


CD-1084 DIGITAL

Sigfrid Karg-Elert

Pastels &
Impressions

Hans Fagius, organ



KARG-ELERT, Sigfrid (1877-1933)

- | | | |
|---------------------------------|---|-------------|
| [1] | Ach bleib mit deiner Gnade <i>(Breitkopf & Härtel)</i> | 7'53 |
| Symphonic Chorale, Op. 87 No. 1 | | |
-

Seven Pastels from the Lake of Constance, Op. 96 <i>(Novello)</i>	28'29
--	--------------

- | | | |
|------------|---------------------------------|------|
| [2] | I. The Soul of the Lake | 5'04 |
| [3] | II. Landscape in Mist | 4'15 |
| [4] | III. The Legend of the Mountain | 3'32 |
| [5] | IV. The Reed-grown Waters | 2'46 |
| [6] | V. The Sun's Evensong | 3'46 |
| [7] | VI. The mirrored Moon | 5'04 |
| [8] | VII. Hymn to the Stars | 3'37 |
-

Eight Short Pieces, Op. 154 <i>(Cathedral Music)</i>	11'56
---	--------------

- | | | |
|-------------|------------------------|------|
| [9] | I. Introitus | 1'30 |
| [10] | II. Gagliarda | 1'02 |
| [11] | III. Melodia monastica | 1'33 |
| [12] | IV. Aria semplice | 1'21 |
| [13] | V. Appassionata | 0'54 |
| [14] | VI. Canzona solenne | 1'37 |
| [15] | VII. Toccata | 2'17 |
| [16] | VIII. Corale | 1'42 |

	Trois Impressions, Op. 72 <i>(Novello)</i>	13'13
[17]	I. Harmonies du Soir	4'59
[18]	II. Clair de Lune	3'18
[19]	III. La Nuit	4'46
[20]	Passacaglia and Fugue on BACH, Op. 150 <i>(Peters)</i>	11'43

Hans Fagius playing the 1928 Frobenius organ of Aarhus Cathedral, Denmark

Registrant: Daniel Munkholm Bruun

Special thanks to the Aarhus cathedral organist Anders Riber, whose generous co-operation helped to make this recording possible.

Recording data: 2000-04-10/12 at Aarhus Cathedral, Denmark

Balance engineer/Tonmeister: Martin Nagorni

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; AKG K 501 headphones

Producer: Martin Nagorni

Digital editing: Martin Nagorni

Cover text: © Hans Fagius 2001

Translations: William Jewson (English); Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

The German composer **Sigfrid Karg-Elert** (born Siegfried Theodor Karg – Karg-Elert being a combination of his mother's and father's family names) is without doubt one of the most original and colourful personalities in the history of the organ. To most organists he is known for the rather pompous chorale improvisation on *Nun danket alle Gott* (from Op. 65) but in fact he wrote well over 200 compositions for the organ alone as well as rich production of chamber music, vocal music and, not least, works for the harmonium.

Karg-Elert was born on 21st November 1877 in the little town of Oberndorf am Neckar as the youngest of twelve children in a family that was constantly on the move from one place to another. His father was an editor and writer who worked on various newspapers but who had difficulty in persevering in one place for a longer time. When Sigfrid was six the family moved to Leipzig, where they finally settled for good. We know little of his childhood but we find him, at the age of eight, as a member of the church choir in the Johanniskirche. The choir soon began to include in its repertoire motets written by the youthful composer, who had no theoretical musical education at the time.

At the age of fourteen Sigfrid came to the seminary at Grimma to train as a schoolteacher and cantor. Besides composition he studied the organ and clarinet. After two years he had had enough of the seminary and he 'fled' to Markranstädt where he became a member of the 'Dorfcapelle', playing principally the oboe and viola. In the band he learnt the rudiments of almost all orchestral instruments. But after a time Markranstädt too became less attractive and he again fled, this time with the ambition of going to America. Nothing came of this and he was returned to Markranstädt after a police search.

From the year 1897 his life became a little more orderly when he received a three-year scholarship granting him a free place at the Conservatory in Leipzig. Among his teachers were C. Homeyer, Salomon Jadassohn and Carl Reinecke. According to his own account, he performed large works for orchestra every year (including a symphony, the *Sinfonia brevis* in F major), chamber music (an *Oboe Sonata* and a *Piano Trio*) and, in the year 1900, even a *Piano Concerto in D minor* in which he appeared as soloist. The piano concerto brought him into contact with the pianist and teacher at the conservatory Alfred Reisenauer, who had been a pupil of Liszt. This led to his scholarship being extended and gave him the opportunity of furthering his piano studies.

In 1902 Karg-Elert was offered a position as piano teacher at the smaller conservatory in Magdeburg but he remained there only for a matter of months. It was here that he assumed his double-barrelled name of Karg-Elert, inspired by the publicity-minded director of the conservatory. Back in Leipzig, a city to which he was to remain faithful for the rest of his life, there were

further piano studies, now under Robert Teichmüller. In Leipzig in 1904 he met Edvard Grieg who was to mean much to him as a friend and adviser. Grieg suggested that Karg-Elert should principally devote himself to composition and only play the piano as a sideline. It was at this time that his first compositions appeared in print, some of them under the imprint of publishers whom Grieg had helped him to contact.

In the same year, one of Karg-Elert's most important publishers, Carl Simon in Berlin, acquainted him with the then very popular organ-harmonium, more particularly with the advanced model known as the *Kunstharmonium* – an instrument that gave the performer greater possibilities for colourful, dynamic and expressive playing. Karg-Elert was enthusiastic about the instrument and, as a virtuoso performer, a composer and as the author of educational manuals he did much to establish the new instrument. The harmonium provided him with a niche in which he could shine for, in Leipzig, Max Reger was seen as the grand and unconquerable master. This giant among musicians lived on the same street and the two men were, at times at least, good friends though Karg-Elert had a terrible complex about Reger.

At the end of the first decade of the twentieth century, encouraged by the organist of the Gewandhaus – or possibly by Max Reger, for the evidence is ambivalent – he started to transcribe some of his best harmonium works for the organ. And in 1910 he completed his first opus of organ music with the *66 Choralimprovisationen*, Op. 65, which is a magnificent collection of highly inspiring chorale settings. This was followed by a succession of important works for the organ, compositions in which he combined a late romantic style with radical and 'un-German' influences from composers such as Debussy and Scriabin. This productivity was interrupted at the start of the First World War when he could bitterly claim, in spite of the fact that the famous organist of the Thomas Church, Karl Straube, had performed a number of his works, that there was really no interest in his organ music in Germany.

But at the same time that he felt isolated in his native country, he gained a new and enthusiastic audience in the English-speaking world. He came into contact with an English publisher as early as the 1910s and, after that, it became more or less customary that his organ works were published in England or the USA. In 1914 he became a honorary member of the Royal College of Organists in London and in the same year he was awarded an honorary doctorate at Edinburgh University. One of his most inspiring contacts during the twenties was the English organist Godfrey Sceats who did much to publicize Karg-Elert's music and who wrote an important book on his organ music which was published by Peters.

During the First World War Karg-Elert served as a regimental musician and at this time his

compositions were principally concentrated on chamber music for wind instruments, not least for the flute, to which instrument he contributed a considerable number of excellent works.

In 1919 he received a measure of long-due recognition when he was appointed to succeed Reger as lecturer in music theory and composition at the Conservatory in Leipzig. During a decade of teaching he was to count among his pupils a number of musicians who were to become leading exponents of the neo-classical movement in Germany. He also published a major work of musical theory, *Polarität der Harmonik* (1931), a book that he had been working on since 1902. The book treats the development of harmony throughout the history of music with the aim of providing a logical explanation to advanced modern harmony that was central at the end of the twenties. This is a vast work containing more than one thousand musical examples. It is not known exactly when Karg-Elert stopped teaching at the Conservatory but it is probable that he left his post in about 1930, partly on the grounds of health and partly because of manipulations in musical policy. The modernism in music that advanced on a broad front at the end of the 1920s meant a serious rejection of the late-romantic style, which created problems for a basically romantic soul like Karg-Elert.

In May 1930 the composer experienced a couple of weeks of success when a Karg-Elert Festival was organized in London on the initiative of Godfrey Sceaats. In the course of ten concerts, seven British organists performed a major part of the composer's organ works. Karg-Elert attended the concerts and was able to hear many of his works for the first time. The festival was a relatively private event but the small audience was highly enthusiastic. Karg-Elert was welcomed in England as the foremost living composer for the organ and his gratitude to his English hosts knew no bounds. There was comment afterwards on his simple and naïve personality, but also on his humorous and vital manner. People also noticed his poor health which was not improved by his smoking continuously – in the region of 100 cigarettes per day.

Contact with England inspired Karg-Elert to renewed composition for the organ. At the beginning of the twenties he had written a couple of very colourful and 'orchestral' works: *Seven Pastels from the Lake of Constance*, Op. 96, and *Cathedral Windows*, Op. 106. And from 1930 we find a succession of larger works culminating with the *Passacaglia and Fugue on BACH*, Op. 150, in which more modernist but also modal or pentatonically coloured elements are found alongside the late-romantic and impressionist harmonies that we recognize from his earlier works.

