the interval from C to E flat?'

'A third.'

'But what kind of third? The two intervals are different, and must have different names. So what do we call that from C to E flat?'

'A thirdkin' (*Terzchen*).

This diminutive was a happy shot. Why speak of major and minor thirds when the obvious and simple way would be to describe them as a third and a thirdkin (or thirdlet)?

Absence from town prevented my being present during the second half of the Festival. For my coda, therefore I am indebted to Mr. Godfrey Sceats, who sends an interesting letter from which I extract the main points.

Karg-Elert attended all the ten recitals, and expressed the greatest admiration for the instrument, and in nearly every case for the playing as well. He felt, however, that some of the works were played at too great a pace; he was also displeased by some unnecessary and exaggerated *ralls*, and *accis*. Apart from these adverse comments he was lavish with his praise. It is interesting to note that the 'Seven Pastels from the Lake Constance' were

heard to great advantage—no doubt owing to the expressive character of this particular organ. The Fifty-four Variations was another success. (Karg-Elert, by the way, points out that this work was written merely as an illustration of the possibilities of variation rather than as a serious contribution to art; hence the absence of an opus number.) The 'Chaconne and Fugue Trilogy with Chorale' was heard for the first time by many present, and made an immense impression. Karg-Elert says that this is one of the few organ works of his that are occasionally performed in Germany.

It is gratifying to be able to add that the attendances were on the whole distinctly satisfactory, ranging between one and two hundred—a good average when all the circumstances are taken into consideration. The promoters and players (whose names were given last month and need not be repeated) deserve to be congratulated warmly on the deserved success of their hard work and enterprise.

As a matter of record, as well as of interest, I give a summary of the works played at the Festival: Thirty-seven of the Sixty-six Chorale Improvisations; three Symphonic Chorales, Op. 87; five of the 'Seven Pastels from the Lake of Constance'; Chorale Improvisation on 'In dulci júbilo'; Canzona, Tragic Prologue, Sempre Semplice, Impression, 'Pax Vobiscum,' Aria Seriosa, Quasi Marcia, from Ten Poetic Tone-Pictures, Op. 86; Sonatina in A minor; four of the Twenty Chorale Studies, Op. 78; Three Impressions, Op. 72; Three Pastels; Passacaglia in E flat minor; Fifty-four Variations on a Ground Bass of Handel; Three Impressions, Op. 108; No. 3 of Three Chorale Improvisations, Op. 75; Two Pieces for violin and organ, Op. 48; Six Impressions for harmonium, Op. 102; Pedal Study from Twenty Organ Studies, Op. 83; Two Songs with organ, Op. 98; 'Cathedral Windows,' Op. 106; Symphonic Canzona, Op. 85, Nos. 2 and 3; Partita in E; Chaconne and Fugue Trilogy, with Chorale; Second Sonata for harmonium; Intarsien, for harmonium; Portraits, for harmonium.

Aus: The Musical Times, London
June 1 1930, S. 501ff

Dem Herrn Günther Bahr mit dankbarem Gruß!

Kriegels 1928

Sigfrid Karg-Elert



Zwei kleine autographe Widmungen Karg-Elerts wurden aufgefunden: Auf dem Innenblatt eines "Schenk-Werkverzeichnisses" von 1927 an Herrn Günther Bahr (im Besitz von J. Michel) und eine Ausgabe der Sonate Op. 121 aus dem Nachlaß des Flötisten Carl Bartuzat