

„Leidenschaftlich, doch nicht aus dem Rahmen fallend“

Karg-Elerts Vokalwerk

Vortrag im Rahmen der Heidelberger Karg-Elert-Tage 2021

EINFÜHRUNG

Sigfrid Karg-Elert wurde 1877 als *Siegfried Theodor Karg* in Oberndorf am Neckar geboren. Kurz darauf siedelte die Familie nach Leipzig über, wo er studierte und später als Professor für Musiktheorie und Komposition wirken sollte. Die auffällige Änderung der Schreibweise seines Vornamens und das hinzugefügte „Elert“ ge-



► Abb. 1 Sigfrid Karg-Elert um 1910

schahen auf Anraten seines Freundes Edvard Grieg, der diese Schreibweise für karriereförderlicher hielt.

Sigfrid Karg-Elerts kompositorisches Schaffen umfasst nahezu alle Gattungen, den weit größten Teil nehmen allerdings die Tasteninstrumente ein. Hierbei ist auch Sigfrid Karg-Elerts besonderes Interesse am Kunstharmonium zu nennen, der die Farben dieses Instrument wie kein zweiter zum Klängen bringen und in seinen Kompositionen zu nutzen wusste.

Der Karg-Elert-Schüler Johannes Piersig beschreibt ihn als einen „Sprudler“. Diese musikalisch gemeinte Darstellung lässt sich auch mit seinem exzentrischen, durchaus skurrilen Charakter in Verbindung bringen.

Kenner seiner Musik schätzen den großen Farbreichtum und die überbordende, ausufernde Fantasie seiner Werke. Ein Blick in das weithin unbekanntere Liedschaffen lohnt sehr und die nun folgenden Bemerkungen mögen zum weiteren Entdecken anregen.

1. ÜBERSICHT

Zahlen und Fakten

- » 101 erhaltene Lieder mit Klavierbegleitung (Zyklen und Sammlungen in Einzelstücken gezählt)
- » in 17 Opus- + 3 W-Nummern*
- » 40 Einzelwerke für Singstimme und verschiedene Begleitung
- » eine Sammlung (op. 59II) nur handschriftlich erhalten
- » ca. 50 Lieder verschollen

* *Werk ohne Opuszahl*

Schaffensperiode

Auffallend ist, dass Karg-Elerts Lieder ausschließlich in der ersten seiner drei Schaffensperioden entstanden, die etwa bis 1915 andauerte. In dieser Zeit komponierte er einige seiner bekanntesten Orgelwerke, darunter die *Choralimprovisationen op. 65* sowie *Drei Symphonische Choräle op. 87*. Die Heirat mit seiner Frau Minna Louise Kretzschmar 1910 fällt ebenso in diese Epoche.

Letzte Lieder entstanden möglicherweise noch einmal 1920 (Op. 59II, Datierung unsicher). In den noch über zehn schaffensreichen Jahren bis zu seinem Tod widmete sich Karg-Elert dann verstärkt dieser Gattung.

Drei Beispiele verschiedener Lied-Typen

Zuerst sei mit drei ausgewählten Liedern ein kleiner Querschnitt gegeben, der das große Spektrum ganz unterschiedlicher Liedtypen offenbart:

Sonnenblicke, op. 11 Nr. 1

Zwei schnell zu überblickende Seiten: ein schlichtes, in der Form traditionell gehaltenes Klavierlied. Zwei variierte Strophen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen werden mit einer schlichten Klavierbegleitung unterlegt.

Als kleines rhythmisches Element tauchen melodiose Triolen gegen gerade Achtel auf.

Bei genauerem Hinschauen bemerkt man, dass die Melodie einige Takte im Bass geführt und nur mit Überstimmen begleitet wird, bis sich erst in T. 7 eine eigene Bassstimme löst. Bis dorthin wird ein zerbrechlicher Klang erreicht, der wunderbar zur „kleinen Blume“ und dem „engen Tal“ passt.

2 Die Rechte öffentlicher Aufführung vorbehalten.

Fräulein Ella Herrmann [Köln] zu eigen.
Sonnenblicke.
Glimpses of the Sun.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 11. No 1.

Con sentimento.
Mit Empfindung vorzutragen.

Singstimme. *Voce.*

Klavier. *Piano.*

Klei - ne Blu - me im en - gen Tal, dich auch fand der
Flow'r et, tho' thou must bloom a lone, sun - beams bright on

etwas hervortretend
slightly emphasised

Son - nenstrahl; ar - mes Herz in der kran - ken Brust,
thee have shone; weep - ing heart, oh for - get thy grief,

dir auch ward der Lie - be Lust.
love's car - ress was sweet, tho' brief.

hervortretend
emphasised

Copyright 1906 by Carl Simon, Musikverlag, Berlin S W. 69.

► NB 1 Erste Seite aus „Sonnenblicke“, op. 11 Nr. 1

90 Jahre HfK

musizieren singen
 spielen inspirieren
 austauschen motivieren
 studieren lehren
erforschen

Die Kunstreiterin.

(Ada Christen.)

Sigfrid Karg - Elert, Op. 19.

Im Bolerotakt.

Piano. *ff wüst, lärmend*

grell (quasi Trombi)

Es

► NB 4 Eröffnungstakte der „Kunstreiterin“, op. 19

Hornquinten (jeweils auf Zählzeit 3) sofort erkennbar gemacht. Auch im weiteren Verlauf sind mehrere Instrumente dem Text nach plakativ ausgedeutet:

scharf rhythmisch

Die Cas - tagnetten klappern

das Tam - bou - rin,

► NB 5 In T. 26 sollen die Kastagnetten extrem perkussiv (Staccatopunkte) sein, in T. 28-29 ist dagegen das Tamburin etwas weicher (kein Stacc.)

