

KARG-ELERT

Lieder

für hohe und mittlere Stimme und Klavier
for high and medium voice and piano

Herausgegeben von / Edited by
Ernst Breidenbach · Markus Schäfer

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9159

GELEITWORT

Mit dieser Neuausgabe ist es gelungen, das ebenso originelle wie vielschichtige Liedschaffen des in diesem Genre fast unbeachteten Komponisten Sigfrid Karg-Elert wieder und zum Teil erstmalig zugänglich zu machen, da in dieser Ausgabe frühe Liedkompositionen neben reifen und späten sowie letzten Vertonungen als Erstveröffentlichungen nebeneinander stehen. Anhand der vertonten Texte lässt sich zudem eine Entwicklung in der Wahl der Textdichter von Klassikern wie Liliencron, Heine oder Rückert hin zu Zeitgenossen Sigfrid Karg-Elerts erkennen, die heute völlig in Vergessenheit geraten sind wie beispielsweise Gustav Schüler oder Melanie Barth, die aber offensichtlich dem Komponisten immer deutlicher zur Inspirationsquelle wurden.

Schülers geradezu expressionistische Vorlagen bereiten einen Aufbruch in musikalisches Neuland Karg-Elerts vor, der in den hier zum ersten Mal veröffentlichten Liedern W 33 und W 34 zu Tage tritt und zu Spekulationen über den weiteren Weg des Komponisten verleitet. Ein besonderes Juwel stellen die Epigramme op. 56 des Klassikers Lessing dar, der seiner Aphorismen und Ironie wegen wohl allgemein als nicht komponierbar gilt – Miniaturen voll musikalischen Witzes, von Sigfrid Karg-Elert pointiert und sprühend zum Ausdruck gebracht.

Markus Schäfer

INTRODUCTORY NOTE

Though almost ignored in their genre, Sigfrid Karg-Elert's lieder are as original as they are varied. With this new edition we have succeeded in making them available once again, or in some cases for the first time. Among the first-time publications are not only the composer's fledgling efforts but his mature, late, and even final lied settings. The texts Karg-Elert selected reveal an evolution in his choice of poets, from classics of the stature of Liliencron, Heine, and Rückert to such contemporaries as Gustav Schüler or Melanie Barth who, though completely forgotten today, increasingly served him as a source of inspiration.

For Karg-Elert, Schüler's almost expressionist poetry occasioned a fresh start into uncharted territory, which comes to the fore in his lieder W 33 and W 34 (published here for the first time) and invites speculation about how he might have proceeded. A special gem are the *Epigrams* (op. 56) by the classic writer Lessing, who, because of his terseness and irony, is generally considered impossible to set to music. These are miniatures full of musical esprit, sharply etched and vibrantly brought to life by Sigfrid Karg-Elert.

Markus Schäfer

VORWORT

Sigfrid Karg-Elert wurde 1877 als Siegfried Theodor Karg in Oberndorf/Neckar geboren. Zu seinem Lebensmittelpunkt sollte Leipzig werden, wo sich die vielköpfige Familie fünf Jahre später ansiedelte. Hier erhielt er Musik- und Klavierunterricht, erregte durch frühe Kompositionsversuche Aufsehen. 1896 wurde er Student am Leipziger Konservatorium. Nach einjährigem Intermezzo als Klavierdozent in Magdeburg (1901/02) ließ sich Karg-Elert erneut in Leipzig nieder. Bekannt wurde er vor allem durch seine Kompositionen für Kunstharmonium (seit 1904, angeregt durch den Berliner Verleger Simon) und für Orgel (seit 1909, angeregt u. a. durch den Gewandhausorganisten Homeyer). Nach wie vor schrieb er aber auch Klavier- und Vokalwerke, während sein Œuvre nur wenige Orchesterstücke enthält.

Im Jahr 1919 wurde Karg-Elert zum Dozenten für Komposition, Theorie und Klavier am Leipziger Konservatorium ernannt, acht Jahre später sogar zum Mitglied des Senats. Allerdings bedeutete dieser berufliche Aufstieg nicht zugleich eine umfassende Anerkennung seines Rangs als Komponist. Unter Konservatoriumskollegen wie in der Musikwelt galt Karg-Elert als Außenseiter: Er orientierte sich nicht nur an der deutschen, sondern auch an der europäischen Avantgarde um Debussy, Skrjabin und den jungen Schönberg. Diese grenzüberschreitende ästhetische Orientierung musste im zunehmend nationalistisch-konservativen Klima der Nachkriegsjahre auf Ablehnung stoßen. Zudem zeugen viele seiner Werke mit ihrer Fülle an programmatischen Bezügen, ihren spieltechnischen Herausforderungen und ironischen Brechungen von der geistigen Beweglichkeit eines Komponisten, der auch als Privatmann und Lehrer das Skurril-Provokante nicht scheute. Blickt man allein auf Karg-Elerts Klavierlieder, bieten diese eine stilistische Bandbreite, die als Ausdruck einer ganz spezifischen, nämlich vielgestaltigen Originalität bezeichnet werden kann. Hier steht der romantische Gesang neben expressionistischer Deklamatorik, die humoristische Idylle neben dem schroff Fragmentarischen.

