

EN ANALYSE AV SIGFRID KARG-ELERTS SONATA (APPASSIONATA) I FISS-MOLL, OP. 140, FOR SOLO FLØYTE

LINN ANNETT ERNØ

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Masteroppgave i utøvende musikk

En analyse av Sigfrid Karg-Elerts

Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140,
for solo fløyte



Forord

Først vil jeg takke Alwin Wollinger for hyggelig korrespondanse og god hjelp til å finne materiale jeg ellers ikke hadde fått tak i. Takk til The Karg-Elert Archive og Karg-Elert-Gesellschaft e.V. for å ha vært behjelpelige med informasjon om hvor jeg kunne finne det jeg søkte. Jeg ønsker også å takke bibliotekarene ved Norges Musikkhøgskole for innhenting av litteratur til oppgaven. Takk til Knut Tønsberg for god veiledning og til Jørn Eivind Schau for mye inspirasjon.

Karg-Elert endret navn i løpet av livet, og jeg har i biografidelen derfor valgt å benytte det navnet han brukte innenfor det tidsrommet som er omtalt. Ellers i oppgaven omtales han som Sigfrid Karg-Elert. Siden "Sonata (Appassionata) i fiss-moll, op. 140, for solo fløyte" er en nokså lang tittel, blir verket i analysen omtalt som Appassionata. I de tilfeller den skrevne noten omtales, vil jeg, til tross for at dette er et soloverk, omtale det som partituret.

Fremføring av Karg-Elerts verk Appassionata og Sonate i B-dur finner sted under min fløyteeksamen i juni 2010.

Oslo, 9. april 2010

Linn Annett Ernø

Sammendrag

Den tyske komponisten, musikkteoretikeren og organisten Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) er aller mest kjent for sine orgelkomposisjoner og blir fortsatt hyllet av organister, spesielt i London. Der arrangeres "Karg-Elert-festivalen" til ære for ham. For få år tilbake var han nesten glemt, men Karg-Elert har etter hvert fått en slags renessanse og har med tiden kommet mer frem i lyset.

Karg-Elerts musikalske talent ble tidlig oppdaget, og han tok sin utdanning ved konservatoriet i Leipzig. Etter studiene fikk han jobb i Magdeburg før han vervet seg til et militærorkester i Leipzig. Han ble ansatt som lærer i komposisjon og musikkteori ved konservatoriet i samme by og døde kort tid etter hjemkomsten fra sin store turné til USA.

Karg-Elert opplevde mye motgang og sorg i livet. Lidenskapen gjenspeiles ofte i musikken, som er preget av et sterkt driv, skiftende karakterer og mye energi. Hans inspirasjonskilder er også å finne igjen i verkene: både Grieg, Schönberg, Debussy og Scriabin var blant dem som gjorde sterkt inntrykk på ham.

Av Karg-Elerts 22 verk for fløyte eksisterer det i dag kun ni. De andre har dessverre gått tapt, mest sannsynlig under 2. verdenskrig. Sammenlignet med andre komponister som har skrevet store verk for fløyte, har han komponert mye musikk for dette instrumentet. Selv om han ble oppfordret av andre til å skrive for fløyte, er det tydelig at dette var et instrument han likte å skrive for.

Appassionata er komponistens tredje verk for fløyte og ble komponert i 1917. Det består av én sats og er til en viss grad bygget opp etter tradisjonell sonatesatsform, men delene er utflytende og verket kan vanskelig sammenlignes med en tradisjonell sonate. Verket tar både utøver og lytter med på en kort reise gjennom ulike stemninger og affekter, en reise som er fylt med uttrykk og energi, og som mot slutten intensiveres maksimalt. Komposisjonen er i fess-moll, og fess går igjen som tonika i alle verkets fire deler. Ved begynnelsen av sonaten presenteres et tretonig kjernemotiv som utvikles og brukes gjennom hele verket. Verket preges av kromatikk, men flere steder danner også melodien firklanger, oktaver eller diatoniske skalaer. Verket kan ikke plasseres i noen bestemt skole, men har senromantiske og ekspressive trekk.