Erstmals wird der Galopp (also damit das Bass-Ostinato) unterbrochen, wenn der Platz gereinigt werden muss (NB 6). Der Bube beileilt sich dabei sichtlich (*accelerando*).

accel.

ein Bu - be glät - tet rasch den Sand,

► NB 6 T. 13-14

Ein ständiger Kontrast zwischen rechter („leicht und durchaus graziös“) und linker Hand („Die Bässe stets etwas stampfig“) prägt den weiteren Verlauf. Womöglich herrscht Uneinigkeit zwischen Reiterin und Ross. Eine solche Mehrschichtigkeit findet sich in vielen weiteren Stücken Karg-Elerts. Dies kann sogar so weit gehen, dass die Singstimme sanft *piano* singen soll und gleichzeitig das

Klavier mit vollgriffigen Akkorden und Arpeggien *mezzoforte* hervortreten soll (*An die Verlorene*, op. 52 Nr. 7).

Die Kunstreiterin endet mit einer gewissen Erschöpfung. In nur einem einzigen Takt sind wieder lauter Elemente des Textes unterstrichen (NB 7). Glissandi im Gesang (hier als Gähnen) sind ein typisches Element, das sich in zahlreichen Karg-Elert-Liedern findet.

peitscht gäh - - nend Ross und Hund!

gliss. *ff* *derb* (quasi T)

► NB 7 T. 62-63, die letzte Textstelle vor dem Klaviernachspiel: Lautmalerisch ertönen Peitsche im Klavier, Gähnen im Gesang. Passend zur träger werdenden Protagonistin wird in die Musik organisch gebremst durch Vergrößerung (also Verlangsamung) der Sechzehntel zur Achtel-Triole.

Textdichter:innen und Widmungen

Unter der von Sigfrid Karg-Elert vertonten Lyrik treten bereits prominent vertonte Gedichte etwa von Heinrich Heine auf. Bekannt sind beispielsweise „Allnächtlich im Traume“ und „Hör ich das Lied erklingen“ (in Robert Schumanns *Dichterliebe*) oder „Leise zieht durch mein Gemüte“ (bekannt durch die Vertonung von Felix Mendelssohn Bartholdy).

Der Schwerpunkt der Dichter und ganz besonders auch der Dichterinnen liegt klar im 19. Jahrhundert. Hier finden sich etwa Theodor Storm und viele weitere, aber auch Unbekannte wie Johanna Ambrosius, Ada Christen (auch unter ihrem bürgerlichen Namen *Christine von Breden*, Dichterin der oben erwähnten *Kunstreiterin*), Anna Ritter, Melanie Barth (*Schwarze Rose*). Zu Letztgenannter – unter Umständen eine Leipziger Bekannte Karg-Elerts – konnten bisherige Recherchen keine Lebensdaten ausmachen. Sollte ein:e HfK-aktuell-Leser:in dazu fündig werden, freue ich mich sehr über eine Nachricht. Bei Karg-Elert ist allerdings auch nie aus-



► Abb. 2 Die von Karg-Elert viel vertonte Schriftstellerin Ada Christen bzw. Christine von Breden (1839-1901)



zuschließen, dass es sich um ein Pseudonym von ihm selbst handelt. Die Texte zu sieben Liedern hat Karg-Elert selbst gedichtet (z. B. den gesamten Zyklus *An die Getrennte op. 20*).

Auch hat er sich sogar ein Lied selbst gewidmet – bei dem Titel war dies für ihn wohl naheliegend:

Mir selbst gewidmet
Auf sich selbst
op. 56, 3

► NB 8 Ein Titel aus Karg-Elerts *Zehn Epigrammen von Lessing, op. 56*

Apropos Widmungen: Diese gehen hauptsächlich, aber nicht ausschließlich an Frauen. Eine nette Kuriosität findet sich in op. 11: Während die Nr. 1 (*Sonnenblicke*) noch „Fräulein Ella Herrmann“ gewidmet war, hat diese Dame wohl bis zur Entstehung der Nr. 2 (*Lob des Frühlings*) geheiratet und wird nun als „Frau Ella Steinwedel-Herrmann“ angesprochen.

Vortragsbezeichnungen

Einer der Gründe, weshalb Karg-Elert beim Spielen und Üben immer so besonders viel Spaß macht, liegt in den originellen, vor Fantasie sprühenden Vortragsbezeichnungen, die man immer wieder entdeckt.

Ein paar Beispiele:

- » wüst, lärmend
- » mit verschleiertem Ton
- » verklärt und mit höchstem Empfinden
- » Mit guter Pointierung zu singen. Mit trockenem Humor
- » Mit äußerst viel Empfindung und Leidenschaft
- » schalkhaft und übermütig
- » plötzlich mit ausgelassener Heiterkeit
- » griesgrämig [sic!], fast mürrisch zu singen
- » mit drolligem Ausdruck
- » leidenschaftlich, doch nicht aus dem Rahmen fallend
- » mit grotesker, diabolischer Heiterkeit

Auffälligkeiten im Notentext

Glissandi bzw. Parlandi finden sich sehr oft im Notentext der Singstimme. Diese reichen von einem leidenschaftlichen Schleifen über wenige Töne bis hin zu großen Glissandi über Oktaven. Ebenso nutzt sie Karg-Elert in den unterschiedlichsten musikalischen Gestalten. Auch im Chor wird dieser Effekt genutzt:

► NB 9 Letzte Chorstelle in „Näher, mein Gott, zu dir“, op. 81

Karg-Elert verwendet manchmal einen Dünnstich für sehr leise Stellen, bzw. um *una corda* anzuzeigen. Eine optische Einrichtung, die Interpreten „unbewusst“ (NB 10) eine besondere Aufmerksamkeit in der Spielweise vermittelt. Explizit zu sprechende Passagen existieren neben vielen weiteren Stellen, bei denen eine melodramatische Mischung aus Singen und Sprechen angebracht ist.

