

**Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)**

**“Im frischen grünen Wald – Lied ohne Worte alla Mendelssohn” en “Adoration alla Liszt”**

**Uit de 33 Portraits für Harmonium (opus 101, 1913)**

**Tommy van Doorn**

**Vox Humana 28<sup>e</sup> Jaargang nr. 4 – volume 112 – oktober 2017**

*Als componist ontwikkelt Sigfrid Karg-Elert een eigen stijl, die onder meer wortelt in de complexe, late Duitse Romantiek van zijn tijd, het impressionisme en het expressionisme. Er zijn talloze grote en kleine harmoniumwerken die een nadere beschouwing verdienen. Voor deze bespreking richt ik graag de aandacht op harmoniumstukken waarvoor Karg-Elert zich expliciet liet inspireren door andere componisten. Niet alleen in de hier te bespreken verzameling gebeurt dat, maar ook in diverse orgelwerken zien we met regelmaat een toevoeging “alla...” staan, gevolgd door de componist die als inspiratiebron gediend heeft. Voor deze verzameling harmoniumwerken was het de basis van de werkwijze.*

**“Für Harmonium aller Systeme”**

De 33 Portraits für Harmonium vormen opus 101 in het grote oeuvre van Karg-Elert, en dateren voornamelijk uit 1913. Er zijn twee edities te raadplegen; één met uitvoerige registratieaanduidingen voor Kunstharmonium (en hier en daar enkele vingerzettingen), en één zonder registratieaanwijzingen. De versie met de registraties toont een vertrouwd beeld voor wat betreft de harmoniumpartituren van Karg-Elert; een veelvoud aan registerwisselingen en aanduidingen om één tot twee octaven hoger of lager te spelen vullen de lege ruimtes tussen de notentekst. Het kan best nog wat gepuzzel zijn om na te gaan wat het klinkend resultaat gaat zijn op een Kunstharmonium, en wat een enigszins werkbare vertaling zou zijn naar een harmonium van een ander systeem (als men überhaupt er door gemotiveerd wordt om dat uit te gaan zoeken). Een specifieke klankkleur is voor Karg-Elert vaak zo belangrijk dat men de mening erop na kan houden dat het ‘vertalen’ naar andere instrumenten nooit recht kan doen aan de compositie. Dat is een keuze; ikzelf zoek graag – als het enigszins kan (soms is het daadwerkelijk niet evident) – naar een goede vertaalmogelijkheid die muzikaal goed uit de verf komt. En dat kan in het geval van opus 101 best, want hoewel het zeer interessant is om alles met de oorspronkelijke registraties te beluisteren, kan het evenzeer zo interessant zijn om een ander klankbeeld te presenteren. Het is te vergelijken met de veelvuldige discussies in orgelland; kan Franck gespeeld worden op een oer-Hollands, protestants orgel uit, zeg, de late achttiende eeuw? Als er met zorg vertaald wordt is er veel verrassends mogelijk. Als de titelpagina van Karg-Elert’s opus 101 dan vermeldt dat het *für Harmonium aller Systeme* is, dan zal een goed klankresultaat op niet-Kunstharmoniums eveneens mogelijk zijn. Het kan een toevoeging van de uitgever zijn, maar Karg-Elert heeft ook werken specifiek voor het Kunstharmonium geschreven die zich een stuk minder makkelijk laten vertalen. Ik denk daarom dat de uitgave zonder registratieaanduidingen voor deze bespreking een rustiger beeld geeft, hoewel we minder een idee krijgen van welke klank Karg-Elert ‘voor oren’ had. Het maakt een vertaling evenwel wat makkelijker, omdat we andere keuzes kunnen maken. In deze uitgave staat vrijwel alles op de klinkende hoogte genoteerd. Slechts op een paar plekken vinden we aanwijzingen dat iets gespeeld moet worden met een 4-voet of dat er een Prolongement gewenst is. Twee stukken bevatten wel registratie-aanduidingen. Misschien zocht Karg-Elert hier zo nadrukkelijk naar een specifieke klank dat de uitvoering eronder zou lijden als dit niet erbij vermeld werd?

Hoewel er in de gebruikte versie dus geen specifieke registratieaanwijzingen staan, ontbreken de dynamische markeringsen niet. Tevens gebruikt Karg-Elert met enige regelmaat instrumentale en ‘orkestrale’ aanduidingen: *quasi Corni, due Oboe e Fagotto, quasi Timpani, Viol., Vcl., quasi pizzicato,*

enzovoort. Het doet denken aan klavieruittreksels van beroemde koor- en orkestwerken, waarop in de pianopartij vermeld wordt welk instrument er daadwerkelijk zou klinken. Dit geeft weer andere mogelijkheden van klankvoorstelling dan een voorgeschreven registratie. De composities zijn niet alleen een weergave van bepaalde stilistische elementen uit het oeuvre van de 'geportretteerde' componisten, maar ook van kenmerkende instrumentaties. Dit nodigt uit om zelf met het harmonium aan de slag te gaan en door middel van klankkleur, maar ook door speeltechnieken, uit te vinden hoe het portret zo goed mogelijk tot leven komt door de muzikale ogen van Karg-Elert.