Karg-Elerts Leipziger Lehrtätigkeit war denn auch nicht frei von persönlichen Auseinandersetzungen und zermürbenden Selbstbehauptungsversuchen. Dafür wurde man im Ausland auf seine Orgelwerke aufmerksam; 1930 veranstaltete die Londoner Organ Music Society ein zweiwöchiges Festival mit Karg-

Elert als Ehrengast. Eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten 1932 erwies sich hingegen als künstlerisches Fiasko. Am 9. April 1933 starb Sigfrid Karg-Elert in Leipzig. Dass die Nachwelt angesichts seiner beruflichen Nonkonformität, angesichts seiner Absage an repräsentative Gattungen wie Oper und Sinfonie und nicht zuletzt angesichts seiner kantigen Persönlichkeit wenig Interesse an Karg-Elerts Wirken zeigte, mag nicht verwundern. Hinzu kam die posthume Ablehnung seiner kosmopolitischen Ästhetik durch den Nationalsozialismus, die in der fälschlichen Bezeichnung Karg-Elerts als Jude gipfelte.

Vor diesem Hintergrund hält gerade das Liedschaffen Karg-Elerts – bisher erst ansatzweise erforscht – so manche Überraschung bereit. Von den mindestens 150 Liedern mit Klavierbegleitung muss ein Teil als verschollen gelten; was im Karg-Elert-Archiv an Manuskripten gesammelt wurde, ist mitunter schwer lesbar und zeitlich kaum zuzuordnen. Immer noch lassen sich hier Entdeckungen machen wie im Fall der Schüler-Vertonungen W 33. Von den zu Lebzeiten veröffentlichten Liedern kennen wir zwar das Erscheinungsjahr, nicht zwangsläufig jedoch Zeitraum und Umstände ihrer Entstehung.

Über Entwicklungslinien innerhalb des Karg-Elert'schen Lieds, über Tendenzen, Brüche und ästhetische Konzepte, lässt sich daher nur mit Vorsicht sprechen. Es fällt auf, dass sich der Komponist zwar sein ganzes Leben lang mit Liedern beschäftigt hat, nach dem Ersten Weltkrieg aber kaum noch mit der zuvor so intensiv gepflegten Gattung Klavierlied. Als Begleitinstrumente fungieren nun Harmonium, Orgel oder größere Ensembles. Ob diese Umorientierung innerer Überzeugung entsprang oder von äußeren Sachzwängen diktiert wurde, ist bislang nicht zu entscheiden.

Einen Namen machte sich Karg-Elert zu Lebzeiten hauptsächlich als Komponist von Orgel- und Harmoniummusik. Dabei lag von Beginn an eines seiner Hauptaugenmerke auf der Produktion von Sololiedern. Er habe „etwa 90 moderne Lieder & Gesänge“ komponiert, heißt es in einem Brief des 23-jährigen an den Verlag Breitkopf & Härtel. Zu diesen dürfte auch *Müde* (1900) nach einem Text von Detlev von Liliencron gehören, das nur in einer Abschrift überliefert ist und nie veröffentlicht wurde. In Sonja Gerlachs chronologischem Werkverzeichnis unter der Nummer W 4 geführt, prägt das Lied den Typus der humoris-

tischen Ritterballade aus. Sein Beginn zitiert den Anfang von Brahms' *Magelonen*-Zyklus, konterkariert ihn aber sofort durch rumpelnde „Fagott“-Bässe. Auch in der Folge ist es vor allem die Klavierbegleitung, die durch schrille Klangregister, Glissandi und überlange Pausen zur Ironisierung der Vorlage beiträgt.

Vier Jahre nach dieser ersten Verlagsofferte bot Karg-Elert dem Leipziger Musikhaus Peters „gegen 100 fortschrittliche Lieder“ zur Veröffentlichung an. Und in der Folgezeit kam es tatsächlich zu einer wahren Flut von Liedausgaben: Zwischen 1905 und 1908 erschienen ca. 50 Einzelwerke Karg-Elerts in verschiedenen Ausgaben und bei verschiedenen Verlagen. Den Anfang machte *Die Kunstreiterin*, deren niedrige Opusnummer 19 möglicherweise auf eine frühere Entstehungszeit verweist. Auch hier bedient sich der Komponist eines gängigen musikalischen Modells, des spanischen Boleros, den er durch „zigeunerische“ Melodik und Ornamentik anreichert. Karg-Elert-typische Vortragsanweisungen wie „quasi Trombi u. Timp.“ lassen zudem ganz konkret an die im Text erwähnte Zirkuskapelle denken.