► NB 11 aus „Kapitän Tod“, W 33 Nr. 3

Praktische Einrichtungen

Das große Interesse des Verlegers Carl Simon an den Werken Karg-Elerts zeigt sich nicht nur an der immensen Zahl der (in unterschiedlichsten Gattungen)

...unbewusst.

► NB 10 Der „Mit Verschiebung“ (= *una corda*) zu spielende Teil ist dünn gestochen, ab Auftakt zu T. 13 (*forte, breit*) sind die Noten im Normalstich

veröffentlichten Werke. Darüber hinaus offenbart das Verlagsprogramm (Abb. 4) zahlreiche erhaltliche Transpositionen, die vor Zeiten des Computernotensatzes ja durchaus aufwendig zu erstellen waren. Ebenso wie gesonderte erleichterte Fassungen sind diese durch ein Postfix A/B/C... in der Opusnummer gekennzeichnet. Des Weiteren existieren praktische

Erleichterungen wie Ossia-Zeilen (NB 12) oder explizite Hinweise zum Weglassen von Tönen. Eine außergewöhnliche Form von erleichterten Varianten ist Opus 40 Nr. 3A (NB 13). Diese ist im Vergleich zur regulären Fassung als „graphisch erleichterte Ausgabe“ betitelt. Sie wirkt wie ein völlig anderes, vergleichsweise einfaches und harmloses Stück. Beim genau-

► NB 12 aus op. 40 Nr. 1 „Schlafe, mein Kind“

Träume.

[Graphisch erleichterte Ausgabe.]

Sigfrid Karg-Elert, Op. 40 No 3 A.

Leise bewegt und mit zärtlichster Empfindung [doch nie schleppend].

Hohe Stimme.

Klavier.

pp *rit.*

pp *recht innig*

Träu - - me, träu - - me, mein lie - bes

Sigfrid Karg - Elert, Op. 40, III.

Ruhig dahinfließend.

[ruhige Sechzehntel]

pp *recht innig*

Träu - me, träu - me, mein lie - bes

pp [quasi rit.]

► NB 13 Die gleiche Musik? Was oben in der von Karg-Elert grafisch erleichterten (und transponierten) Fassung 10 Takte umfasst, benötigt unten im Original nur zwei Takte. Der Hinweis „doch nie schleppend“ scheint dabei nicht nötig.

eren Hinschauen bemerkt man erst die weitgehende Übereinstimmung mit dem Original. Die Melodie bleibt vollständig erhalten, doch durch ihre Transformation in Viertelnoten – ganze zwei Notenwerte größer – erscheint sie in ganz anderem Gestus. Auf keinen Fall dürfen die großen agogischen Bögen, die in der Grundfassung leichter zu überblicken sind, verloren gehen.

Durch diese vielen Varianten der Lieder ist also im wahrsten Sinne „für jeden was dabei“.

Ein weiterer Fund sind Beschriftungen mit Tonnamen bei vielen Hilfslinien, was so praktisch ist, dass es m. E. heute zum editorischen Standard gehören könnte:

da den - ke ich der Lie - ben

E B

► NB 14 aus „Halbtraum“, op. 52 Nr. 2

Liederzyklen

An die Getrennte, op. 20

Sechs Lieder mit Texten von Sigfrid Karg-Elert selbst, die 1901–1902 entstanden sind.

Schöne Augen, op. 24

Ein kammermusikalischer Zyklus für Singstimme, Klavier und Violine oder Cello. Fünf Lieder mit Texten von Johanna Ambrosius, 1904 entstanden.

An mein Kind, op. 40

Drei Lieder von 1906. Darin finden sich ein Schlaflied, dann das Lied *Mein Kindchen ist fein* mit ganz lustigem Text: „kam einmal ein reicher Mann. [...] Nein, er kriegt gewiss nicht meins [mein Kind], kauft er sich woanders eins.“ und die bereits genannten *Träume* (NB 13) mit Text von Karg-Elert selbst.



► Abb. 3 Titelseite von Opus 40

An mein Weib, op. 54

Sechs Gedichte verschiedener Autoren (darunter Friedrich Rückert), die 1906 in zwei Heften erschienen.

Lieder und Gedichte für eine Singstimme mit Klavier

komponiert von

Sigfrid Karg-Elert.