Innholdsfortegnelse

Oversikt over musikkseksempler og figurer	x
1 Innledning	1
1.1 Bakgrunn og formål.....	1
1.2 Presentasjon av problemstillingen og avgrensning av oppgaven.....	1
1.3 Oppgavens inndeling.....	2
2 Teori og metode	3
3 Sigfrid Karg-Elert – biografi	6
3.1 Oppvekst og studier.....	6
3.2 Første gjennombrudd.....	8
3.3 Militærtjeneste i Leipzig.....	9
3.4 Avvisning og heder.....	10
4 Musikalsk stil og musikk for fløyte	12
4.1 Musikkhistorisk plassering.....	12
4.2 Musikk for fløyte.....	14
4.3 Komposisjonsteknikker i fløytemusikken.....	17
5 Analyse og drøfting av Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140, for solo fløyte	25
5.1 Tilblivelse.....	25
5.2 Karakter.....	26
5.3 Form.....	27
5.4 Melodikk.....	30
5.5 Tonalitet.....	33
5.6 Motivisk utvikling.....	36
5.7 Tempo, taktart, betoning og rytme.....	45
5.8 Dynamikk.....	48
6 Personlighet, inspirasjonskilder og musikalsk uttrykk	50
7 Oppsummering og avslutning	52
Litteraturliste	54

Vedleggsoversikt

Vedlegg 1: Oversettelse av musikalske uttrykk

Vedlegg 2: Kronologisk oversikt over verk med fløyte

Vedlegg 3: Verkoversikt

Oversikt over musikkseksempler og figurer

Musikkseksemplene er hentet fra Zimmermanns utgivelser av Sinfonische Kanzone, op. 114; Suite pointillistique, op. 135; Impressions exotiques, op. 134; Sonate i B-dur, op. 121; Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140; Kadens til Mozarts fløytekoncert i G-dur, W54 og Jugend, op. 139a, fra Breitkopf & Härtels utgivelse av Näher, mein Gott, zu dir, op. 81, fra Edition Steingräbers utgivelse av 30 Capricen, op. 107, fra G. Henle Verlags utgivelse av Beethovens Klaversonate (Appassionata) og fra IMCs utgivelse av Francks Sonate i A-dur. Utdraget fra Griegs Symfoni i c-moll er hentet fra internett.¹ Eksempler og figurer merket * har jeg tegnet selv. De andre er skannet og bearbeidet for å tydeliggjøre eksempelet.

Eksempel 4.1: Impressions exotiques, op. 134, II. Danse pittoresque, takt 1-4.....	18
Eksempel 4.2: Sonate i B-dur, op. 121, takt 231-249.....	18
Eksempel 4.3: Suite pointillistique, op. 135, III. Scherzo, takt 41-50.....	19
Eksempel 4.4: Sinfonische Kanzone, op. 114, takt 1-6.....	19
Eksempel 4.5: 30 Capricen, op. 107, nr. 15, takt 1-14.....	19
Eksempel 4.6: Sinfonische Kanzone, op. 114, fra kadens takt 111.....	20
Eksempel 4.7: Impressions exotiques, op. 134, II. Danse pittoresque, takt 11.....	20
Eksempel 4.8: Jugend, op. 139a, takt 36-39.....	20
Eksempel 4.9: Suite pointillistique, op. 135, I., takt 1-6.....	20
Eksempel 4.10: 30 Capricen, op. 107, nr. 26, takt 1-3.....	21
Eksempel 4.11: Sonate i B-dur, op. 121, takt 137-140.....	21
Eksempel 4.12: Impressions exotiques, op. 134, V. Evocation a Brahma, takt 25-34.....	21
Eksempel 4.13: Jugend, op. 139a, takt 17-20.....	22
Eksempel 4.14: Näher, mein Gott, zu dir, op. 81, takt 40-44.....	22
Eksempel 4.15: 30 Capricen, op. 107, nr. 29, takt 11-15.....	22
Eksempel 4.16: 30 Capricen, op. 107, nr. 30, takt 1-20.....	22
Eksempel 4.17: Kadens til Mozarts fløytekoncert nr. 2 i D-dur, takt 48-51.....	23
Eksempel 4.18: Impressions exotiques, op. 134, III. Colibri (for piccolo), takt 10.....	23
Eksempel 4.19: 30 Capricen, op. 107, nr. 29, takt 37-42.....	23
Eksempel 4.20: Sinfonische Kanzone, op. 114, takt 52-54 sammenlignet med Franck: Sonate for fløyte (fiolin) og klaver i A-dur, 2. sats, takt 16-17*.....	24
Eksempel 4.21: Sonate i B-dur, op. 121, takt 114-118.....	24
Eksempel 4.22: Grieg: Symfoni i c-moll, 4. sats, takt 1-10.....	24