Freilich war die Zusammenarbeit mit Verlagshäusern auch in dieser Zeit nicht frei von Konflikten und Rückschlägen. „Wie ein Donnerschlag“ traf Karg-Elert das Nein eines Verlegers zu op. 52 und 53: „Wenn *diese* Gesänge abgelehnt werden, dann mach ich die Bude zu und will von componieren überhaupt nichts wissen!“ Dass seine Lieder zu schwer seien, um weithin Verbreitung zu finden, wurde von verschiedenen Seiten kritisiert. Sogar Max Reger, der Kollege und Konkurrent, soll „dringend“ zu einer „zahmeren“ Schreibweise geraten haben, wie Karg-Elert in einem Brief von 1907 berichtet. Nur am Rande sei erwähnt, dass sich Reger drei Jahre zuvor mit seinen *Schlichten Weisen* um Popularität im Bereich Klavierlied bemüht hatte.

Die erwähnten beiden Liedopera erschienen schließlich 1906 im Berliner Pantheon-Verlag. Bei der Textauswahl ging Karg-Elert mit Bedacht vor. Die *Acht Gedichte* op. 52 stammen zwar von acht verschiedenen, heute vergessenen Dichtern des späten 19. Jahrhunderts (mit Ausnahme von Friedrich Rückert), doch enthalten sie zahlreiche thematische und motivische Übereinstimmungen. Leitgedanken sind die Einsamkeit des Menschen, Todesnähe, Verlangen nach Ewigkeit. Der Einklang mit der Natur wird gesucht und gefunden, was sich im durchweg spätromantischen Gestus von Karg-Elerts Vertonungen niederschlägt.

Gleichzeitig ist auch die Musik von op. 52 zyklisch konzipiert. Man vergleiche etwa den Gesangeinsatz der Lieder Nr. 3 und 7, in denen von Wolken über

schäumendem See bzw. von einem grauen Vogel über der Heide die Rede ist. Hier führt der identische Blickwinkel zur identischen Tonfolge, während sich die Umgebung, sprich die Klavierbegleitung, grundlegend ändert. Die Schlusswendung von Nr. 4 wird in Nr. 6 sogar Ton für Ton übernommen, legitimiert durch die in beiden Fällen verwendete Blumensymbolik. Eine entscheidende Rolle für dieses Netzwerk von motivischen Korrespondenzen spielt das Eröffnungslied *Am Strande*, in dem sich Vorprägungen derjenigen Motive finden, die später im Zyklus wichtige Funktionen übernehmen: als einprägsame Gesangsphrase, als Melodie im Klaviersatz oder als wiederkehrende Begleitfloskel.

Auch die Tonartenwahl von op. 52 scheint einem zyklischen Konzept verpflichtet. Zu Beginn jedes Liedes vermerkt Karg-Elert – überflüssigerweise, so meint man zunächst – dessen Grundtonart. In dieser enden allerdings nur die beiden ersten Gesänge (Des-Dur bzw. b-Moll). Die übrigen sechs führen von Moll nach Dur oder schließen offen, ohne Terz: ein subtiles Spiel mit der Dur-Moll-Tonalität, immerhin einem der Pfeiler abendländischer Musiktradition. Und wieder ist diese Strukturidee im Lied Nr. 1 vorgeprägt. Wenn dort (T. 42ff.) die Anfangstakte reprisenartig wiederkehren, stehen sie nicht mehr in Des-, sondern in Cis-Dur, was man natürlich nicht hört: die enharmonische Verwechslung als Fanal für den Abschied von der Tonalität im traditionellen Sinn.

Im Folgeopus, den *Stimmungen und Betrachtungen* op. 53, wird man solche Zyklusmerkmale vergeblich suchen. Wie der Titel bereits andeutet, sind es vor allem die Textinhalte, die einen Zusammenhang herstellen: fünf Gedichte romantischer Autoren, in denen jeweils ein äußeres Ereignis ein intensives Seelenerlebnis zur Folge hat. Für dieses Wechselspiel von Außen und Innen bedient sich Karg-Elert eines vielschichtig differenzierten Klaviersatzes. Die Begleitung der Nr. 1 etwa steht sowohl für die Bewegungen der Natur wie für die inneren Regungen des Betrachters. In Nr. 2 verschränkt er die matten Seufzer des Ichs mit einem unablässig vorwärtsdrängenden Klavierpart (dem *Lauf der Welt*), um so die Empfindungen des Individuums und die unerbittliche Banalität des Alltags in einem musikalischen Gedanken darzustellen.