<p>Op. 11. Acht Lieder verschiedener Dichter. (Text deutsch-englisch.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sonnenblühe: Kleine Blume im engen Tal F dur mittel c₁-f₄ -80 1B. Sonnenblühe G dur hoch d₁-g₄ -80 2. Lob des Frühlings: Saaten grün, Veilchenduft E dur mittel c₁-e₄ -80 2B. Lob des Frühlings G dur hoch e₁-g₄ -80 3. Hymnus: Hoch soll blühen mein Herz E dur e₁-g₄ -1,20 4. ... ungewusst: Du stehst und sinnst F dur mittel c₁-f₄ -1,20 5. Christusbaum: Horst auch du G dur hoch e₁-g₄ -1,20 5B. Christusbaum G dur hoch e₁-g₄ -1,20 6. An dich: Schliesse mir die H dur mittel d₁-h₄ -80 6B. An dich G dur hoch f₁-b₄ -80 7. Stiehlild: Mein Herz schmeckt sich A dur mittel c₁-a₄ -80 7B. Stiehlild G dur hoch d₁-g₄ -80 8. Ein Gehelmt: Sankt Peter, über Nacht G dur mittel d₁-g₄ -1,20 8B. Ein Gehelmt (erleichtert) A dur hoch c₁-a₄ -1,20 8C. Ein Gehelmt (erleichtert) E dur tief c₁-e₄ -1,20 <p>Op. 12. Sechs Lieder im Volkston. (Schlichte Weisen.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sommernacht: Mit ausgespannten Armen D dur mittel c₁-d₄ -80 1B. Sommernacht G dur tief b₁-g₄ -80 2. Gihl's Sang: Auf steiler Höh' E dur mittel c₁-e₄ -80 3. Beim Absteig: Ich habe dich lieb! G dur mittel des₁-g₄ -80 3B. Beim Absteig E dur hoch e₁-g₄ -80 4. Epigramm: Immer bliesst du lieblich mir C dur hoch a₁-c₄ -80 4B. Epigramm: G dur hoch b₁-d₄ -80 5. Ein Wanderlied: Liebe wohl, mein Lieb A dur tief g₁-a₄ -80 5B. Ein Wanderlied E dur tief c₁-e₄ -80 6. Schwäbisch: Sankt Peter u. St. Margen E dur mittel e₁-g₄ -80 6B. Schwäbisch: Sankt Peter u. St. Margen C dur e₁-g₄ -80 <p>Op. 40. An mein Kind. Drei Gedichte. (Zykhus.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Schlaflied: Schlafe mein Kind A dur hoch e₁-a₄ -1,20 1B. Schlaflied (etwas erleichtert) E dur tief b₁-g₄ -1,20 2. Elternstolz: Mein Kindchen ist fein G dur hoch a₁-g₄ -1,20 2B. Elternstolz D dur tief d₁-b₄ -1,20 3. Träume: Träume, mein liebes Kind E dur mittel d₁-b₄ -80 3B. Träume (erleichtert) G dur tief h₁-d₄ -80 <p>Op. 54. An mein Weib. Sechs Gedichte. (Zykhus.)</p> <p>Heft I. Höhere Lage — Mittlere Lage.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Jetzt und immer: Seit wann du meinst E dur hoch e₁-h₄ -1,80 1B. Jetzt und immer G dur hoch his₁-f₄ -80 2. Kehr' ein bei mir: Du stehst die Kuh A dur mittel d₁-b₄ -1,20 3. Ein Nachtsang: Die Sonne sank F dur hoch f₁-b₄ -80 3B. Ein Nachtsang G dur hoch cis₁-f₄ -80 3C. Ein Nachtsang E dur tief b₁-e₄ -80 <p>Op. 54. Heft II. Höhere Lage — Mittlere Lage</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Deine Seele: Deine Seele hat die meine A dur hoch f₁-a₄ -1,20 4B. Deine Seele G dur hoch d₁-b₄ -1,20 4C. Deine Seele F dur tief c₁-e₄ -1,20 5. Deine Wirkung: O, wie fühl' ich mich D dur hoch cis₁-a₄ -1,20 5B. Deine Wirkung E dur tief b₁-f₄ -1,20 6. Was die Liebe sei: Ich sprach z. Sonne F dur hoch d₁-b₄ -1,20 6B. Was die Liebe sei G dur hoch his₁-f₄ -1,20 <p>Op. 56. Zehn Epigramme von Lessing. <i>Mittlere Lage — Tiefere Lage</i> . . . in einem Heft kompl. je 8,80</p>	<p>Op. 56. Zehn Epigramme von Lessing. Ausgaben einzeln.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Als Prolog für den Hörer: Du, dem kein Epigramm gefällt . . . physisch in B mittel d₁-e₄ -1,20 2. Auf Frau X. Frau X. besandst sehr oft . . . A dur cis₁-f₄ -1,20 3. Auf sich selbst: Ich habe nicht stets Lust zu lesen . . . G dur mittel h₁-d₄ -1,20 4. Mein Eitel: Mein Eitel, sicherlich . . . E dur tief h₁-e₄ -80 4B. Mein Eitel G dur mittel d₁-g₄ -80 5. Geschwind: Der Neid, o Kind . . . E dur mittel a₁-g₄ -80 5B. Geschwind G dur tief c₁-e₄ -80 6. An den Genuss: So bringt du mich Gismoll(dur) mittel cis₁-f₄ -80 6B. An den Genuss E moll (dur) tief b₁-e₄ -80 7. Aus dem Spanischen: Gestern liebte ich G dur mittel des₁-a₄ -80 7B. Aus dem Spanischen D dur tief a₁-e₄ -80 8. Ein Unterschied: Wenn ich, Augenlust . . . E dur mittel f₁-g₄ -80 8B. Ein Unterschied G dur tief d₁-e₄ -80 9. An eine sechsjährige Schöne . . . G dur mittel h₁-g₄ -1,20 9B. An eine sechsjährige Schöne E dur hoch d₁-b₄ -1,20 9C. An eine sechsjährige Schöne E dur tief g₁-e₄ -1,20 10. Als Epilog für den Hörer: Wenn du von alledem . . . physisch in G mittel e₁-f₄ -80 <p>Op. 62. Vier Gedichte von Melanie Barth.</p> <p>Heft I. Höhere Lage — Tiefere Lage</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Die Schale des Glöckers: Setze sie an E moll hoch e₁-b₄ -1,20 1B. Die Schale des Glöckers F moll tief b₁-f₄ -1,20 2. Im Volkston: Mein Liebtischschlafen gingen E dur mittel cis₁-a₄ -1,20 3. Symbol: Ein welches Blatt . . . F moll hoch cis₁-a₄ -1,20 4. Empor! Tragt mich empor! . . . F dur hoch a₁-g₄ -1,20 4B. Dasselbe E dur mittel h₁-g₄ -1,20 4C. Empor! E dur tief g₁-e₄ -1,20 <p>Op. 62 Heft II. Drei Nixenlieder von Melanie Barth. <i>Ausgabe für Alt — Ausgabe für Sopran</i> . . . kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. Mondschlein: Der Mondschein allein . . . A dur tief a₁-e₄ -1,20 6. Taggenacht: Am Tage, trotzdem dem Gebot D dur tief a₁-e₄ -1,20 7. Auf dem Strande: Unten im weissen Sande E dur tief a₁-e₄ -1,20 <p>Op. 63. Impressionen und Gedichte von Asta v. Wegerer.</p> <p>Heft I. Rosenlieder. Drei Impressionen. <i>Mittlere Lage — Tiefere Lage</i> . . . kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Brennende Rosen: Wie die feurig-roten Rosen . . . A dur mittel d₁-g₄ -1,20 1B. Brennende Rosen F dur tief b₁-f₄ -1,20 2. Mond und Rose: Es küsst die Mond . . . E dur mittel d₁-g₄ -80 2B. Mond und Rose A dur tief c₁-e₄ -80 3. Sturm, eine Rose schütend . . . A moll mittel cis₁-a₄ -1,20 3B. Dasselbe: Es schütet der Sturm . . . F moll tief cis₁-a₄ -1,20 <p>Op. 63. Heft II. Fünf Gedichte von Asta v. Wegerer. <i>Höhere Lage — Tiefere Lage</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Weihnachtsblumen: Die Weihnachtsblumen E dur hoch e₁-a₄ -80 4B. Weihnachtsblumen D dur tief b₁-e₄ -80 5. Endendes Mädchen: Hinter wilten Rosen . . . D dur hoch f₁-a₄ -1,20 5B. Endendes Mädchen G dur hoch e₁-g₄ -1,20 5C. Dasselbe: Hinter wilten Rosenblüchen A dur tief c₁-e₄ -1,20 6. Abend an Heesstein: Stille senkt sich . . . F dur mittel e₁-g₄ -1,20 6B. Dasselbe: Stille senkt sich nieder . . . E dur mittel a₁-c₄ -1,20 6C. Dasselbe: Unter Löwenblumen . . . G dur hoch d₁-g₄ -1,20 7. Leid: Tragt du schweres Leid . . . E moll mittel des₁-a₄ -80 7B. Leid A dur hoch e₁-a₄ -80 8. Strandtragedie: Laut heult der Sturm . . . E moll mittel a₁-c₄ -80 8B. Strandtragedie G dur hoch d₁-g₄ -1,20 8C. Strandtragedie C moll tief g₁-e₄ -1,20 <p>Op. 63. Heft III. Zwei Madrigale von Asta v. Wegerer. <i>Höhere Lage — Mittlere Lage</i> . . . kompl. je 1,80</p> <ol style="list-style-type: none"> 9. Ein jungfräuliches Madrigal . . . E dur hoch f₁-g₄ -1,20 9B. Dasselbe: Ich hab' mein Herz verhehnet G dur mittel d₁-e₄ -1,20 10. Ein ritierliches Madrigal . . . D dur Ten. f₁-b₄ -1,50 10B. Dasselbe: Unter Löwenblumen . . . G dur Bar. d₁-g₄ -1,50 10C. Ein ritierliches Madrigal . . . E dur Bass b₁-c₄ -1,50
---	--