In the spring of 1932 Karg-Elert undertook a three-month concert tour of North America at the invitation of the organ manufacturer Willis, organized by the Bernard R. LaBerge Concert Agency. This turned out to be the composer's last major project and it finally put paid to his

health. There was great interest in the tour. In some strange way Karg-Elert had gained a reputation as an organ virtuoso in spite of the fact that since his student days he had never devoted himself seriously to playing the instrument. Over the years he had made occasional appearances as a performer with a repertoire consisting mainly of transcriptions or his own harmonium pieces. And in spite of requests he had never played a note in England. On the tour Karg-Elert was to play only new works, specially composed for the occasion. He had three very remarkable programmes to choose between, mostly consisting of transcriptions of works by other composers, pieces for the harmonium and some original works for the organ of which the *Passacaglia and Fugue on BACH*, Op. 150, was the only really substantial work.

The grand tour resulted in an artistic and a human catastrophe and people in America were very disappointed by Karg-Elert's playing. The critics spoke of impossible registrations, poorer playing than one would get from a village organist and feeble programmes. Yet they were also pleased to have seen and met the famous composer who, in America too, was regarded as one of the most important of living composers for the organ. Socially the tour was a catastrophe and he failed to attend many of the numerous dinners that were organized in his honour. While on the tour, helped by his daughter Katarina (who accompanied him as his interpreter and assistant), he wrote long letters back to Leipzig that reported the honours accorded him and his success in America. The letters were published in a journal concerned with male-voice choirs. These letters, published in nine issues of the periodical, gave Germany a totally false picture of Karg-Elert's lengthy and painful American trip. It was even rumoured that he had been offered an organ chair at the Carnegie Institute in Pittsburgh – hardly a possibility.

Back in Leipzig Karl-Elert's health rapidly declined and, on 9th April 1933, he died at the age of 55. A brief but intensive life was at an end.

Fundamentally, Karg-Elert's style was late-romantic (Liszt, Wagner, Reger, Grieg) but with powerful influences from Debussy's impressionism and Scriabin's colourful musical language. Karg-Elert had become acquainted with these radical composers while he was studying the piano. And in his final works he comes close to the atonal world of Schoenberg. The harmonies are full of chords on sevenths and ninths, chromatic chords, whole-note harmonies and daring links between triads. Piled fourths are also common. The motif BACH appears frequently in the organ works and this idea can be seen as a sort of motto for Karg-Elert himself. During an interview in conjunction with his visit to London in 1930, he claimed that this motif was always at the back of his mind when he was composing for the organ. It should not be seen as some sort

of constant homage to Bach, even if this sequence of notes naturally has a special meaning to musicians. The harmonic possibilities of this motif was of great importance to the composer.

Karg-Elert's music is often spontaneous, sometimes verging on the bizarre. And even if the form of the pieces and the compositional techniques are very carefully worked out, in some works the impression is rhapsodic and affords constant surprises. It is not difficult to discern from the music that Karg-Elert was an unusual and bizarre person. But also that he was deeply sensitive and honest in his compositions. The composer's detailed organ registrations are also highly original with their bright and transparent world of timbres; a world that distinguishes itself from the usual late-romantic style. His ideas of timbre are often developed from *Kunstharmonie* with suggestions for registrations that are rich in overtones and that leave 'holes' in the timbre (16' plus 4'; 8' plus mixtures; 8' plus 1 1/3', etc.). One major difference between French symphonic music and Karg-Elert's 'orchestral' music is that the French composers always start from what is technically feasible on the organ, while Karg-Elert poses makes almost unrealistic demands for rapid changes of timbre corresponding to the orchestration of symphonic music. It is really only with the development of the electronic combinations facilities of our own day that his music can be satisfactorily performed. Perhaps no composer for the organ has gone further than Karg-Elert in exploiting the full timbral possibilities of the organ.

Each of the three symphonic chorales, Op. 87 (published in 1913), has a characteristic structure. The second (*Jesu meine Freude*) has the form of a three-movement sonata or symphony in which disconnected quotations from the psalms form the basis for the music, while the third chorale (*Nun ruhen alle Wälder*) is through-composed verse by verse, here with an extended instrumentarium of soprano solo and violin. The first chorale, *Ach bleib mit deiner Gnade*, has a similar structure to the third work, though on a smaller scale. One can recognize influences from Reger's large-scale chorale fantasies even if there are unmistakable traces of Karg-Elert himself. The piece is simple, chorale-like introduction with an echo at the end of each phrase and this is followed by a succession of contrasting parts leading on to a typically pompous conclusion. Although the piece is of short duration, its dynamics are wide-ranging and the expressive spectrum is concentrated and well structured.

We are faced with very different and more advanced harmonies and instrumental treatment in the *Seven Pastels from the Lake of Constance*, Op. 96, which were inspired by the famous Bodensee that nestles between southern Germany, Switzerland and Austria. They were dedicated to the organist A.E.H. Nickson in Melbourne, who was a benefactor of Karg-Elert and who

had helped him when he found himself in financial difficulties in the late 1910s. This suite goes, perhaps, to the limits of orchestral conception for the organ and it makes great demands for realizing the sound image. In composing this work Karg-Elert is reputed to have made a study of the dispositions of the large American organs and had been inspired to produce numerous strange registrations – sounds which on paper looked more or less impossible but which (generally) work very well, though certain alterations are sometimes required. The style is very impressionistically coloured, but it also causes one to think of Richard Strauss's symphonic poems. And in some of the movements, for example *The Legend of the Mountain* or the *Hymn to the Stars*, the similarity with American film music is striking. But one must remember that this work was written about 1920! One of the harmonically most advanced movements is the second, *Landscape in Mist*, in which the point of departure is a chord built up from superimposed fourths. The BACH motif plays a major rôle in many of the movements and often governs the harmonic development. Later in his life Karg-Elert more or less rejected the work, claiming that he had departed too far from 'real' organ style. Yet the suite is undoubtedly one of the most colourful works in the entire organ literature.

According to Karg-Elert himself, the *Eight Short Pieces*, Op. 154 (published 1934), were the first eight pieces in what was intended to be a collection of 24 preludes for the piano. The last two movements, *Toccatina* and *Corale*, were included in one of his American programmes where it was stated that they were 'taken from the XXIV Preludes'. The suite is intended to be played as a single work without pauses between the pieces and it is a fine example of Karg-Elert's mastery as a miniaturist. The contrasts feel natural and the key relationships between the pieces help to give the suite a sense of unity. The detailed registrations afford an interesting, transparent and unusual timbre.

Trois impressions, Op. 72, published in 1912, shift between 'Wagnerian' romanticism and a strictly impressionist style. The first two pieces, *Harmonies du Soir* and *Clair de Lune*, are constructed as grand arches with a dynamic peak in the middle and a meditative conclusion. The third, *La Nuit*, contains an initial, less substantial peak which is followed by a second, violent culmination before the piece ends calmly. The collection (like the *Chorale Improvisations*, Op. 65) is dedicated to the Parisian organist Alexandre Guilmant and is among the most beautiful and atmospheric pieces ever written for the organ.

The *Passacaglia and Fugue on BACH*, Op. 150, from 1931 is Karg-Elert's last major organ work and is also one of his best-known compositions. He wrote it for the American tour in the spring of 1932, where it was intended as the principal work in the programme. It would un-

doubtedly crown his œuvre for the organ in which the famous motif had played such a significant part. It is believed that the composer performed the work for a group of friends in Leipzig late in 1931. Exact information about the American concerts is lacking but he certainly did not play the work on more than two occasions during the tour. In 1938 it was published by Peters in an edition that had been prepared by the German organist Johannes Piersig, who had been a pupil of Karg-Elert. This edition presented the work in a radically shortened form. According to Piersig the passacaglia had been reduced to one third of its original length. Whether it was Karg-Elert or Piersig who made the cuts we do not know. Piersig claims to have played this version to Karg-Elert before he died and to have received his approval. In a letter to Godfrey Sceaats, Piersig gave his opinion that this version is an improvement on the original in that it aims at a strict form and that everything unnecessary, and all the improvisatory details, have been removed. In Piersig's opinion this is the only path that should be open to organ music of the future – a rather totalitarian view. The original composition no longer exists and so we do not know what Karg-Elert actually wrote, what has been removed or whether added anything himself. In spite of this, the *Passacaglia and Fugue on BACH* is a grand and impressive work, filled with colourful harmonies, surprising ideas and highly dramatic developments. The passacaglia section is in three parts starting with a more traditional, progressively structured part followed by a lyrical middle section and a freer, more fantasia-like third part that concludes with a sort of cadenza. The fugue is more or less identical with the fugue of the extended *Sonata on BACH* for harmonium, Op. 46, published in 1912, but with an interpolated intermezzo in an almost modernist style. The heightened style towards the end of the fugue finally and logically explodes the harmonic framework, creating an almost chaotic impression. But did Karg-Elert really intend the work to conclude in the rather feeble way that it does in the printed score?