Die drei Lieder nach Heine-Texten (Nr. 3–5) bieten darüber hinaus die Gelegenheit zum Vergleich von Karg-Elerts Vertonungen mit denen älterer Komponisten, etwa Schumanns und Mendelssohns. *Anklang* (Nr. 3), angelegt als große Steigerung, reagiert viel direkter, nervöser auf Textdetails als Schumanns entspre-

chendes Lied aus der *Dichterliebe*. Ähnlich die Nr. 4, *Vision*: Während Heines Vorlage bei Schumann zu drei gleich gebauten Strophen führt, wählt Karg-Elert eine A-B-A-Form, um die Wehmut, das Kopfschütteln und die Tränen der zweiten Strophe verklanglichen zu können.

Über die 1907 veröffentlichten, vermutlich im Jahr zuvor entstandenen *Zehn Epigramme von Lessing* op. 56 schrieb Karg-Elert an den Verleger Carl Simon, sie müssten „unbedingt komplett“ erscheinen. Drei der Lieder, die Nr. 1, 2 und 10, eigneten sich nicht zur Einzeldarbietung, sie machten nur als „zum Ganzen gehörend“ Sinn. Der darin angedeutete Zyklusaspekt von op. 56 liegt auf der Hand: zum einen durch die Textvorlage, auch wenn streng genommen nur etwa die Hälfte der Gedichte epigrammatisch ist, zum anderen durch die kompositorische Umsetzung. Eröffnungs- und Schlusslied setzen mit ihrem Lob des Epigrammatikers einen knappen poetologischen Rahmen. Karg-Elert vertont beide fast notengleich, macht aber das unterschiedliche Instrumentarium des Dichters – den plumpen Speer in Nr. 1, den treffgenauen Pfeil in Nr. 10 – durch unterschiedliche Oktavlagen deutlich (T. 8ff. bzw. T. 10ff.).

Mit seinen „heiteren leichtgeschürzten“ Gesängen reiht sich Karg-Elert in eine bestenfalls als lückenhaft zu bezeichnende Tradition ein. Nur wenige Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts haben das humoristische Klavierlied gepflegt, und wenn, dann als randständige Gattung. Die einzigen Ausnahmen nennt Karg-Elert selbst: Op. 56, so schreibt er, stehe „im Stil und der Form zwischen Loewe und Wolf“. Dass aber auch diese beiden keinen Anlass sahen, sich Lessing und seiner espritvollen Kurzlyrik zu widmen, übergeht er. Tatsächlich ist Karg-Elert der erste Komponist seit Haydn, der sich mit Lessing-Vertonungen hervortat. Und er scheint länger an ihnen gefeilt zu haben, um ihrem Hauptcharakteristikum, der reduzierten sprachlichen Gestalt, musikalisch gerecht zu werden. Er habe, berichtet er Simon, noch „während der Reinschrift kolossal erleichtert und die einfachsten Tonarten gewählt“. All dies zum Zwecke der eigenen „Popularisierung“ als Komponist; gerade op. 56 müsse „unter allen Umständen einschlagen“.

Im Dienste der angestrebten, allerdings nach wie vor ausbleibenden Popularisierung dürften auch eine Reihe zeitgebundener Gelegenheitswerke stehen, die Karg-Elert bis zur Mitte des Ersten Weltkriegs schrieb; darunter die Kriegslieder op. 111, deren Opusnummer er streichen wollte, um sie aufgrund „ihrer volkstümlichen Art“ von seinem restlichen Schaffen abzugren-

zen. Und noch im Sommer 1917 scheint sich der Komponist einer neuen Schlichtheit befleißigen zu wollen, wenn er brieflich ankündigt: „Im Lied erstrebe ich größte Einfachheit im Begleitpart, Unterordnung unter die Stimme. Als oberstes Gesetz der Aesthetik und Wahrheit dünkt mir die Vereinheitlichung von Rhetorik und Cantabilismus (Deklamations- und gesangliche Ausdrucks-[Affekt-]Kurven) in formaler Hinsicht und die Stilähnlichkeit mit der dichterischen Vorlage. Harmonik und Klangfarbe werden vom Dichter (nicht vom nur nachmodellierenden Musiker) gewählt.“ Dieses ästhetische Konzept bezieht er ausdrücklich auf ein unvollendetes Liedprojekt, ca. 45 (!) Gesänge „nach Gedichten des wundertiefen Gustav Schöler“.