Die Lieder, deren Preise noch nicht ausgeworfen sind, erscheinen demnächst.

Sämtliche Kompositionen von Karg-Elert, auch aus fremdem Verlage, stets vorrätig.
□ □ □ Verzeichnisse kostenfrei. □ □ □

Eigentum für alle Länder. — Copyright 1906, 1907 und 1908 by Carl Simon.

Carl Simon, Musikverlag, **Berlin SW., Markgrafenstr. 101.**

London, Novello & Co. Hofmusikalienhändler Dr. Robert des Herzogs von Anhalt. Wien, Anton Goll.
Zürich, Hug & Co. Auslieferungslager bei F. Volckmar in Leipzig. Köln, P. J. Tonger.

Koll.-Tit. (Stein) Nr. 424 (auch Buchdruck). (Satz steck.) G. O. Röter G. u. h. Leipzig.

► Abb. 4 Karg-Elert Lieder im Verlagsprogramm von Carl Simon, ca. 1908

Des Weiteren ist die Sammlung *Acht Gedichte op. 52* aufgrund vieler Merkmale zyklisch angelegt, vgl. dazu die interessanten Ausführungen von Marcus Imbsweiler².

Chorwerke und Kammermusik

Der Hauptteil dieses Vortrags befasst sich mit den Klavierliedern, es seien aber kurz weitere Vokalwerke aufgezeigt:

Zum einen gibt es (sogar in aktuellen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel verlegt) die **vier Kanzenen** in ähnlicher Besetzung wie das vom Hochschulchor aufgeführte *Näher, mein Gott, zu dir*: jeweils für

Orgel, Chor, Soli und ein bis zwei Soloinstrumente. Alle vier finden ihren Platz in unterschiedlichen Zeiten des Kirchenjahres (*Benedictus* im Advent; *Vom Himmel hoch* zu Weihnachten; *Die Grablegung Christi* in der Passionszeit; *Näher, mein Gott, zu dir* steht in Bezug zum Ende des Kirchenjahres).

Außerdem vier weltliche **A-capella-Chorlieder**, die Karg-Elert erst 1930, also lange nach seiner eigentlichen Vokal-Schaffensperiode, schrieb. Zum anderen das 8-12-stimmige, etwa 4-5-minütige und extrem lohnende, *Requiem aeternam op. 109*. Der hierbei vertonte Text des Requiems beschränkt sich auf den Introitus.

2 Marcus Imbsweiler: Vorwort in Sigfrid Karg-Elert. *Lieder für hohe und mittlere Stimme*, Kassel 2009, S. VI.

Die große Motette *Triumph* und der wesentlich kleiner angelegte Chorsatz *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* sind thematisch Ostern zugeordnet. 22 Frauen- und 6 Männerchöre ergänzen das Spektrum der erhaltenen Werke.