© *Hans Fagius* 2001

Hans Fagius studied the organ with Bengt Berg and at the Royal College of Music in Stockholm with Alf Linder. After graduating in 1974 he continued his studies in Paris with Maurice Durufé. While still a student he won the international organ competitions in Leipzig and Stockholm. Hans Fagius performs regularly throughout Europe, Australia and North America. He has made numerous recordings for BIS, including the complete organ music of J.S. Bach on 17 CDs, a CD of Mozart's music, symphonies by Widor, most of Saint-Saëns' works for organ as well as four-hand repertoire and works for organ and piano. His recording of Liszt's three major organ works was awarded the 1981 Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. His repertoire is concen-

trated on the baroque and music from the romantic epoch. After teaching the organ for many years in Stockholm and Gothenburg, Hans Fagius was appointed professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen in 1989. He gives frequent masterclasses and has served on juries for many organ competitions. In 1998 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Der deutsche Komponist **Sigfrid Karg-Elert** (geboren Sigfrid Theodor Karg – Karg-Elert ist die Kombination der Nachnamen von Vater und Mutter) gehört ohne Zweifel zu den originellsten und schillerndsten Persönlichkeiten der Orgelliteratur. Den meisten Organisten ist er hauptsächlich durch die pompöse Choralimprovisation *Nun danket alle Gott* bekannt (aus Op. 65), aber allein für Orgel komponierte er über 200 Werke, außerdem zahlreiche Kammermusikstücke, Vokalwerke, Klavierkompositionen und sogar Werke für Harmonium.

Karg-Elert wurde am 21. November 1877 in der kleinen Stadt Oberndorf am Neckar als jüngstes von zwölf Kindern in eine Familie geboren, die ständig von einem Ort in den anderen umzog. Der Vater war Redakteur und Schriftsteller mit Anstellungen an verschiedenen Zeitungen, hatte jedoch Schwierigkeiten, es irgendwo länger an einem Ort auszuhalten. Als Sigfrid sechs Jahre alt war, zog die Familie nach Leipzig, wo sie schließlich auch bleiben sollte. Über seine Kindheit ist wenig bekannt, jedoch taucht er als elfjähriger als Mitglied im Kirchenchor von St. Johannis auf, ein Chor, welcher schon bald Motetten des jungen Komponisten in sein Repertoire aufnahm, Kompositionen, ohne grundlegende musikalische oder theoretische Kenntnisse geschrieben.

Als vierzehnjähriger trat Sigfrid in das Seminar von Grimma zur Ausbildung zum Lehrer und Kantor ein. Neben Komposition waren seine Hauptinstrumente Orgel und Klarinette. Nach zwei Jahren jedoch hatte er genug vom Seminar und „floh“ nach Markranstädt, wo er Mitglied einer „Dorfcapelle“ wurde, diesmal mit Oboe und Viola als Hauptinstrumente. Im Orchester lernte er die Grundlagen für die meisten Orchesterinstrumente. Aber auch Markranstädt wurde nach einiger Zeit weniger attraktiv, und Karg-Elert floh erneut, diesmal mit Ambitionen nach Amerika zu ziehen. Daraus wurde jedoch nichts: Nachdem er polizeilich gesucht und auch aufgegriffen worden war, brachte man ihn zurück nach Markranstädt.

Ab 1897 erhält sein Leben etwas geordnetere Züge, als er nämlich mit einem dreijährigen Stipendium einen Studienplatz am Musikkonservatorium in Leipzig erhält. Seine Lehrer waren u.a. C. Homeyer, Salomon Jadassohn und Carl Reinecke. Nach eigenen Angaben hatte er die Möglichkeit, jedes Jahr große Orchesterwerke (darunter eine *Symphonie in F-Dur*), Kammer-

musik (eine *Oboensonate* und ein *Klaviertrio*) sowie 1900 ein *Klavierkonzert in d-moll*, wo er selbst die Solostimme spielte, aufzuführen. Letzteres brachte ihn in Kontakt mit dem Liszt-Schüler, Pianisten und Dozent am Konservatorium, Alfred Reisenauer, welcher ihm seinen kostenlosen Studienplatz verlängerte und ihm Möglichkeit gab, seine Klavierstudien zu vertiefen.

1902 wurde Karg-Elert eine Stelle als Klavierlehrer an einem kleineren Konservatorium in Magdeburg angeboten, eine Anstellung, die sich jedoch nur über wenige Monate hinwegstreckte. Hier nahm er, inspiriert von dem reklameorientierten Direktor des Konservatoriums, den Doppelnamen Karg-Elert an. Zurück in Leipzig, der Stadt, welcher er von da an bis zu seinem Tode treu bleiben sollte, setzte er seine Klavierstudien fort, diesmal bei Robert Teichmüller. 1904 lernte er Edvard Grieg bei dessen Besuch in Leipzig kennen, eine Person, welche ihm als Ratgeber und Freund viel bedeuten sollte. Grieg empfahl Karg-Elert, sich in erster Linie auf die Komposition zu konzentrieren, und erst danach auf das Klavierspiel. Zu dieser Zeit erscheinen auch die ersten Kompositionen im Druck, einige bei Verlagen, bei welchen Grieg den Kontakt hergestellt hatte.

Einer von Karg-Elerts wichtigsten Verlegern, Carl Simon in Berlin, machte den Komponisten im selben Jahr mit dem zu dieser Zeit sehr populären Orgelharmonium bekannt, genauer gesagt mit der avancierten Form dessen, dem Kunstharmonium, eine Variante, welche dem Spieler große Möglichkeiten zu einem farbenreichen, dynamischen und expressiven Spiel gab. Karg-Elert war begeistert von diesem Instrument und setzte sich als virtuoser Interpret, Komponist sowie Verfasser von pädagogischen Werken sehr für dessen Verbreitung ein. Überhaupt wurde das Harmonium für ihn die Nische, wo er sich in Leipzig behaupten konnte, einer Stadt, in der Max Reger als der große und unüberwindbare Meister galt. Dieser Gigant war Nachbar in der gleichen Straße, zumindest zeitweise ein guter Freund, aber gleichzeitig für Karg-Elert ein nahezu hoffnungsloser Komplex.

Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts begann Karg-Elert auf Anraten des Gewandhausorganisten Homeyer (oder war es Max Reger?, die Meinungen gehen hier auseinander), einige seiner besten Harmoniumstücke für Orgel zu transkribieren. 1910 schließlich ist sein erstes Opus mit Originalmusik für Orgel, *66 Choralimprovisationen* Op. 65, eine großangelegte Sammlung äußerst ideenreicher Choralbearbeitungen, fertig. Daraufhin folgt eine Periode mit einer Vielzahl bedeutender Orgelwerke, Kompositionen, in welchen er spätromantischen Stil mit radikalen und „undeutschen“ Einflüssen von z.B. Debussy oder Skrjabin mischt. Diese Produktivität brach zu Beginn des ersten Weltkrieges ab, wo er erbittert feststellte, dass, obwohl der berühmte Thomasorganist Karl Straube einige seiner Werke aufgeführt hatte, im Großen und

Ganzen in Deutschland kein Interesse für seine Orgelmusik bestand.

Zur gleichen Zeit jedoch, wo er in seinem Heimatland eine große Isolation verspürte, hatte Karg-Elert ein neues und begeistertes Publikum in den englischsprachigen Ländern gewonnen. Bereits seit 1910 war er mit englischen Verlagen in Kontakt gekommen, was dazu führte, dass seine Orgelwerke später fast ausschließlich entweder in England oder den USA herausgegeben wurden. 1914 wurde er Ehrenmitglied des Royal College of Organists in London, und im selben Jahr ernannte ihn die Universität Edinburgh zum Ehrendoktor. Einer seiner wichtigsten Kontakte während der 20er Jahre war der Engländer Godfrey Sceaats, ein Organist, welcher Karg-Elerts Musik stark propagierte und 1940 beim Peters Verlag ein wichtiges Buch über dessen Orgelwerke herausgab.

Während des ersten Weltkrieges diente Karg-Elert als Regimentsmusiker. Seine Komponiertätigkeit in den darauffolgenden Jahren konzentrierte sich auf Kammernmusik mit Bläsern, vor allem für Flöte, ein Instrument, dessen Literatur er mit einer Reihe wunderbarer Stücke bereichert hat.