Ob es jemals zur Niederschrift dieser 45 Lieder kam, lässt sich nicht entscheiden. Erhalten sind lediglich zehn unveröffentlichte Klavierlieder, deren Texte Schölers Gedichtband *Von Stundenleid und Ewigkeit* (1914) entstammen. Eines der Lieder ist auf September 1916 datiert, die übrigen dürften zeitnah entstanden sein. Das Erstaunliche an diesen Gesängen ist nun, dass sie in ihrer Mehrzahl der brieflich propagierten „größten Einfachheit im Begleitpart“ keineswegs Folge leisten, ihrer sogar regelrecht spotten. Eine markante Ausnahme bildet lediglich das Einzellied *Zuletzt* W 34. Mit seinen zwei chansonartigen Strophen in schlichter Zeilenmelodik scheint es Karg-Elerts Schlichtheitspostulat von 1917 beispielhaft umzusetzen.

Ganz anders die *Drei Gedichte* W 33. So bietet das erste nicht nur beispiellose Schwierigkeiten in der Ausführung, sondern auch eine musikalische Komplexität, die innerhalb der Gattung Lied ihresgleichen sucht. Über einem bis zu fünfstimmigen, dynamisch und agogisch höchst differenzierten Klavierpart hat sich der Gesang im Dauerforte zu behaupten; das dichte kontrapunktische Gewebe mit Augmentation, Umkehrung und Stimmentausch führt auch die Harmonik an ihre tonalen Grenzen. Mit seiner *Meistersinger*-Paraphrase mutet *Wach auf!* wie eine Übertragung und Überhöhung der Wagner-Oper auf das Klavierlied an, wofür auch die zahlreichen orchestralen Spielanweisungen („quasi Corni“, „quasi Tromp.“, „quasi Tromboni“ etc.) eintreten.

Als womöglich noch extremer wird man *Kapitän Tod* W 33 Nr. 3 einstufen. Hier frappiert nicht die Massivität, sondern die radikale Verschiedenheit der Mittel: ein Nacheinander und gegenseitiges Durchdringen von rezitativischen, lyrischen, grotesk überzeichneten und gesprochenen Passagen. Ungewöhnlich sind auch die geräuschhaften Terzschichtungen der Takte 16 und 36 sowie der Gebrauch der Singstimme als Fundament

des musikalischen Satzes (T. 2, 4, 15, 37). Ob der abrupte Schluss der Vertonung (unter Verzicht auf die letzte Gedichtzeile) als Teil dieses Konzepts zu bewerten oder dem Verlust einer Manuskriptseite geschuldet ist, muss derzeit offen bleiben.

Dass Karg-Elert, von seinen Zeitgenossen oft als sprunghaft, als „Flackerlicht“ bezeichnet, in der Wahl seiner kompositorischen Mittel skrupulös war und sich nicht zum Sklaven spontaner Eingebungen machte, lässt sich vor allem an den sorgfältig austarierten Liedzyklen dieses Bands zeigen. Er selbst charakterisierte seine Arbeitsweise in einem Brief aus dem Jahr 1907 folgendermaßen: „Ich schreibe nicht im Sturm und Drang, dazu feile und sondiere ich viel, viel zu viel! Mein Empfinden ist leidenschaftlich und fieberhaft heftig, das teilt sich der Kunst zwar mit, aber – aber: wenn der Kopf klar und logisch scharf denkt, so wird so viel gefeilt, dass keine einzige Note unnütz geschrieben wurde und ohne Verantwortlichkeit dasteht. Was andre Leute für ‚unklar‘ halten, ist eben seltsam,

eigentümlich, ungewohnt, aber nie unlogisch. Dafür kontrolliere ich jede Wendung, jede Phrase auf ihre formelle und ästhetische Berechtigung viel zu sehr.“

Marcus Imbsweiler

ZUR EDITION

Sämtliche Änderungen und Zusätze der Herausgeber sind innerhalb der Ausgabe typographisch gekennzeichnet: Vorzeichen, Pausen, Fermaten, Artikulationszeichen, fehlende Taktwechsel und Schlüssel durch eckige Klammern. Eckige Klammern aus den Quellen wurden zur besseren Unterscheidbarkeit durch runde Klammern ersetzt. Überflüssige Vorzeichen sowie die Fingersätze aus den Quellen wurden kommentarlos weggelassen, ergänzte Bögen wurden gestrichelt, sonstige Zeichen durch kleineren Stich wiedergegeben. Die Schreibweise der Liedtexte wurde modernisiert.