¹ <http://imslp.info/files/imglinks/usimg/7/72/IMSLP22517-PMLP51560-4.pdf> (05.04.10)

Eksempel 5.1: takt 1-15, tema a1 og a2.....	29
Eksempel 5.2: takt 1-6, melodistemme*.....	30
Eksempel 5.3: takt 52-55, melodistemme*.....	30
Eksempel 5.4: takt 105-107, melodistemme*.....	30
Eksempel 5.5: takt 1-4 sammenlignet med Beethovens Klaversonate nr. 23 takt 75-77 og 271-277.....	31
Eksempel 5.6: takt 25-29, stort sprang og utvidelse av intervaller.....	32
Eksempel 5.7: takt 49, skalaer.....	32
Eksempel 5.8: skala 1*.....	32
Eksempel 5.9: skala 2*.....	33
Eksempel 5.10: skala 3*.....	33
Eksempel 5.11: Wagner: Tristan og Isolde, takt 1-3*.....	34
Eksempel 5.12: takt 1-3 sammenlignet med Wagners Tristan og Isolde*.....	34
Eksempel 5.13: takt 1-2, motiv α	36
Eksempel 5.14: repetisjon av motiv α	37
Eksempel 5.15: takt 75-78, variasjon av motiv α	37
Eksempel 5.16: takt 90-92, variasjon av motiv α	37
Eksempel 5.17: takt 1, kjernemotiv.....	38
Eksempel 5.18: takt 2, kjernemotiv.....	38
Eksempel 5.19: takt 118, kjernemotiv.....	38
Eksempel 5.20: takt 3, transposisjon av kjernemotiv.....	39
Eksempel 5.21: takt 49, transposisjon av kjernemotiv.....	39
Eksempel 5.22: takt 57-59, transposisjon av kjernemotiv.....	39
Eksempel 5.23: takt 75-77, transposisjon av kjernemotiv.....	39
Eksempel 5.24: tema a1 og a2, motivisk utvikling.....	40
Eksempel 5.25: takt 1-2 og 30-31, motivisk utvikling.....	40
Eksempel 5.26: takt 1-3 og 33, motivisk utvikling.....	41
Eksempel 5.27: takt 62-63, 32-34, 74-76, motivisk utvikling*.....	41
Eksempel 5.28: takt 15-29, repetisjon av motiv.....	42
Eksempel 5.29: takt 30-31, sekundmotiv.....	42
Eksempel 5.30: takt 70-71, liten sekund og stor ters.....	43
Eksempel 5.31: takt 4-6, liten sekund og liten sekst.....	43
Eksempel 5.32: takt 30-33, liten ters og liten sekund, stor ters og liten sekund.....	43
Eksempel 5.33: takt 21-24, sekvensering.....	43

Eksempel 5.34: takt 109-111, sekvensering.....	43
Eksempel 5.35: takt 87-88, sekvensering.....	43
Eksempel 5.36: takt 29-31, 59-31, 72-74 og 39-40, repetisjon av motiv.....	44
Eksempel 5.37: takt 85 og 97, omvendning av motiv.....	44
Eksempel 5.38: takt 42, 1. og 2. kjernemotiv.....	45
Eksempel 5.39: takt 51-59, artikulasjon.....	46
Eksempel 5.40: takt 69, nonol.....	46
Eksempel 5.41: takt 1-4 med annen taktart*.....	47
Eksempel 5.42: takt 26-29, figurer på tvers av taktstreken.....	47
Eksempel 5.43: takt 26-29 med annen taktart*.....	47
Eksempel 5.44: takt 26-29 med annen taktart*.....	47
Eksempel 5.45: takt 97-100, artikulasjon.....	48
Eksempel 5.46: takt 31-33 og 61-63, dynamikk.....	49
Figur 5.1: formskjema.....	29
Figur 5.2: formskjema med tonearter.....	36