1919 erhielt er eine gewisse persönliche Bestätigung, als er als Lehrer für Theorie und Komposition Regers Nachfolger am Konservatorium in Leipzig wurde. Während seiner gut zehnjährigen Lehrtätigkeit konnte er einige der Schlüsselpersonen der neoklassischen Musik in Deutschland zu seinen Schülern zählen. Als Musiktheoretiker gab er 1931 ein bedeutendes Werk, *Polarität der Harmonik*, heraus, eine Arbeit, die ihn bereits seit 1902 beschäftigt hatte. Das Buch behandelt die Entwicklung der Harmonik in der Musikgeschichte mit dem Ziel, eine logische Erklärung für die avancierte moderne Harmonik zu geben, wie sie zu Ende der 20er Jahre im Zentrum stand – ein gigantisches Werk mit über 1000 Musikbeispielen. Es ist nicht genau bekannt, wann Karg-Elert seine Lehrtätigkeit am Konservatorium beendete, aber vermutlich verließ er seine Anstellung ungefähr 1930, zum Teil aus gesundheitlichen Gründen, sicher aber auch auf Grund von musikalischen Manipulationen. Der musikalische Modernismus, welcher sich gegen Ende der 20er Jahre immer mehr ausbreitete, nahm deutlich Abstand von dem spätoromantischen Stil, Ideale, welche für die tiefstufte romantische Seele wie Karg-Elert sehr problematisch waren.

Im Mai 1930 durfte Karg-Elert als Komponist einige Wochen des Erfolges erleben, als in London mit Godfrey Sceaats als Initiator ein Karg-Elert-Festival veranstaltet wurde. Sieben englische Organisten führten bei zehn Konzerten einen bedeutenden Teil der Orgelproduktion des Komponisten auf. Karg-Elert war selbst anwesend und bekam einige seiner Werke zum ersten Mal zu hören. Das Festival war eine relativ intime Veranstaltung mit einem kleinen, jedoch enthusiastischen Publikum. Karg-Elert wurde in England als der bedeutendste lebende Orgel-

komponist gefeiert, und seine Dankbarkeit gegenüber den englischen Gastgebern war grenzenlos. In späteren Kommentaren erwähnte man seine einfache und naive Persönlichkeit, aber auch seine humoristische und vitale Ausstrahlung. Auch bemerkte man seinen schlechten Gesundheitszustand, welcher durch sein ununterbrochenes Rauchen – etwa bis zu 100 Zigaretten am Tag – nicht gerade verbessert wurde.

Der Kontakt mit England inspirierte Karg-Elert, sich erneut mit Kompositionen für Orgel zu befassen. Zu Beginn der 20er Jahre hatte er einige facettenreiche und orchestral orientierte Werke geschrieben: *Seven Pastels from the Lake of Constance*, Op. 96, und *Cathedral Windows*, Op. 106. Ab 1930 schließlich finden wir eine Reihe größerer Werke, welche mit der *Passacaglia und Fuge über B A C H*, Op. 150, ihren Gipfel erreicht, wo mehr modernistisch anklingende aber zugleich modal oder pentatonisch gefärbte Anklänge neben spätromantischen und impressionistischen Harmoniken stehen, wie wir sie aus früheren Werken kennen.

Im Frühjahr 1932 unternahm Karg-Elert auf Einladung des Orgelbauers Willis und organisiert von der Konzertagentur Bernard R. LaBerge eine dreimonatige Konzerttournee durch Nordamerika. Dies sollte das letzte, große Projekt des Komponisten werden und seine Gesundheit endgültig ruinieren. Die Tournee wurde mit großem Interesse erwartet. Karg-Elert genoß auf seltsame Weise einen Ruf als Orgelvirtuose, obwohl er sich nach seinem Studium nie ernsthaft mit dem Orgelspiel beschäftigt hatte. Zwar war er im Laufe der Jahre immer wieder als Organist aufgetreten, doch immer mit einem Repertoire bestehend aus Transkriptionen oder eigenen Harmoniumstücken. Und in England hatte er trotz mehrerer Aufforderungen nie auch nur einen einzigen Ton öffentlich gespielt. Karg-Elert sollte auf dieser Tournee ausschließlich neue, speziell für diese Reise geschriebene Werke spielen. Er konnte zwischen drei äußerst bemerkenswerten Programmen wählen, welche hauptsächlich Transkriptionen von Werken anderer Komponisten umfassten, daneben diverse Harmoniumstücke sowie einige Originalwerke für Orgel, wobei die große *Passacaglia und Fuge über B A C H*, Op. 150 das einzige mit größerem Umfang ausmachte.

Die große Tournee wurde eine künstlerische und menschliche Katastrophe, wobei man in Amerika äußerst enttäuscht über Karg-Elerts Orgelspiel war. Die Kritiken sprachen von unmöglichen Registrierungen, einem schlechteren Spiel als das eines jeden Dorforganisten und üblem Programm. Trotzdem war man froh, den berühmten Komponisten, welcher auch in Amerika als einer der herausragendsten lebenden Komponisten von Orgelmusik angesehen wurde, getroffen und erlebt zu haben. Auch sozial gesehen war die Reise eine Katastrophe, denn bei mehreren Soupers, welche zu Karg-Elerts Ehre gegeben wurden, tauchte der Ehrengast nie auf. Aber noch

während der Reise schrieb Karg-Elert mit Hilfe seiner Tochter Katarina (welche ihn als Dolmetscher und Unterstützung begleitete) lange Briefe heim nach Leipzig, die von Ehre und Erfolg sprachen und in einer deutschen Zeitschrift für Männerchor veröffentlicht wurden. Diese in neun Teilen publizierten Briefe verbreiteten in Deutschland ein völlig falsches Bild von Karg-Elerts großer, aber beschwerlichen Amerikareise. Es entstand sogar das Gerücht, ihm sei am Carnegie Institute in Pittsburgh eine Orgelprofessur angeboten worden, etwas, das einem kaum möglich erscheint.

Zurück in Leipzig verschlechterte sich Karg-Elerts Gesundheitszustand rapide, und am 9. April 1933 starb er im Alter von 55 Jahren. Ein kurzes, aber äußerst intensives Leben war zu Ende.

Karg-Elerts Stil ist im Grunde spätromantisch (Liszt, Wagner, Reger und Grieg), jedoch mit starken Einflüssen von Debussys Impressionismus und Skrjabin's leuchtender Tonsprache. Erst im Zusammenhang mit seinen Klavierstudien kam er mit diesen beiden radikalen Komponisten in Kontakt. In seinen letzten Werken nähert er sich sogar der atonalen Welt Schönbergs. Die Harmonik ist reich an Septim- und Nonakkorden, verschiedenen Typen alternierender Akkorde, Ganztonharmonik und kühnen Dreiklangverbindungen. Anhäufungen von Quarten sind ebenso geläufig. Die Tonfolge B A C H kommt häufiger in seiner Orgelmusik vor, wobei dieses Motiv geradezu eine Art Motto für Karg-Elert schlechthin zu sein scheint. In einem Interview in Zusammenhang mit seinem Londonbesuch 1930 erwähnte er, dass dieses Motiv, immer wenn er Orgelmusik schreibt, in seinem Kopf allgegenwärtig ist. Jedoch soll es nicht als ständige Huldigung an Bach angesehen werden, auch wenn die Tonfolge für einen Musiker natürlich eine spezielle Spannung bedeutet. Die harmonischen Möglichkeiten des Motivs hatten immer eine besondere Bedeutung für den Komponisten.

Karg-Elerts Musik ist oft spontan, oft an die Grenzen zum Bizarren. Und auch wenn Kompositionstechnik und die eigentliche Form genau ausgearbeitet sind, hat die Musik in einigen seiner Werke die Tendenz, einen rhapsodischen Eindruck mit immer neuen Überraschungen zu vermitteln. Dass Karg-Elert ein eigenwilliger und bizarrer Mensch war, ist nicht zu überhören, genauso aber auch seine Empfindsamkeit und Ehrlichkeit in seinem Komponieren. Auch seine genauen Registrierungsanweisungen in ihrer hellen und durchsichtigen Klangwelt sind recht originell, weichen sie doch stark vom üblichen spätromantischen Stil ab. Seine Klangvorstellung geht oft von der Kunstharmone mit obertonreichen Registrierungen und bevorzugten „Löchern“ im Klंगाufbau aus (16' plus 4', 8' plus Mixtur, 8' plus 1 1/3' usw.). Ein wesentlicher Unterschied zwischen der französischen symphonischen Musik und jener orchestralen Musik Karg-

Elerts besteht darin, dass die Franzosen stets von dem normalerweise technisch auf der Orgel Durchführbaren ausgehen, während Karg-Elert fast unrealistische Anforderungen in Bezug auf Klangwechsel stellt, wie sie nur der Instrumentation einer Orchesterpartitur entsprechen. Eigentlich kann seine Musik erst mit unserem heutigen elektronischen Multikombinationssystem befriedigend funktionieren. In Hinblick auf avanciertes Ausnutzen der klanglichen Möglichkeiten einer Orgel ist vermutlich kein anderer Orgelkomponist weiter gegangen als Karg-Elert.