Für unsere **gottesdienstliche Praxis** gibt es mehrere reizvolle erhaltene Werke, darunter der *Erste Psalm „Wohl dem, der nicht wandelt“ W 63* für Singstimme und Orgel sowie ein Stück für alles, was man Heiligabend in der Kirche hat: Orgel, Harmonium oder Klavier; Solo-Violine, Sopran-Solo, und Chor oder Gemeinde: *Ich steh an deiner Krippe hier*. Dieser Titel ist allerdings trügerisch: Beim Blick auf den Beginn wird einem gleich der eigentlich darin verarbeitete Choral auffallen.

Literatur

Die Literatur zum Vokalwerk ist bisher äußerst knapp bemessen. Man wird fündig im Vorwort der genannten Bärenreiter-Ausgabe sowie in den Booklets der genannten CDs. In den bisherigen „Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft“, der von ihr seit 1984 herausgegebenen Publikation, findet sich bisher nur ein einziger thematisch verwandter Beitrag (Werner Straube in Ausg. 1995/96).

Notenausgaben

- » Karg-Elert – Lieder für hohe und mittlere Stimme und Klavier. Herausgegeben von Markus Schäfer und Ernst Breidenbach, mit ausführlichem Vorwort von Marcus Imbsweiler. Bärenreiter 9159



- » Neuausgaben einiger Chorwerke bei Breitkopf & Härtel, Edition Ferrimontana und Strube

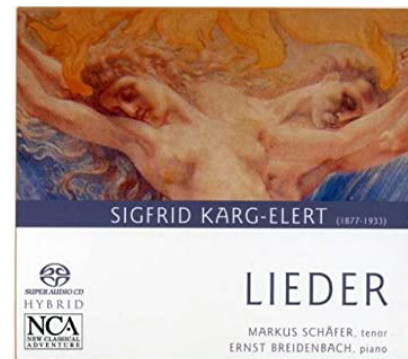


- » diverse Reprints (z. B. bei B-Note)

Sieben Gedichte op. 59II sind als einzige der Vokalwerke nur in einer Handschrift erhalten.

CD-Einspielungen

- » Sigfrid Karg-Elert – Lieder, Markus Schäfer (Tenor), Ernst Breidenbach (Klavier). NCA 2006



- » Sigfrid Karg-Elert – Lieder & Kammermusik, Julie Kaufmann (Sopran), Bernhard Kastner (Klavier). Querstand 2007



- » Sigfrid Karg-Elert – Das geistliche Chorwerk, Gewandhaus-Chor, Vocal Consort Leipzig, Stefan Engels (Orgel), Gregor Meyer (Leitung). Genuin 2008



2. DETAILBEOBACHTUNGEN

Einflüsse anderer Komponisten

Karg-Elert vereint in seinem ganz individuellen und höchst uneinheitlichen Kompositionsstil Einflüsse ganz unterschiedlicher Komponisten, z. B. von Edvard Grieg, Claude Debussy oder Alexander Skrjabin. Wie intensiv sich der Musiktheoretiker Karg-Elert mit Personalstilen auseinandersetzt, beweist er in *33 Portraits op. 101*. Außerdem finden sich in der *Harmonologik*, Karg-Elerts theoretischem Hauptwerk, allein 62 unterschiedliche Komponisten in den Notenbeispielen. Am häufigsten darunter vertreten sind Beethoven, Chopin, Strauss, Reger und Wagner.

In mindestens zwei Liedern ist der Einfluss **Frédéric Chopins** sofort zu hören:

Der Beginn von *Die Schale des Glücks* aus op. 62 ist sehr eng verwandt mit Chopins *Etüde op. 10 Nr. 12* (NB 15). Der markante, voll-

griffige Sechzehntel-Vorschlag (bei Karg-Elert als chromatische Annäherung von unten, bei Chopin als Vorwegnahme) in Verbindung mit einem Lagenwechsel („hoch – tief“) hat einen hohen Wiedererkennungswert. Die eigentliche Harmonik kann dagegen für die Wirkung der Geste als eher nachrangig betrachtet werden.

Bei Karg-Elert kommt wie ein Füllmaterial zwischen diesen *marcato*-Akkorden ein 16-tel-Motiv, das der wellenartigen Begleitfigur, die sich durch die ganze Chopin-Etüde zieht (und eben auch die langen Pausen zwischen den Einsätzen der rechten Hand ausfüllt), ähnlich ist.

Ebenso an eine Chopin-Etüde oder ein Stück von **Franz Liszt** erinnert das stürmisch bewegte *Wolken über See op. 52 Nr. 3*: So viele vir-

p gemächlich, behaglich (nicht zu schnell)



► NB 16 „Regersatz“ in Karg-Elerts op. 53 Nr. 2, T. 16

tuose Töne und harmonische (z. B. neapolitanische) Wendungen auch erklingen, das Stück ist schnell vorbeigezogen.

Das für Karg-Elerts Leipziger Gegenpol **Max Reger** typische chromatische Verrücken von Septakkorden (in allen Optionen und zwischendominantischen Verbindungen) findet sich im *Lauf der Welt op. 53 Nr. 2* (NB 16). Das Stück sprengt das Tonarten-Denken: es ist frei von Generalvorzeichen, beginnt und endet jedoch in Cis-Dur. Kaum eine Note der drei Seiten kommt ohne eigenes Versetzungszeichen aus.

Rasch, mit leidenschaftlicher Beweglichkeit.



► NB 15 Sigfrid Karg-Elert, Beginn der „Schale des Glücks“, op. 62 Nr. 1 (oben)
Frédéric Chopin, Thema der „Revolutionsetüde“ op. 10 Nr. 12, T. 19–24 (unten)

Schwarze Rose, op. 52 Nr. 6

Kommen wir noch einmal im Detail zurück zum vorhin angerissenen Tongemälde *Schwarze Rose* (NB 2).