### Een blik in de muziekgeschiedenis

De 33 portretten kenschetsen muzikale invloeden van een keur aan 'grote jongens' uit de muziekgeschiedenis, alsook componisten uit Karg-Elert's eigen tijd. Chronologisch geordend qua periode waarin zij leefden, horen we werken 'alla' Palestrina, Orlando di Lasso, Rameau, Couperin, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi, Johann Strauss, Brahms, Bruckner, Tsjajkovsky, Dvorak, Grieg, Sinding, MacDowell, Richard Strauss, Reger, Debussy, Scriabin, Schönberg en tenslotte, Karg-Elert zelf. De composities zijn allen het oorspronkelijke werk van Karg-Elert, alleen richtte hij zich in de schrijfstijl nadrukkelijk naar de stijl van de componisten. Nu is het maken van een goede 'stijlimitatie' een vak apart. Vandaag de dag zijn er nog genoeg musici die op interessante wijze de compositiestijl van oude meesters in herinnering kunnen roepen. En dat gaat verder dan de specialisten die 'Lang zal hij leven' in de stijl van componist X kunnen spelen. Karg-Elert schrijft hier oorspronkelijke stukken, maar stelt ze in gedachten voor als composities uit de tijd. Een blik op de partituur is vaak goed te vergelijken met oorspronkelijk werk van de componisten.

Een wel heel duidelijk voorbeeld hiervan is nummer 29, de "Crucifixus alla Reger", waarin we direct geconfronteerd worden met de typische partituren die we van Reger kennen: een zeer dicht beeld van zestiende en tweeëndertigste noten, veel chromatiek, contrapunt en grote grepen. De toon is zeer ernstig, expressief en *lamentoso*.

### Crucifixus

Alla Reger

Lentissimo, con espressione profonda

29

(16/18) *ppp lamentoso*

Zeer fraai gevonden is de "Cantata di Chiesa alla Bach", bestaande uit een driestemmige sinfonia (met een doorlopende *quasi Continuo*-lijn in achtste noten), een da-capo-aria (opgezet voor "sopraansolo, twee hobo's en fagot") en een slotkoraal (inclusief een "instrumentaal echokoor" en de nodige Seufzer-figuren).

# Cantata di chiesa

a tre parti

Alla J. S. Bach

## a) Sinfonia a tre voci

6. *Adagio molto con grande espressione*

*sehr ruhige Achtel*  
*quasi Continuo*

## b) Aria

(per Soprano con due Oboe e Fagotto obbligato)

*Andantino con moto*

(2 Ob.)  
(Fag.)

## c) Corale

(per Coro con tre Flauti e Continuo obbligato)

*Largo*

3 Fl. *mistico*  
(p quasi Echo)  
Basso!

Het bekendste deel uit deze verzameling is ongetwijfeld nummer 5, "Ein Siegesgesang Israels (Lobet den Herren mit Pauken und Zimbeln schön) alla Händel." Dit deel wordt veelvuldig op orgel gespeeld, en is onder andere door Feike Asma gepopulariseerd. Het staat op de repertoirelijst van veel internationale concertorganisten (vaak onder de titel "Festliche Musik alla Händel"). Het is als orgelwerk inmiddels zo ingeburgerd dat je nauwelijks nog zou vermoeden dat dit eigenlijk een harmoniumwerk is...

## Ein Siegesgesang Israels

[Lobet den Herren mit Pauken und Zimbeln schön]

Alla Händel

5. Pomposo e festivo

*ff (non legato)* *ff* *f*

*quasi Timpani*

*quasi Trombe* *fff* *f*

*quasi Timpani*

Hoewel we nu gewend zijn om terug te kijken op de muziekgeschiedenis, was dat in de generatie van Karg-Elert nog niet zo vanzelfsprekend. Het opkomen van een concertcultuur waarbij men ging putten uit werk van de 'oude meesters' naast de eigentijdse componisten ontstond in de loop van de negentiende eeuw. Gingen voordien muziekwerken vaak slechts enkele jaren van uitvoering mee, nu ging men componisten en grote muziekwerken uit de (verre) geschiedenis plukken om ze te kunnen 'aanschouwen' als een soort relict uit lang vervlogen tijden. De muziekwetenschap, die in die tijd in Duitsland sterk opkwam, heeft daar in grote mate aan bijgedragen. Concertmuziek werd iets wat stil beluisterd en bestudeerd moest worden.