Die drei symphonischen Choräle Op. 87 (herausgegeben 1913) haben jeder für sich seinen eigenen charakteristischen Aufbau. Der zweite (*Jesu meine Freude*) hat die Form einer dreisätzigen Sonate oder Symphonie, wo einzelne Zitate aus dem Choraltext der Musik zu Grunde liegen, während der dritte (*Nun ruhen alle Wälder*) Strophe für Strophe durchkomponiert ist, hier mit erweitertem Instrumentarium, Solosopran und Violine. Der erste Choral (*Ach bleib mit deiner Gnade*) hat einen ähnlichen Aufbau wie der dritte, jedoch in kleinerem Umfang. Man kann Einflüsse von Regers großen Choralfantasien erkennen, auch wenn bereits hier die nicht zu verkennenden Züge Karg-Elerts hervortreten. Das Stück leitet ein einfacher Choralatz ein, mit einem Echo an jedem Phrasenende, und wird dann von einer Reihe kontrastierender Teile bis zu dem typisch pompösen Schluß geleitet. Trotz seiner kurzen Spieldauer verfügt das Werk über ein breites dynamisches und ausdrucksstarkes Spektrum und wirkt konzentriert und wohldisponiert.

Eine völlig andere und bedeutend avanciertere Harmonik und Instrumentbehandlung begegnet uns in *Seven Pastels from the Lake of Constance*, Op. 96, einem durch und durch vom Bodensee inspiriertes Tongemälde. Das Stück ist dem Organisten A.E.H. Nickson in Melbourne gewidmet, einem Wohltäter, welcher Karg-Elert aktiv aus seiner finanziellen Zwangslage zu Ende der 1910er Jahre heraushalf. Die Suite macht womöglich das Äußerste von orchestralem Orgelkomponieren deutlich und stellt hohe Anforderungen an die Realisation der klanglichen Bilder. Karg-Elert mag beim Komponieren die Dispositionen der großen amerikanischen Orgeln studiert haben und zu mehreren ungewöhnlichen Registerkombinationen inspiriert worden sein, Klänge, wie sie auf dem Papier zunächst mehr oder weniger unmöglich erscheinen, welche aber (meistens) überraschend gut funktionieren. Einige Modifikationen wurden jedoch stellenweise notwendig. Die Tonsprache ist stark impressionistisch gefärbt, führt die Gedanken aber auch zu Richard Strauss' symphonischen Dichtungen hin. Und in manchen Sätzen, wie z.B. *The Legend of the Mountain* oder *Hymn to the Stars* ist die Ähnlichkeit zu amerikanischer Filmmusik frappierend. Jedoch muß man sich ins Gedächtnis rufen, dass diese Musik bereits 1920 geschrieben wurde! Einer der hamonisch avanciertesten Sätze ist der zweite, *Landscape in Mist*, wo ein aus

Quarten aufgebauter Akkord den Ausgangspunkt bildet. Das BACH-Motiv spielt in vielen Sätzen eine große Rolle und steuert oft die harmonische Entwicklung. Karg-Elert nahm später mehr oder weniger Abstand zu diesem Werk und war der Ansicht, er sei doch zu weit vom „richtigen“ instrumentgerechten Orgelstil abgewichen. Aber ohne Zweifel gehört diese Suite zu den ausdrucksstärksten der gesamten Orgelliteratur.

Eight Short Pieces, Op. 154, (herausgegeben 1934) sind nach Karg-Elerts eigenen Angaben eigentlich die ersten acht Stücke einer geplanten Sammlung mit 24 Präludien für Klavier, welche offenbar nie vollendet wurden. Die beiden letzten Sätze *Toccata* und *Corale* standen auf dem Programm der Amerikatournee, dort mit der Angabe „aus XXIV Preludes“ versehen. Die Suite sieht vor, ohne Pause durchgespielt zu werden, wo jedes Stück dem anderen *attacca* folgt, und ist ein gutes Beispiel für Karg-Elert als Meister der Miniaturen. Die Kontraste scheinen richtig, und das Tonartenverhältnis zwischen den einzelnen Stücken verhilft der Suite zu einem einheitlichen Charakter. Die genauen Registrierungsanweisungen ergeben einen interessanten, durchsichtigen und ungewöhnlichen Klang.

Trois Impressions, Op. 72 (herausgegeben 1912) schwankt im Stil zwischen Hochromantik à la Wagner und konsequent durchgeführtem Impressionismus. Die beiden ersten Stücke, *Harmonies du Soir* und *Clair de Lune*, sind wie große Bögen aufgebaut, mit einem dynamischen Höhepunkt in der Mitte und einem meditativen Abschluß. Das dritte, *La Nuit*, geht über einen ersten kleineren Höhepunkt zu dem zweiten gewaltsamen, bevor es sich zu endgültiger Ruhe legt. Die Sammlung ist (ebenso wie die *Choralimprovisationen* Op. 65) dem Organisten Alexandre Guilmant in Paris gewidmet und gehört zu den schönsten und lieblichsten stimmungsmalenden Stücken, die für Orgel geschrieben wurden.

Passacaglia und Fuge über BACH, Op. 150 von 1931, ist Karg-Elerts letztes großes Orgelwerk und gleichzeitig eines seiner berühmtesten. Das Werk wurde als Hauptnummer für das Programm der Amerikatournee im Frühjahr 1932 geschrieben und sollte sicher die Krönung seines Orgelschaffens werden, da das berühmte Motiv eine so große Rolle spielt. Der Komponist soll es Ende 1931 in Leipzig vor einem geschlossenen Kreis von Freunden gespielt haben. In Amerika führte er das Stück höchstens zweimal auf, was jedoch unsicher ist. 1938 kam es beim Peters Verlag in Druck, mit dem deutschen Organisten und Karg-Elert-Schüler Johannes Piersig als verantwortlichem Herausgeber. Inzwischen ist bekannt, dass es sich dabei um eine stark verkürzte Version handelt – die Passacaglia soll laut Piersig um ein Drittel gekürzt sein. Es ist unklar, ob Karg-Elert oder Piersig für diese Kürzung verantwortlich ist, jedenfalls soll Piersig diese Version dem Komponisten vor dessen Tod vorgespielt und sein Gutheißen erhalten haben.

In einem Brief an Godfrey Sceats meint er, dass diese Version eine Verbesserung im Verhältnis zum Original darstellt, da sie mehr Rücksicht auf eine strengere Form nimmt und alle Unwesentlichkeiten und improvisatorischen Einzelheiten entfernt worden seien. Laut Piersig stellt diese Art und Weise den einzigen Weg dar, auf dem sich die Orgelmusik der Zukunft bewegen sollte, eine stark totalitär anklingende Haltung. Das Original ist nicht erhalten, sodass wir nicht wissen, was Karg-Elert tatsächlich geschrieben hat, was entfernt oder von Piersig ergänzt wurde. Trotzdem handelt es sich hierbei um ein eindrucksvolles und gediegenes Werk mit farbenreicher Harmonik, überraschenden Einfällen und einer hochdramatischen Entwicklung. Der Passacagliateil ist dreigeteilt mit einem ersten, eher traditionell progressiv aufgebauten Teil, einem lyrischen Zwischenteil und einem freieren, phantasieartigen dritten Teil, welcher mit einem kadenzartigen Abschnitt schließt. Die Fuge ist weitgehend identisch mit der Fuge aus einer großen *Sonate über BACH* für Harmonium, Op. 46 (herausgegeben 1912), jedoch mit einem eingefügten Intermezzo in nahezu modernistischem Stil. Mit immer gesteigerterem Ausdruck gegen Ende der Fuge werden ganz logisch die harmonischen Rahmen gesprengt, was einen beinahe chaotischen Eindruck hinterlässt. Aber hatte sich Karg-Elert wirklich diesen ziemlich flachen Abschluß des Werkes gedacht, wie er aus der gedruckten Version hervorgeht?

© *Hans Fagius* 2001

Hans Fagius, geboren 1951 in Norrköping, Schweden, studierte Orgel bei Bengt Berg und bei Prof. Alf Linder an der Stockholmer Musikhochschule. 1974 setzte er seine Studien bei Maurice Duruflé in Paris fort. Bei einigen Gelegenheiten während der Studienzeit gewann er Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Leipzig und Stockholm). Hans Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa, Australien und Nordamerika. Bei BIS machte er eine große Anzahl Schallplatteneinspielungen, u.a. eine Gesamtaufnahme von Bachs Orgelwerk auf 17 CDs, eine CD mit Werken von Mozart, Symphonien von Widor, einen großen Teil der Orgelkompositionen Saint-Saëns', sowie Aufnahmen mit vierhändigem Orgelrepertoire und Kompositionen für Orgel und Klavier. Seine Einspielung der drei großen Orgelwerke Liszts erhielt 1981 den Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. Sein Repertoire konzentriert sich auf Barockmusik und Musik der romantischen Epoche. Nach zahlreichen Jahren als Lehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg wurde Hans Fagius 1989 zum Professor am Kgl. Dänischen Konservatorium in Kopenhagen ernannt. Er unterrichtet häufig bei Meisterkursen und war öfters Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben. 1998 wurde er Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm.