Die drei Strophen des Liedes beginnen zwar kurz mit dem gleichen Motiv, variieren aber völlig, indem rhythmische Elemente baukastenartig aneinander gereiht und anders weitergeführt oder melodisch verändert werden. Die dritte Strophe ist der ersten noch am nächsten, man könnte diese Struktur als „ABA“-Form bezeichnen.

Die erhabene Eröffnung basiert harmonisch auf dem uralten Modell des Lamentobasses. Bei unzähligen Komponisten (ob Mon-

► NB 17 Klavierbeginn von „Schwarze Rose“, op. 52 Nr. 6. Unten ein dreistimmig harmonisierter Lamentobass in entsprechender Tonart und Lage

teverdi oder Mahler) steht dieser viertönige Bass-Gang vom Grundton einer Moll-Tonart abwärts für Klage und Schmerz.

Diese bereits eindeutig Fall und Tiefe ausdeutende Formel führt Karg-Elert ins Bodenlose weiter (NB 17): Mag der zweite Akkord bei flüchtiger Bestimmung wie ein As-Dur mit angereicherter Sexte (*Sixte ajoutée*) scheinen, ist das tief liegende *Es* vielmehr eine Septime

im f-Moll-Sextakkord, die zum Zwecke eines Residualton-Effekts³ (also als Quinte über dem Basston) gebraucht wird.

Die Dominante (also die vierte und letzte Harmonie im Lamentto-Schema), die normalerweise auch in Moll-Zusammenhängen in Dur steht, wird vermollt. Jegliche lichte Konstante bricht weg. Nach dieser Dominante führt der harmonische Gang noch weiter nach

unten (anstatt sich beispielsweise zur Grundtonart aufzulösen).

Viel mehr als diese Harmonik gibt es im Klavierpart nicht, der für zwei Takte rhythmisch, artikulatorisch und dynamisch völlig begründet ist. Die Singstimme zeichnet anfangs die Oberstimme des Klaviers melodisch nach (tiefe, sonore Lage, die unauffällig bleiben will) und weicht dann im zweiten Takt davon ab, um der Harmonie noch eine weitere Farbe (Sexte) hinzuzufügen, bevor sie mit einem Glissando wieder auf die Ebene des Klavier hinunter fällt. Zusammen mit dem zwar differenzierten – aber keineswegs markanten – Rhythmus, der sicher rezitativisch gedacht ist („durchaus frei im Zeitmaß“), ist dieser einleitende Trauermarsch gleichzeitig aussageneutral wie verheißungsvoll: eine einzige Ausbreitung von Raum.

Im weiteren Verlauf des dreistrophigen Stückes sind bemerkenswert das ständige Insistieren auf „leidenschaftliche Bewegung“ (T. 6, T. 13, T. 26), die tonartliche undefiniertheit (b-Moll oder Des-Dur?) sowie die Vortragsanweisung „sehr duftig“.

Diese Blumenthematik erklärt vielleicht auch das verbindende Element zu einem vorausgegangenem Stück des gleichen Opus, *Ausblick* op. 52 Nr. 4. Dieses ist von ganz anderer Gestalt, ruhig und edel, entfernt an Schumanns Kinderszenen („Von fremden Ländern“) erinnernd. Das Ende ist jedoch gleich: Während dieser angehängte Schluss im „Ausblick“ noch Fragen aufwirft, klingt er in der „Schwarzen Rose“ geerdet und bestätigend.

► NB 18 Zwei ganz unterschiedliche Stücke in Opus 52 enden mit den gleichen Tönen (ihrer entsprechenden Tonart): Nr. 4 „Ausblick“ und Nr. 6 „Schwarze Rose“

3 Die über dem Basston liegende Quinte, der *Residualton*, erweckt akustisch den Eindruck einer unter dem Grundton liegenden Oktave. Dieses Phänomen wird im Orgelbau zum Bau von akustischen (z. B. 32’-)Registern genutzt.

An eine Verlorene, op. 52 Nr. 7

Ausgesprochen verwandt mit der *Schwarzen Rose* ist auch das Stück *An eine Verlorene*.

„Grauer Vogel über der Heide,
der klagend die Heimat mied,
ich glaube, wir beide haben
wohl ein und dasselbe Lied.“

Prinz Emil zu Schönau Carolath
Erste Strophe aus „An eine Verlorene“



Abschlusskonzert der Teilnehmer:innen des Seminars für Liedgestaltung an der HfK. Felicity Hotasina begleitet Matthias Berges bei Karg-Elert-Liedern.

Ebenso wie das vorige hat dieses Lied drei Strophen. Diese stellen sich in ihren Varianten allerdings nicht als ABA-, sondern als Barform („AAB“) dar.

Wieder wird als Eröffnung ein Klangraum durch schwere – in diesem Fall nachschlagende – Akkorde inszeniert. Die Anfangstonart h-Moll wurde im Laufe der Musikgeschichte, beispielsweise von Johann Mattheson, als „unlustig und melancholisch“ beschrieben und stand jeher in Verbindung mit dem Tod. Bei Karg-Elert trifft sie in ihrer klanglichen Wirkung genau das erste Wort „grau“. Der harmonische Fall im Großterzabstand (h-Moll – g-Moll – Es-Dur;

in der Tonfeldtheorie spricht man von einem „Konstrukt“) endet in einer plagalen Kadenz zur Grundtonart D-Dur.

Während die Klavierbegleitung anfangs völlig eigenständig vom Gesang mehr ablenkt, als diesen zu unterstützen, finden beide Partner (Sänger:in und der Klavierpart, der aus meiner Sicht eindeutig den grauen Vogel darstellt) bei der Textzeile „Wir beide haben wohl ein und dasselbe Lied“ für kurze Zeit zusammen. Wunsch/Versuch nach „leidenschaftlichem“ Zusam-

menfinden.