De *33 Portraits* verschijnen in 1924, toen deze ontwikkeling al lang tot standaard verheven was. In de generaties na Karg-Elert is het gegeven zelfs omgedraaid en zijn we naar de hedendaagse situatie gegaan, waarin een muziekuitvoering van een eigentijdse componist eerder een uitzondering is dan de regel. We zijn gewend, en horen ook graag, de muziek van het verleden. Omdat de muziekpraktijk steeds in beweging is, zijn er ook op dit gebied weer ontwikkelingen gaande die in deze situatie verandering proberen te brengen. Programmeurs, ensembles en solisten experimenteren meer en meer met andere manieren van programmeren, andere componisten, nieuw en oud naast elkaar, andere concertlocaties, enzovoort.

Karg-Elert's *Portraits* vormen een interessante, persoonlijk terugkijk op de muziekgeschiedenis tot zijn eigen tijd. Zijn talent als ambachtelijk componist, die zijn muzikale gedachten ook naar andere stijlen en componisten uit het verleden kan vertalen, komt hier goed naar voren.

### "Im frischen, grünen Wald" en "Adoration"

Voor deze bespreking koos ik twee kortere composities uit deze reeks portretten: een *Lied ohne Worte* alla Mendelssohn en een mystieke *Adoration* alla Liszt. In beide composities kunnen we zien dat Karg-Elert zich laat inspireren door de genoemde componisten en karakteristieke schrijfwijzen overneemt,

maar er toch een eigen stempel op drukt. Met name in de op Liszt geënte compositie is duidelijk dat dit geen verloren gewaande compositie van de Hongaarse pianist is.

“Im frischen, grünen Wald” is opgezet als een *Lied ohne Worte*, een ‘genre’ van pianomuziek dat tot het meest geliefde werk van Mendelssohn is gaan behoren. De *Lieder ohne Worte* zijn korte, pretentieloze composities die relatief eenvoudig te spelen zijn. Dat heeft Karg-Elert hier ook goed begrepen. Het stuk, gehouden in een vroeg-Romantisch idioom, zou moeiteloos op piano gespeeld kunnen worden. Eveneens Romantisch is de verwijzing naar het frisse, groene bos. De natuur was een inspiratiebron die in de Romantiek vol overgave gecultiveerd werd door schrijvers, dichters, schilders en musici. Met de tempoaanduiding *Allegretto vivace* kunnen we de ervaring van een verfrissende boswandeling in deze muziek leggen. Dit werk nodigt uit tot een ongecompliceerde, lichtvoetige speeltrant met hier en daar wat Romantische, sentimentele verzuchtingen. Het bos is immers mooi en nodigt uit tot wat mijmeren.

Wie ook maar een beetje in de compositiestijl van Franz Liszt is ingevoerd, zal direct de inspiratiebron herkennen voor deze “Adoration”. Het schrijven van grote drieklanken op hele toonsafstand van elkaar vinden we te pas en te onpas in diens oeuvre. De mystieke klank die uitgaat van deze openingsmaten lijkt voornamelijk geïnspireerd te zijn op Liszts latere, religieuze werk. Karg-Elert vervolgt met een eenstemmige overgang, waarna een expressieve solomelodie tegen lange, mysterieuze akkoorden klinkt. Prolongement wordt hier voorgeschreven voor de lange basnoten en is ook wel het handigst; het vastzetten van de toetsen kan ook op andere manieren maar daarvoor zijn er wellicht te veel wisselingen in korte tijd om de muziek door te laten stromen. Halverwege het werk wordt het geheel intenser en beweeglijker, waarbij ook een tweede stem bij de solo wordt geïntroduceerd. Omdat Karg-Elert de begeleidingsakkoorden en de solostemmen vrij goed gescheiden houdt (de begeleiding blijft grotendeels onder de deling e-f), kan de rechterhand wat meer uitkomend geregistreerd worden. Tegen het einde keren de mystieke akkoorden uit het begin weer terug, om te eindigen op een manier waar Liszt zelf waardering voor gehad zou hebben. Karg-Elert schrijft hier dichtere harmonieën en een meer gepassioneerde bewogenheid dan Liszt wellicht zelf gedaan zou hebben, wanneer hij een soortgelijke *Adoration* geschreven zou hebben voor harmonium. Zijn eigen late harmoniumwerken (vaak ook uit te voeren op piano of orgel) tonen eerder een volstrekt minimalisme in materiaal met lange, stilstaande akkoorden en spaarzame melodieën. Zijn eerdere werk is daarentegen veel grilliger. In dit korte werk zien we dat Karg-Elert zich laat inspireren door de stijl van de componist, er veel directe verwijzingen naar plaatst, maar ook dat er meer aan de hand is dan een ‘platte’ stijlimitatie.