Le compositeur allemand **Sigfrid Karg-Elert** (né Siegfried Theodor Karg – Karg-Elert est une juxtaposition des noms de famille de son père et de sa mère) appartient assurément aux figures les plus originales et colorées de la littérature pour orgue. La plupart des organistes le connaissent pour la pompeuse improvisation sur le choral *Nun danket alle Gott* (de l'opus 65) mais il a écrit plus de 200 compositions seulement pour orgue en plus d'une riche production de musique de chambre, œuvres vocales, compositions pour piano et, non les moindres, œuvres pour harmonium.

Karg-Elert est né le 21 novembre 1877 dans la petite ville d'Oberndorf am Neckar, cadet d'une famille de douze enfants qui déménageait tout le temps d'un endroit à l'autre. Le père était rédacteur et homme de lettres qui travaillait pour divers journaux mais avait peine à rester longtemps à la même place. Quand Sigfrid avait six ans, la famille déménagea à Leipzig et s'y installa pour de bon. On sait peu de chose de son enfance mais on le trouve à onze ans comme choriste à l'église St-Jean dont le chœur enrichit rapidement son répertoire des motets du jeune compositeur, pièces écrites sans connaissances musicales et théoriques fondamentales.

A 14 ans, Sigfrid entra au séminaire à Grimma pour devenir maître d'école et organiste. En plus d'étudier la composition, ses instruments principaux étaient l'orgue et la clarinette. Après deux ans, il en eut assez du séminaire et "fut" à Markranstädt où il fit partie d'un "Dorfcapelle" (orchestre municipal) avec le hautbois et l'alto comme instruments principaux. A l'orchestre, il apprit la base de la plupart des instruments orchestraux. Même Markranstädt perdit peu à peu de son attraction et il fut encore, cette fois dans le but de se rendre aux Etats-Unis. Il n'en fut rien; après avoir été recherché par la police, il fut ramené à Markranstädt.

Il mit un peu d'ordre dans sa vie en 1897 alors qu'il entra gratuitement au conservatoire de musique de Leipzig avec une bourse de trois ans. Parmi ses professeurs se trouvaient C. Homeyer, Salomon Jadassohn et Carl Reinecke. Selon ses propres dires, il fit jouer chaque année de grandes œuvres pour orchestre (entre autres une *Symphonie en fa majeur*), de la musique de chambre (une *Sonate pour hautbois* et un *Trio pour piano*) et, en 1900, même un *Concerto pour piano* en ré mineur où lui-même était soliste. Ce dernier exploit le mit en contact avec Alfred Reisenauer, élève de Liszt, pianiste et professeur de conservatoire, qui prolongea sa situation de protégé au conservatoire et lui permit d'approfondir son étude du piano.

En 1902, Karg-Elert se vit offrir une place comme professeur de piano à un petit conservatoire à Magdebourg, un poste qu'il n'occupa que quelques mois. C'est là qu'il adopta le double nom de Karg-Elert, inspiré par le directeur du conservatoire qui aimait la publicité. De retour à Leipzig, une ville à laquelle il devait maintenant rester fidèle jusqu'à la fin de sa vie, il étudia

encore le piano, cette fois avec Robert Teichmüller. En 1904, il rencontra Edward Grieg de passage à Leipzig; Grieg devait lui être très important comme conseiller et ami. Il recommanda à Karg-Elert de se consacrer en premier lieu à la composition, en second lieu au piano. C'est aussi à cette époque que les premières compositions de Karg-Elert furent imprimées, certaines chez des éditeurs que Grieg l'avait aidé à contacter.

Grâce à l'un de ses éditeurs les plus importants, Carl Simon à Berlin, Karg-Elert se familiarisa avec un instrument très populaire à cette époque, l'harmonium, et surtout une forme avancée spéciale appelée "Kunstharmonium" – une variante qui donnait à l'exécutant de grandes possibilités de jeu coloré, dynamique et expressif. Karg-Elert s'enthousiasma pour l'instrument et il tint un rôle de premier plan dans son lancement à la fois comme interprète virtuose, compositeur et auteur d'œuvres pédagogiques. L'harmonium fut la niche où il pouvait se mettre en valeur à Leipzig, une ville où Max Reger était le grand maître imbattable. Ce géant de l'orgue était un proche voisin de rue, par moments un bon ami mais, en même temps pour Karg-Elert, la source d'un complexe presque sans espoir.

À la fin de la première décennie du 20^e siècle, sur un conseil d'Homeyer, l'organiste du Gewandhaus – ou était-ce de Max Reger? les opinions divergent ici – il commença à transcrire pour orgue certains de ses meilleurs morceaux pour harmonium. Et son premier opus de musique originale pour orgue, *66 Choralimprovisationen* op. 65, une immense collection d'œuvres inspirées de chorals, fut terminé en 1910. La période qui suivit est remplie d'importantes œuvres pour orgue, compositions où il mêle un style du romantisme tardif à des influences radicales et "étrangères" de Debussy ou Scriabine par exemple. Cette productivité fut interrompue par le début de la première guerre mondiale alors qu'il put amèrement constater que, bien que le célèbre organiste de l'église St-Thomas Karl Straube eût joué plusieurs de ses œuvres, il n'y avait pas d'intérêt en général pour sa musique d'orgue en Allemagne.

Tandis qu'il souffrait d'isolement dans sa patrie, il avait trouvé un nouveau public enthousiaste dans les pays de langue anglaise. Il vint en contact avec les éditeurs anglais dès le début des années 1910 et règle générale plus tard, ses œuvres pour orgue furent publiées en Angleterre ou aux Etats-Unis. En 1914, le Royal College of Organists à Londres le choisit comme membre honoraire et, la même année, il fut nommé docteur *honoris causa* à l'université d'Edinbourg. Un de ses contacts les plus inspirants dans les années 1920 fut l'Anglais Godfrey Sceats, un organiste qui propagea énergiquement la musique de Karg-Elert et qui publia aussi, en 1940 aux éditions Peters, un livre important sur ses œuvres pour orgue.

Pendant la première guerre mondiale, Karg-Elert servit comme musicien de régiment et sa

composition se concentra les années suivantes sur la musique de chambre pour instruments à vent, surtout la flûte dont il enrichit la littérature de plusieurs bons morceaux.

En 1919, il jouit d'une certaine satisfaction personnelle alors qu'il succéda à Reger comme professeur de théorie et composition au conservatoire de Leipzig. Pendant une bonne dizaine d'années d'activités pédagogiques, il compta parmi ses élèves certaines des figures de premier plan de la musique néo-classique en Allemagne. En tant que théoricien de la musique, il publia en 1931 une grande œuvre, *Polarität der Harmonik*, un ouvrage qui l'avait occupé depuis 1902. Le livre traite du développement de l'harmonie au cours de l'histoire de la musique dans le but de donner une explication logique à l'harmonie moderne avancée si actuelle à la fin des années 1920 – une œuvre gigantesque renfermant plus de 1000 exemples de musique. On ne sait pas sûrement quand Karg-Elert cessa d'enseigner au conservatoire mais il quitta probablement son poste vers 1930, partiellement pour des raisons de santé mais aussi certainement à cause d'intrigues politiques musicales. Le modernisme musical qui se répandit à la fin des années 20 provoqua un profond écart du style romantique tardif, idéal qui causa des problèmes à une âme au fond romantique comme celle de Karg-Elert.

En mai 1930, le compositeur vécut quelques semaines de succès quand Godfrey Sceats fut l'initiateur du Festival Karg-Elert à Londres. Sept organistes anglais jouèrent, en dix concerts, une partie importante de la production pour orgue du compositeur. Karg-Elert y assista lui-même et entendit pour la première fois plusieurs de ses œuvres. Le festival fut un événement relativement interne au public réduit mais enthousiaste. Karg-Elert fut salué en Angleterre comme le plus grand compositeur pour orgue vivant et sa reconnaissance envers les hôtes anglais ne connaissait pas de bornes. On parla ensuite de sa personnalité simple et naïve mais aussi de son humour et de sa vitalité. On remarqua aussi sa mauvaise santé qui ne pouvait pas s'améliorer à cause des cigarettes qu'il fumait presque sans arrêt – peut-être jusqu'à une centaine par jour!

Le contact avec l'Angleterre donna à Karg-Elert l'inspiration pour renouveler sa composition pour orgue. Au début des années 20, il avait écrit une paire d'opus très colorés et d'orientation orchestrale: *Seven Pastels from the Lake of Constance* op. 96 et *Cathedral Windows* op. 106. A partir de 1930, on trouve une série d'œuvres majeures aboutissant à la *Passacaille et fugue sur BACH* op. 150 où des parties d'orientation plus moderniste mais aussi aux teintes modales ou pentatoniques côtoient l'harmonie du romantisme tardif et de l'impressionnisme connue grâce à des œuvres antécédentes.