PREFACE

Sigfrid Karg-Elert was born in Oberndorf am Neckar in 1877 with the baptismal name of Siegfried Theodor Karg. Five years later he moved with his numerous family to Leipzig, which would become the center of his life. Here he received music and piano lessons and drew attention with his fledgling essays in composition. In 1896 he enrolled at Leipzig Conservatory. After a one-year stint as a piano teacher in Magdeburg (1901–2) he returned to Leipzig. He became especially well-known for his compositions for harmonium (beginning in 1904, at the instigation of the Berlin publisher Simon) and organ (from 1909, at the instigation of the Gewandhaus's organist Homeyer). As always, he continued to write piano music and vocal works, though very little for orchestra.

In 1919 he became a teacher of composition, theory, and piano at Leipzig Conservatory, even joining its governing board eight years later. But these professional triumphs did not go hand in hand with widespread recognition of his stature as a composer. Among his colleagues at the Conservatory, and in the world of music at large, Karg-Elert was an outsider: he took his bearings not only on German modernists but on the European avant-garde associated with Debussy, Scriabin, and the young Schoenberg. As the conservative nationalist atmosphere of the post-war years grew, his cross-border aesthetic leanings were increasingly rejected. Moreover, many of his works, with their wealth of programmatic allusions, severe technical demands, and fractured irony, bear witness to the mental agility of a composer who refused to balk at the scurrilous and provocative, not even in his private life or his teaching activities. A glance at his lieder with piano accompaniment alone reveals a stylistic breadth evincing a thoroughly original and protean cast of mind. Here the romantic lied tradition stands alongside expressionist rhetoric, and humorous idylls rub shoulders with rough-hewn fragments.

Karg-Elert's teaching activities in Leipzig were burdened with personal attacks and debilitating attempts at self-assertion. In compensation, his organ music began to attract attention abroad. In 1930 the London Organ Music Society mounted a two-week festival with Karg-Elert as its honored guest. A concert tour of the United States in 1932, however, proved to be an artistic fiasco. A short while later, on 9 April 1933, Sigfrid Karg-Elert died in Leipzig. It comes as no surprise,

given his professional nonconformity, his rejection of such prestigious genres as opera and the symphony, and not least his abrasive personality, that posterity showed little interest in his work. This was exacerbated by the posthumous rejection of his cosmopolitan aesthetic by the Nazis, culminating in the false claim that he was a Jew.

Viewed in this light, Karg-Elert's lieder, though still largely unexplored, harbor many a pleasant surprise. Of his at least 150 lieder with piano accompaniment, some must be considered lost, and those preserved in manuscript in the Karg-Elert Archive are at times difficult to decipher and almost impossible to date. Nevertheless, there are discoveries to be made, such as the Schüler settings (W 33). Of the lieder published during his lifetime, we know the year of publication but not necessarily the date or circumstances of their origin. Consequently, any statements about lines of evolution in Karg-Elert's lieder – their trends, discontinuities, and aesthetic concepts – can only be ventured with caution. It immediately strikes the eye that, although Karg-Elert cultivated the lied throughout his entire career, hardly any of his numerous piano lieder postdate the First World War. Instead, the accompaniment was given to a harmonium, organ, or larger instrumental ensemble. The question of whether this realignment was the result of inner conviction or dictated by external pressures still awaits an answer.

During his lifetime Karg-Elert's reputation rested primarily on his compositions for organ and harmonium. Yet from the very outset one of his main interests was the solo lied. As we can read in a letter from the twenty-three-year-old composer to the publishing house of Breitkopf & Härtel, he had by then already written "some ninety modern songs and ballads". One of these was doubtless *Müde* (1900) on a poem by Detlev von Liliencron, a lied that never reached publication and survives only in a copyist's manuscript. This piece, listed under the number W 4 in Sonja Gerlach's chronological catalogue, is a humorous chivalric ballad. It begins by quoting the opening of Brahms's *Margelone* cycle, immediately offset by rambunctious "bassoon" rumblings in the bass. At the piece progresses it is above all the piano accompaniment, with its shrill clashes of register, glissandos, and exaggerated pauses, that cast the poem in an ironic light.

Four years after his first attempt at publication, Karg-Elert offered “roughly one-hundred progressive lieder” to the Leipzig publishing house of Peters. And indeed, a flood of lied editions duly appeared in the years that followed: some fifty pieces by Karg-Elert were issued in various editions by various publishers between 1905 and 1908. The series begins with *Die Kunstreiterin*, whose low opus number 19 perhaps implies an early date of origin. Here, too, the composer availed himself of a familiar musical model: the Spanish bolero, now garnished with “Gypsy” melodies and ornaments. Moreover, such typical Karg-Elert expression marks as “quasi Trombi u. Timp.” specifically evoke the circus music mentioned in the poem.