1 Innledning

1.1 Bakgrunn og formål

Da jeg første gang hørte et verk av Karg-Elert, slo musikken meg som energisk og ekstremt uttrykksfull. Dette var flott og spennende musikk som jeg umiddelbart fikk lyst til å spille. Verket var Appassionata, og da jeg skulle innstudere det, viste det seg at litteratur om komponist og verk ikke var lett tilgjengelig. Like etter fikk jeg, ved en tilfeldighet, kjennskap til Sinfonische Kanzone, og ble med en gang veldig glad i dette verket. Jeg bestemte meg for å utforske Karg-Elert og hans musikk, og har etter hvert innstudert flere av hans verker og lært denne tyske komponisten bedre å kjenne.

Karg-Elert har et spennende og variert tonespråk. Dessverre har han kommet i skyggen av andre komponister og av annet repertoar for fløyte, og han fortjener mer oppmerksomhet. Jeg ønsker å finne ut hva som gjør musikken hans så uttrykksfull.

Hensikten med oppgaven om Karg-Elert og hans verk Appassionata er å undersøke komposisjonsteknikkene i dette verket. I flere av komposisjonene hans har fløyta en markant rolle. Dette er et av verkene jeg har innstudert og fremført tidligere, og jeg ønsker å finne ut hva som kjennetegner Karg-Elerts fløytemusikk ved å fordype meg i denne solosonaten.

Jeg ønsker å se nærmere på hva som karakteriserer denne komponisten. Er det elementer i fløytemusikken som går igjen? Hvordan er komposisjonen bygd opp? Blir spesielle skalaer brukt? Skiller komponisten seg ut harmonisk eller melodisk? Bruker han noen spesielle intervaller som er med på å karakterisere musikken hans? Hva gjør musikken så uttrykksfull? Derfor blir det også viktig, til en viss grad, å studere de andre fløytekomposisjonene.

Etter å ha studert komponistens liv, ønsker jeg å finne ut om det er mulig å se hans inspirasjonskilder, hans varierte personlighet og hans motgang i musikken. En studie av komponist og verk vil også berike min kunnskap om dette temaet og gi meg spesialisert viten foran en interpretasjon av dette og andre av komponistens verk for fløyte.

1.2 Presentasjon av problemstillingen og avgrensing av oppgaven

Med utgangspunkt i forrige kapittel har jeg lagt følgende problemstilling til grunn for oppgaven:

Hva kjennetegner Sigfrid Karg-Elerts verk Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140 og hvordan preger komponistens personlighet og inspirasjonskilder hans musikk?

Jeg vil hovedsakelig besvare denne problemstillingen i kapittelet med analyse og drøfting av verket Appassionata og i kapittelet om komponistens personlighet og inspirasjonskilder. Jeg kommer til å benytte meg av tradisjonell verkanalyse og undersøke parametrene form, tonalitet, melodikk, motivisk utvikling, karakter, rytme, taktart, betoning og dynamikk. I tillegg kommer jeg til å se nærmere på tilblivelsen av verket for å plassere det historisk.

Biografidelen i oppgaven baserer seg på litteraturstudier jeg har gjort om Karg-Elert. Jeg ønsker å ha med denne delen for å sette verket jeg analyserer i sammenheng med komponistens liv, inspirasjonskilder og musikalske stil for å danne et helhetlig bilde av ham, både som menneske og kunstner. Jeg mener det er viktig for å forstå komposisjonen fullt ut.

For å få et generelt overblikk over de andre fløytekomposisjonene har jeg også med et kapittel hvor jeg plasserer Karg-Elert stilistisk og viser til teknikker som repeteres i verkene.

Grunnen til at jeg har valgt å gå i dybden på nettopp Appassionata, er at det er hans mest spilte og mest kjente verk for fløyte. Jeg har valgt å analysere selve partituret og kommer samtidig til å lytte til innspillinger av dette og andre verk av Karg-Elert.