A l'invitation du facteur d'orgues Willis, Karg-Elert fit au printemps 1932 une tournée de trois mois en Amérique du Nord organisée par l'agence de concerts Bernard R. LaBerge. Elle

devait être le dernier grand projet du compositeur et c'est ce qui devait définitivement briser sa santé. La tournée fut reçue avec grand intérêt. Karg-Elert avait, pour une certaine raison, la réputation d'être un virtuose de l'orgue quoique, du temps de ses études, il ne s'était jamais consacré à l'orgue avec sérieux. Il s'était produit de temps à autre comme organiste au cours des années mais dans un répertoire consistant surtout en transcriptions ou propres morceaux pour harmonium. Et, malgré plusieurs demandes, il n'avait jamais joué une note en public en Angleterre. Dans sa tournée, Karg-Elert ne devait jouer que des œuvres nouvelles, composées pour le voyage. Il pouvait choisir entre trois programmes très étranges, renfermant surtout des transcriptions d'œuvres d'autres compositeurs, divers morceaux pour harmonium ainsi que quelques œuvres originales pour orgue dont la grande *Passacaille et fugue sur BACH* op. 150 était la seule de dimension importante.

La grande tournée tourna en catastrophe artistique et humaine et on fut très déçu aux Etats-Unis du jeu à l'orgue de Karg-Elert. Les critiques parlèrent de registrations impossibles, jeu pire que ce qu'un organiste de village pouvait offrir et mauvais programmes. Mais on se réjouissait en même temps d'avoir pu rencontrer et voir le célèbre compositeur qui était considéré absolument, aux Etats-Unis aussi, comme l'un des plus grands compositeurs vivants de musique pour orgue. Le voyage fut également une catastrophe sociale et il y eut plusieurs dîners donnés en l'honneur de Karg-Elert où l'invité d'honneur brilla par son absence. Au cours du voyage, Karg-Elert écrivit avec l'aide de sa fille Katarina (qui avait suivi comme interprète et aide) de longues lettres chez lui à Leipzig, lettres parlant d'honneur et de succès et qui furent publiées dans un magazine allemand pour chœurs d'hommes. Publiées en neuf sections, ces lettres donnèrent en Allemagne une image totalement erronée du long et douloureux voyage de Karg-Elert aux Etats-Unis. La rumeur a même couru qu'on lui avait offert un poste de professeur en orgue à l'Institut Carnegie à Pittsburgh, ce qui pourrait difficilement avoir été vrai.

De retour à Leipzig, la santé de Karg-Elert se détériora rapidement et il mourut le 9 avril 1933 à l'âge de 55 ans. Une vie courte mais très intensive venait de prendre fin.

Le style de Karg-Elert est fondamentalement romantique tardif (Liszt, Wagner, Reger et Grieg) mais avec de fortes influences de l'impressionnisme de Debussy et de l'idiome coloré de Scriabine. Karg-Elert avait fait la connaissance de ces compositeurs radicaux au cours de ses études de piano. Et dans ses dernières œuvres, il se rapproche même du monde atonal de Schönberg. L'harmonie est remplie d'accords de septième et de neuvième, de divers types d'accords altérés, d'harmonie de tons entiers et de liens audacieux entre des accords de trois sons. Des superposi-

tions de quartes sont aussi fréquentes. La suite de notes *bach* (si bémol, la do, si naturel) est commune en musique pour orgue et on peut presque dire du motif qu'il est une sorte de devise pour Karg-Elert. Dans une interview relative à sa visite à Londres en 1930, il dit qu'il avait toujours ce motif à l'arrière de la tête quand il écrivait de la musique pour orgue. On ne doit pas y voir un hommage constant à Bach, même si la suite de notes a une signification spéciale pour un musicien. Les possibilités harmoniques du motif étaient de grande importance pour le compositeur.

La musique de Karg-Elert est souvent spontanée, parfois à la limite du bizarre et, même si la technique de composition et la forme elle-même sont minutieusement travaillées, la musique dans plusieurs œuvres a tendance à laisser une impression rhapsodique avec de constantes surprises. Il n'est pas difficile de comprendre que Karg-Elert était un homme spécial et assez bizarre. Mais il était aussi profondément sensible et honnête dans ses compositions. Ses indications précises de registration sont originales elles aussi avec leur monde sonore transparent, un monde sonore qui se distingue beaucoup du style romantique tardif alors répandu. Sa pensée sonore part souvent de l'harmonie avec des suggestions de registration riche en harmoniques et volontiers avec des "trous" dans l'édifice sonore (16' plus 4', 8' plus fournitures, 8' plus 1 1/3', etc.) Une grande différence entre la musique symphonique française et la musique orchestrale de Karg-Elert est que les Français partent toujours de ce qui est normalement techniquement possible à l'orgue tandis que Karg-Elert pose des demandes presque non-réalistes aux changements sonores correspondant à l'instrumentation d'une partition d'orchestre. En fait, sa musique ne peut fonctionner de manière satisfaisante qu'à l'aide des systèmes électroniques multicombinés de notre temps. Karg-Elert est peut-être le compositeur pour orgue qui a été le plus loin en matière d'utilisation avancée des ressources sonores d'un orgue.

Les trois chorals symphoniques op. 87 (publiés en 1913) ont chacun leur édifice caractéristique. Le second (*Jesu meine Freude*) est une sonate ou symphonie en trois mouvements où des citations isolées du texte du cantique forment la base de la musique, tandis que le troisième (*Nun ruhen alle Wälder*) est composé verset par verset, ici avec une augmentation des ressources – soprano solo et violon. Le premier choral, *Ach bleib mit deiner Gnade*, est construit de la même manière que le troisième mais sur une plus petite échelle. On peut reconnaître des influences des grandes fantaisies-chorals de Reger même si des traits typiques de Karg-Elert sont déjà éminents. Le morceau commence par une simple énonciation du choral avec écho à chaque fin de phrase, suivie ensuite de parties contrastantes jusqu'à la fin pompeuse typique. Malgré sa courte durée, l'œuvre a une large palette quant aux nuances et à l'expression, elle est concentrée et bien disposée.

On rencontre une harmonie et un traitement de l'instrument bien différents, beaucoup plus avancés dans *Seven Pastels from the Lake of Constance* op. 96, des peintures sonores inspirées du "Bodensee" (=lac de Constance) dans le sud de l'Allemagne à la frontière des Alpes. Elles sont dédiées à l'organiste A.E.H. Nickson à Melbourne, un bienfaiteur qui aida activement Karg-Elert dans les difficultés financières de celui-ci à la fin des années 1910. La suite présente peut-être l'extrême de la composition pour orgue à la pensée orchestrale et pose des demandes exigeantes quant à la réalisation de l'image sonore. On dit que pendant la composition de l'œuvre, Karg-Elert a étudié la composition des grandes orgues américaines et qu'il fut inspiré pour plusieurs combinaisons de registration étranges – des sonorités qui ont l'air plus ou moins impossibles sur papier mais qui (le plus souvent) fonctionnent étonnamment bien. Certaines modifications sont pourtant parfois nécessaires. Le langage sonore est fortement coloré d'impressionnisme mais fait aussi penser aux poèmes symphoniques de Richard Strauss. Et dans certains mouvements, par exemple *The Legend of the Mountain* ou *Hymn to the Stars*, la ressemblance avec la musique de film américaine est frappante. Mais on doit alors se rappeler que cette musique est écrite vers 1920! Un des mouvements à l'harmonie la plus avancée est le second, *Landscape in Mist*, où le point de départ est des accords bâtis sur des superpositions de quarts. Le motif de *bach* occupe une place importante dans plusieurs mouvements et dirige souvent le développement harmonique. Karg-Elert se distança plus ou moins de l'œuvre plus tard dans sa vie et trouva qu'il s'était trop éloigné du style d'orgue "juste" pour l'instrument. La suite appartient pourtant sans l'ombre d'un doute aux œuvres les plus fortement colorées de la littérature pour orgue.

Selon Karg-Elert lui-même, *Eight Short Pieces* op. 154 (publiées en 1934) sont les huit premiers morceaux d'un recueil projeté de 24 préludes pour piano, manifestement jamais terminé. Les deux derniers mouvements, *Toccatina* et *Corale* se trouvent sur l'un de ses programmes de concert aux Etats-Unis, où on dit qu'ils sont "tirés de XXIV Préludes". La suite est pensée être jouée de manière à ce que chaque morceau suive le précédent sans interruption et est un excellent exemple de Karg-Elert comme maître des miniatures. Les contrastes semblent justes et la relation tonale entre les différents morceaux aident à donner à la suite un caractère d'unité. Les indications précises de registration donnent une sonorité intéressante, transparente et inhabituelle.

Trois impressions op. 72 furent publiées en 1912 et leur style oscille entre le haut romantisme à la Wagner et l'impressionnisme méthodiquement appliqué. Les deux premiers morceaux, *Harmonies du Soir* et *Clair de Lune* sont construits comme de grandes arches avec un sommet dynamique au milieu et une fin méditative. Le troisième, *La Nuit*, poursuit avec un premier sommet

mineur et un second violent avant que le tout ne se calme finalement. Le recueil est dédié (comme les *Improvisations sur un choral* op.65) à l'organiste Alexandre Guilmant à Paris et compte parmi ce qui a été composé de plus beau et de plus doux pour orgue en matière d'atmosphère.