To be sure, even then Karg-Elert’s relations with publishing houses suffered conflicts and setbacks. A publisher’s rejection of his opp. 52 and 53 struck him “like a bolt of lightning”: “If *these* songs are rejected, I’ll close up shop and give up composition altogether!” The criticism came from various quarters that his lieder were too difficult to find widespread acceptance. Even Max Reger, his colleague and rival, is said to have advised him “urgently” to take up a “tamer” compositional style, as Karg-Elert reported in a letter of 1907. It should be mentioned parenthetically that three years earlier Reger had sought to achieve popularity in the art song with his *Schlichte Weisen*.

The above-mentioned lied collections were finally published by the Berlin firm of Pantheon in 1906. Karg-Elert proceeded cautiously in his choice of poems. The *Acht Gedichte*, op. 52, though they stem from eight late-nineteenth-century poets who are forgotten today (except for Friedrich Rückert), contain many thematic and motivic correlations. The guiding themes are human loneliness, the nearness of death, and a yearning for eternity. Communion with Nature is sought – and found, as can be heard in the late-romantic impetus of these settings.

At the same time, the music of op. 52 is conceived as a cycle. We need only compare the entrances of the voice in Nos. 3 and 7, where the poems deal with clouds above a turbulent lake or a gray bird circling above a heath. Here the identical perspective leads to an identical sequence of pitches while the surroundings, i. e. the piano accompaniment, fundamentally change. The final turn of phrase in No. 4 is even adopted note for note in No. 6, legitimized by the flower symbolism used in both poems. A key role for this nexus of motivic correlations is played by the opening lied, *Am Strande*, which contains nascent forms of the motifs that will assume important functions later in the cy-

cle – as a distinctive vocal phrase, as a melody in the piano, or as a recurrent accompaniment figure.

Similarly, the keys in op. 52 seem to have been chosen with a cyclic concept in mind. Karg-Elert writes the tonic key at the beginning of each lied – superfluously, one might think at first. Yet only the first two lieder end in their respective tonics (D-flat major and B-flat minor). The other six lead from minor to major or end with an open fifth lacking the third scalar degree – a subtle manipulation of the major-minor tonal system, one of the pillars of the western music tradition. Once again, this structural idea is foreshadowed in the very first lied. When the opening bars return in the manner of a recapitulation in mm. 42ff., they are no longer in D-flat major but C-sharp major. The difference, of course, is inaudible, yet the enharmonic redefinition serves as a clarion call for the abandonment of traditional tonality.

One searches in vain for similar cyclic features in Karg-Elert’s next opus, *Stimmungen und Betrachtungen*, op. 53. As the title suggests, it is mainly the contents of the poems that impart coherence. Each of the five poems by romantic poets turns on an external event that provokes an intense spiritual experience. To depict the interplay of internal and external, Karg-Elert makes use of a sophisticated and many-layered piano texture. The accompaniment in No. 1, for example, stands both for the stirrings of nature and for the emotional response of the observer. In No. 2, *Lauf der Welt*, the composer combines the wan sighs of the lyric persona with a ceaselessly propulsive piano part in order to represent, in a single musical idea, the feelings of the individual and the relentless banality of everyday life.

The three lieder on poems by Heine (Nos. 3–5) provide an opportunity to compare Karg-Elert’s settings with those of earlier composers such as Schumann and Mendelssohn. *Anklang* (No. 3), designed as a single large-scale escalation, responds more directly and viscerally to the details of the poem than Schumann’s setting of the same text in *Dichterliebe*. Things are much the same with *Vision* (No. 4): if the Heine poem prompted three stanzas of similar construction Schumann’s setting, Karg-Elert chose an ABA form to depict the despondency, incomprehension, and tears of the second stanza.

Zehn Epigramme von Lessing, op. 56, was published in 1907 and presumably composed in the preceding year. Writing to the publisher Carl Simon, Karg-Elert insisted that the work must be issued “absolutely unabridged”. Three of the lieder (Nos. 1, 2 and 10) were

unsuitable for separate performance, he maintained, and only make sense “as part of the whole”. The cyclical nature he thus imputed to op. 56 is obvious both in the choice of texts (although strictly speaking only half of the poems are epigrammatic) and in their translation into music. The opening and closing lieder, with their praise for the author of the epigrams, establish a terse poetological framework. Karg-Elert’s settings of these two poems are virtually identical, merely using contrasts of register (mm. 8ff. and mm. 10ff.) to underscore the poet’s conflicting imagery (the clumsy spear in No. 1, the accurate arrow in No. 10).