Mit dem Bild des Vogels lässt sich auch der Beginn im Klavier bildhaft verstehen: Die kurzen, mit Pausen durchsetzten, Akkorde haben wenig von einem Flug und erinnern vielmehr an das unvorhersehbare, leicht schreckhafte Flügelschlagen eines stehenden Vogels.

Sehr textausdeutend ist auch die Stelle, in der das Klavier (der Vogel) „die Heimat mied“: weder erreicht die Kadenz D-Dur, noch ihre Paralleltonart h-Moll. Diese wird durch ihre Stellvertretertonart G-Dur ersetzt. Durch den übermäßigen Quintsext-Akkord als Dominante ist das aber sogar noch eine der harmloseren Möglichkeiten (durch Enharmonik hätte beispielsweise auch F-Dur kommen können).

Zur zweiten Strophe zieht ein gewaltiger Sturm auf (schnell aufeinanderfolgende *crescendi* und *decrecendi*, *rinforzandi*, Vortragsbezeichnung *agitato*, Glissando nach oben).

Im Zwischenspiel nach der Strophe flaut diese Dramatik langsam ab. Hier findet sich eine bemerkenswerter Bezug zum Requiem von Johannes Brahms (NB 19). Ob beabsichtigt oder nicht, passt der dortige Text „Denn wir haben hie keine bleibende Stadt“ in seiner

► NB 19 Sigfrid Karg-Elert: „An eine Verlorene“ op. 52 Nr. 7 (T. 12–16) im Vergleich mit Johannes Brahms: „Ein deutsches Requiem“ op. 45, Beginn der Nummer 6 (transponiert)

Aussage wunderbar zur Stimmung im Stück von Karg-Elert. Die Harmoniefolge Fis-(Dur)⁴ – cis-Moll, besonders mit ihrer Instrumentierung *tiefe Lage – hohe Lage* ist sehr charakteristisch und hier im Lied eine Schlüsselstelle: Wie hinter einem auf einmal geöffneten Vorhang offenbart sich mit dem *piano* cis-Moll ein ganz neue Kulisse. In der dritten Strophe gelingt dann endlich das Zusammensingen von Vogel und lyrischem Ich, wenngleich auch nicht ohne Irritationen: In der Singstimme lautet die Dynamikangabe *piano*, ergänzt durch „ruhig und sehr empfindungsvoll“ – und das in mittlerer, also nicht sehr exponierter Lage. Das Klavier dagegen soll *mezzoforte* und „hervortretend“ gespielt werden, während durchgängig voluminöse Akkordbrechungen in der linken und hohe Akkorde mit Oktavverdopplungen in der rechten Hand auftreten. Die Dynamik baut immer wieder Höhepunkte bis zum *forte* auf; im Gesang sind diese Stellen unbezeichnet und sollen wohl eher ausgeführt werden („mit verhaltener Leidenschaft“). Wie

diese Dynamik genau zu realisieren ist, bleibt Entscheidungs- und Experimentier-Aufgabe der jeweiligen Interpret:innen.

Nach den drei Strophen folgt ein westernreifes Klaviernachspiel voller Schwung, Weite und tiefer Sehnsucht. Mehrere Ingredienzien, die später für gute Filmmusik typisch sind, finden hier Verwendung:

Das Hochschrauben in T. 26 über die Moll-Subdominante bis zur Überschlagung des Zielpunktes in T. 27 (Melodie springt eine Terz höher als die Tonleiter anvisiert).

Akkordbrechungen mit Pausen auf den schweren Zählzeiten treiben den Schwung immer weiter an, anstatt Schwerpunkte zu setzen.

Ab der Mitte von T. 27 stürzt dann das ganze Gebilde wieder wehmütig in sich zusammen (Mittel: übermäßiger Dreiklang). Die letzten drei Takte auskomponiertes HDur lassen den Zuhörer dann allmählich wieder weich landen. Die Funktion und Figuration dieser Schlusstonika erinnert stark an die letzten Takte von César Francks EDur Choral.

SCHLUSSWORT

Mein herzlicher Dank gilt Ernst Breidenbach für seine stetige Hilfe und unseren fruchtbaren Austausch. Ebenso Sebastian Hübner und Kyeyoung Lim, die mit ihrer Offenheit und kreativen Fachkompetenz das gemeinsame Erforschen im Liedseminar an der HfK ermöglichten.

Weiterhin möchte ich alle Sänger:innen dazu ermuntern, diese unbekanntes, jedoch großartigen Lieder zu erforschen und mit Leben zu füllen. Kirchenmusiker:innen seien ermutigt, mit ihren Chören mehr als nur Karg-Elerts „Ich steh an deiner Krippe hier“-Potpourri zur Aufführung zu bringen. Abschließend möge ein Zitat aus Karg-Elerts *Zehn Epigrammen von Lessing* zum Schmunzeln anregen:

„Wenn du von allem dem, was diese Blätter füllt, mein Leser, nichts des Dankes wert befunden: so sei mir wenigstens für das verbunden, was ich zurück behielt!“

Gotthold Ephraim Lessing

4 Bei Karg-Elert bleibt die Terz ausgespart, man erwartet nach der plagalen Wendung (mit Sextakkord e-Moll) aber ebenfalls Dur.



Matthias Berges

stammt aus Espelkamp (Ostwestfalen) und studiert Kirchenmusik an der HfK Heidelberg, mittlerweile im Master. Seine Hauptfachlehrer sind und waren u. a. Christoph Bornheimer, Johannes Matthias Michel, Gerhard Luchterhandt, Bernd Stegmann, Michiya Azumi und Eugen Polus.

Seit 2019 ist Matthias Berges im Vorstand der Karg-Elert-Gesellschaft, für die er bereits zum zweiten Mal die Heidelberger Karg-Elert-Tage mit Konzerten und Vorträgen internationaler Künstler veranstaltete.