Passacaille et fugue sur BACH op. 150 de 1931 est la dernière grande œuvre pour orgue de Karg-Elert et l'une de ses mieux connues. Elle fut écrite comme pièce principale pour la grande tournée aux Etats-Unis au printemps de 1932 et devait certainement être le couronnement de sa production pour orgue où le célèbre motif a tenu un rôle si important. On dit que le compositeur a joué l'œuvre à Leipzig à la fin de 1931 pour un cercle fermé d'amis. Aux Etats-Unis, il exécuta le morceau au plus deux fois, mais c'est incertain. L'opus 150 sortit des presses des éditions Peters en 1938 avec l'organiste allemand et élève de Karg-Elert Johannes Piersig comme responsable de l'édition. Il ressort cependant qu'il s'agit d'une version fortement écourtée – selon Piersig, la passacaille a été écourtée d'un tiers. On ignore avec certitude si c'est Karg-Elert ou Piersig qui est responsable du raccourcissement. Piersig dit qu'il a joué cette version pour le compositeur avant sa mort et obtenu son consentement. Il soutient dans une lettre à Godfrey Sceats entre autre que cette version est une amélioration de l'originale car elle vise une forme stricte et tous les accessoires et détails improvisés sont éliminés. Selon Piersig, cela représente la seule voie que la musique pour orgue du futur a la permission de suivre, une opinion pas mal totalitaire. L'original n'est pas conservé, nous ne savons donc pas ce que Karg-Elert a écrit, ce qui est enlevé, si Piersig a inséré quelque chose lui-même, etc. Voici malgré tout une œuvre solide et imposante, remplie d'harmonie colorée, d'idées surprenantes et de développement très dramatique. La passacaille est tripartite, la première partie à la construction plus traditionnelle et progressive, une seconde lyrique et une troisième fantaisiste plus libre qui se termine par une sorte de cadence. En gros, la fugue est identique à celle tirée d'une grande *Sonate sur bach* pour harmonium op. 46, publiée en 1912, mais avec l'insertion d'un intermezzo de style presque moderniste. Avec la montée expressive à la fin de la fugue, les cadres harmoniques sautent tout logiquement et on a presque l'impression de chaos. Mais Karg-Elert avait-il vraiment imaginé la fin assez intrépide telle que trouvée dans la version imprimée?

© Hans Fagius 2001

Hans Fagius (né à Norrköping en 1951) a étudié l'orgue avec Bengt Berg, puis au Conservatoire National à Stockholm avec le professeur Alf Linder. En 1974, il poursuit ses études avec Maurice Duruflé à Paris. Il gagna des prix lors de concours internationaux d'orgue (Leipzig et Stockholm). Hans Fagius donne régulièrement des concerts dans toute l'Europe, en Australie et

en Amérique du Nord. Il a fait une longue série d'enregistrements sur étiquette BIS, dont l'intégrale des œuvres pour orgue de J.S. Bach sur 17 CDs, un CD d'œuvres de W.A. Mozart, des symphonies de Charles-Marie Widor, une grande partie des compositions pour orgue de Camille Saint-Saëns ainsi que des enregistrements du répertoire pour orgue à quatre mains et de compositions pour orgue et piano. Son disque des trois grandes œuvres d'orgue de Franz Liszt gagna le Grand Prix du Disque Liszt à Budapest en 1981. Son répertoire est concentré autour de la musique de l'époque baroque et romantique. Après plusieurs années d'enseignement aux Conservatoires Nationaux de Stockholm et de Gothembourg, Hans Fagius reçut une chaire de professeur au Conservatoire Royal Danois de Musique à Copenhague en 1989. Il donne souvent des cours de maître et il a fait partie à plusieurs reprises du jury de concours internationaux d'orgue. Il est membre de l'Académie Royale de Musique depuis 1998.

The organ of Aarhus Cathedral, Denmark

The organ in Aarhus Cathedral was built by Th. Frobenius & Co. in 1928. With its 89 stops it is the largest organ in Denmark. The case, by Daniel Lambert Kastens, dates from 1730 and the instrument contains historical pipework, for example from 1730 (Kastens), 1876 (J.A. Demant) and 1901 (Fr. Nielsen). The organ was rebuilt in 1959 in accordance with the organ reform movement's ideals and there was a further reconstruction in 1983 which meant a partial return to the 1928 organ. The organ has slider chests and a Barker lever which were originally connected pneumatically with the keyboard but, during the latest rebuild, the pneumatic action was replaced by electrical contacts to allow the greatest possible precision between the various sections of the organ. The construction accords with the ideas launched in the first decade of the twentieth century by Emile Rupp and others (the so-called Alsatian organ reform movement) which proposed a large and versatile type of organ in which each section contained a full range of stops: from foundations, mutation stops and mixtures to characterful reed stops. Most of the organ's reed stops were built in France in accordance with Cavaillé-Coll's principles. The organ in Aarhus Cathedral is one of the foremost examples of this style of instrument and therefore ideally suited to Sigfrid Karg-Elert's music.

Specification

Manual I (Great)

Principal 16'
Gedakt 16'
Principal 8'
Spidsfløjte 8'
Gedakt 8'
Viola di Gamba 8'
Oktav 4'
Spidsfløjte 4'
Quint 2 2/3'
Superoktav 2'
Terz 1 3/5'
Mixtur VI
Cymbel IV
Trompet 16'
Trompet 8'
Clairon 4'

Manual II (Positif)

Gedakt 16'
Principal 8'
Rørfløjte 8'
Quintatøn 8'
Oktav 4'
Gedaktfløjte 4'
Oktav 2'
Blokfløjte 2'
Larigot 1 1/3'
Oktav 1'
Sesquialtera II
Scharff IV
Dulcian 16'
Trompet 8'
Krumhorn 8'
Skalmesje 4'

Manual III (Swell)

Bordun 16'
Principal 8'
Rørgedakt 8'
Flûte harmonique 8'
Salicional 8'
Vox céleste 8'
Violinprincipal 4'
Tværfløjte 4'
Fugara 4'
Oktavfløjte 2'
Cornet II
Mixtur V
Fagot 16'
Trompette harmonique 8'
Obo 8'
Clairon 4'

Manual IV (Swell)

Hulfløjte 8'
Spidsgambe 8'
Principal 4'
Fløjte 4'
Nazard 2 2/3'
Nathorn 2'
Spidsfløjte 2'
Terz 1 3/5'
Sivfløjte 1'
Mixtur IV
Cor anglais 8'
Vox humana 8'
Tremulant

Manual IV (without swell)

Tectus 8'
Rørgedakt 4'
Principal 2'
Spidsquint 1 1/3'
Klokkecymbel II

Pedal

Bordunbas 32'
Principal 16'
Subbas 16'
Gedaktbas 16'
Violon 16'
Rørquint 10 2/3'
Oktavbas 8'
Gedakt 8'
Violoncel 8'
Oktav 4'
Træfløjte 4'
Quintatøn 4'
Hulfløjte 2'
Flautino 1'
Septima III
Mixtur IV-VI

Kontrabombarde 32'
Bombarde 16'
Basun 16'
Fagot 16'
Basun 8'
Serpent 8'
Clairon 4'
Regal 2'

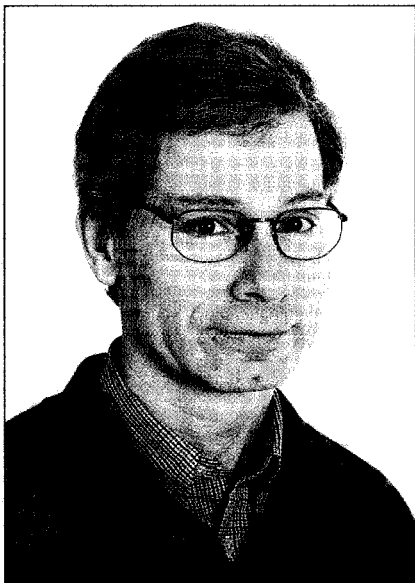
Compass: Manual: C — c''''

Pedal: C — g'

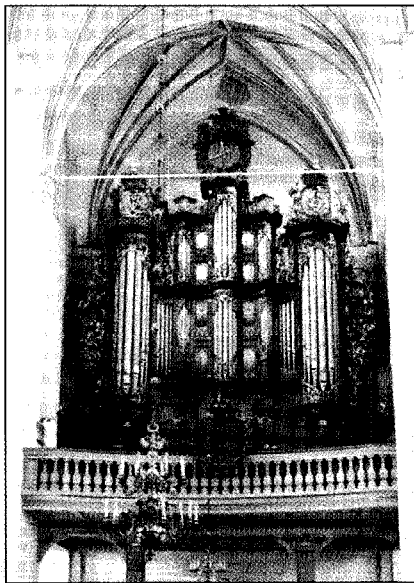
Normal and octave couplers

Electric action with Barker lever and slider chests

Electronic combination system with 768 Setzer combinations



Hans Fagius



**The 1928 Frobenius organ of
Aarhus Cathedral, Denmark**