Karg-Elert’s “merry, light-clad” songs place him in a tradition which can at best be described as sparse. Few eighteenth- or nineteenth-century composers cultivated the humorous song with piano accompaniment, and those who did treated it as a peripheral genre. The sole exception, Karg-Elert claimed, was himself: op. 56, he wrote, stands “between Loewe and Wolf in style and form” – neglecting to mention that neither composer saw fit to set Lessing and his short, high-spirited lyric poems. In fact, Karg-Elert was the first composer since Haydn to excel with settings of Lessing, and he seems to have polished them for a long time in order to do justice to their chief characteristic: their brevity. As he explained to Simon, he “drastically simplified them while writing out the fair copy and chose only the easiest of keys” – all in an effort to achieve “popularity”. Precisely op. 56, he felt, had to be “a real fast-seller”.

In the event, the hoped-for popularity continued to elude him. It was evidently in the same spirit that he wrote a series of topical *pièces d’occasion* by the middle of the First World War. Among these were the war songs, op. 111, whose opus number he wanted to delete in order to set them apart from the rest of his oeuvre because of “their folk-like nature”. As late as summer 1917 he seemed willing to cultivate a new simplicity when he announced in a letter that “I aspire in my lieder to maximum simplicity in the accompaniment and to its subordination to the voice. The first commandment of aesthetics and truth is, I feel, the unity of rhetoric and melody (declamatory and expressive melodic curves) as far as form is concerned, and stylistic congruity with the underlying poem. Harmony and timbre are chosen by the poet, not by the musician, who merely retraces them.” Karg-Elert expressly relates this aesthetic conception to an unfinished lied project consisting of no fewer than forty-five songs “on poems by the miraculously profound Gustav Schüler”.

There is no way of knowing whether these forty-five lieder were ever committed to paper. All that has survived of them are ten unpublished songs with piano accompaniment whose words are taken from Schüler’s volume of poetry *Von Stundenleid und Ewigkeit* (1914). One of the lieder is dated September 1916, and the others probably originated around the same time. The amazing thing about them is that the majority by no means follow the precept of “maximum simplicity in the accompaniment” propagated in Karg-Elert’s letter – far from it. One striking exception – and the only one – is the solitary lied *Zuletzt* (W 34), whose two chanson-like stanzas and straightforward line-by-line melody make it an exemplary realization of the simplicity Karg-Elert espoused in 1917.

Things appear quite different with *Drei Gedichte* (W 33). Not only does the first song call for unprecedented difficulties of execution, it attains a musical complexity without parallel in the lied genre. Here the voice has to assert itself in continuous *forte* above a dynamically and agogically sophisticated piano part with up to five contrapuntal voices. The dense contrapuntal texture with augmentation, inversion, and *Stimmtausch* stretch the harmony to the verge of tonal incoherence. *Wach auf!*, with its *Meistersinger* paraphrase, seems like a translation and exaggeration of Wagner’s opera as transferred to the piano lied, as do the many orchestral expression marks: “*quasi Corni*”, “*quasi Tromp.*”, “*quasi Tromboni*”, and so forth.

Perhaps even more extreme is *Kapitän Tod* (W 33, No. 3). Here we are struck not by a massive texture but by the radically heterogeneous resources employed: a juxtaposition and dovetailing of recitative, lyricism, grotesque caricature, and passages of speech. Equally unusual are the noisy stacks of thirds in bars 16 and 36 and the use of the voice as a foundation for the musical fabric (mm. 2, 4, 15 and 37). Whether the abrupt ending of this piece (skipping the final line of the poem) is part of its overall conception or the result of a missing page of manuscript paper remains an open question at present.

Karg-Elert’s contemporaries often referred to him as capricious and “flippant”. Yet far from being a prisoner of his whims, he was scrupulous in his choice of compositional devices, as is especially evident in the judiciously poised song cycles in our volume. He himself, writing in a letter of 1907, described his working methods as follows: “I don’t write my music in *Sturm und Drang*; I polish and probe it too much for that – far too much! My feelings are passionate, violent, and febrile. My art shares those feelings, but ...

but: when my brain is clear and I think with sharp logic, so much gets polished away that not a single note is written without a purpose or stands irresponsibly on the page. What other people call 'murky' is in fact strange, idiosyncratic, unusual, but never illogical. On the contrary, I am far too intent on examining every turn, every phrase, for its formal and aesthetic vindication."

Marcus Imbsweiler
(Translation by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

All editorial additions are indicated typographically within the edition: accidentals, rests, fermatas, articulation, missing time changes and clefs in square brackets. Square brackets occurring in the sources were substituted by round brackets to distinguish them from one another. Unnecessary accidentals as well as fingerings from the sources were left out without being mentioned, added slurs are indicated by broken lines and other signs by smaller engraving. The spelling of the lied texts has been modernized.

© by Bärenreiter