1.3 Oppgavens inndeling

Den skriftlige oppgaven består av en teoretisk og historisk del i form av en biografi og en beskrivelse av musikalsk stil og komposisjonsteknikker. I tillegg består den av en forskningsdel med en analyse av verket som er basis for oppgaven, samt en oppsummering med tanker og refleksjoner rundt problemstillingen.

Oppgaven er derfor delt inn i fire hoveddeler. Etter denne innledningen og kapittelet om teori og metode, vil jeg i kapittel 3 og 4 presentere allerede eksisterende viten om Karg-Elerts liv, hans musikalske stil og hans musikk for fløyte. For å se hva som kjennetegner fløytemusikken kommer jeg til å trekke frem eksempler jeg har funnet av komposisjonsteknikker som er typiske og felles for disse verkene. Kapittel 5, som er oppgavens hoveddel, inneholder en analyse og drøfting av Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140. Underveis i analysen kommer jeg til å belyse de sider ved verket som jeg ser speiler Karg-Elerts person og inspirasjonskilder. I kapittel 6 setter jeg hans personlighet, inspirasjonskilder og musikalske uttrykk inn i en større sammenheng.

I kapittel 7 oppsummerer jeg analysen og avslutter med en konklusjon og ideer til videre forskning.

2 Teori og metode

Arbeidet med en masteroppgave inneholder to arbeidsprosesser og ett produkt; forskningsprosessen, skriveprosessen og avhandlingen. Innenfor forskningsprosessen utfører man problemutvikling, innsamling av informasjon og resultatutvikling. Avhandlingen er et resultat av fagarbeidet og formuleringsarbeidet i disse prosessene. Problemløsningsprosessen inneholder seks faser; man opplever et problem, definerer og samler informasjon om problemet, informasjonen bearbeides ubevisst, løsninger utvikles eller oppstår, løsningene og holdbarheten av dem vurderes og løsningene aksepteres eller avvises.² For å frembringe kunnskap om temaet man forsker på, benytter man seg av ulike metoder.

Hvilke tilnærminger eller metoder er det mulig å benytte seg av når man skal studere dette temaet? Metoden er et hjelpemiddel for å samle informasjon om virkeligheten.³ Når vi jobber med å tilnærme oss og forstå noe om virkeligheten, kan vi benytte oss av en positivistisk eller en forståelsesbasert metode. Innenfor disse områdene kan man skille mellom blant annet deduktiv eller induktiv metode og kvantitativ eller kvalitativ metode. Om man bruker en deduktiv strategi, jobber man innenfor en positivistisk metode. Man jobber ut fra en teori og samler inn informasjon for å se om teorien stemmer overens med virkeligheten. Det motsatte er induktiv tilnærming. Man samler inn informasjon relatert til temaet og systematiserer disse. Ønsker man å benytte seg av en kvalitativ eller en kvantitativ metode? Den kvalitative metoden går ut på å konsentrere seg om noen få felter og søker å gå i dybden. Dette kan gjøres ved hjelp av intervju, observasjon og/eller dokumentgranskning. Alternativet blir å bruke metoder og instrumenter som gir oss informasjon i form av tall i stedet for ord.⁴

Min problemstilling tilsier at jeg må utføre en analyse av Karg-Elerts komposisjon, Appassionata. Jeg har arbeidet mye med komposisjonen, både når det gjelder innstudering og interpretasjon. Jeg har også fremført verket på flere konserter. Det er nettopp fordi jeg kjenner verket på den måten jeg gjør, at jeg har lyst til å gå enda mer i dybden på det. Grunnen til at jeg i mindre grad også velger å studere komponistens andre fløytekomposisjoner, er for at ved å se likhetene, kan jeg finne ut mer av hva som kjennetegner Karg-Elerts verker hvor fløyta er i fokus. For å kunne sette Karg-Elerts personlighet i perspektiv til fløytemusikken, må jeg sette meg inn i komponistens liv. For å finne ut dette må jeg benytte meg av bibliografisk tilnærming og kildegranskning. Dette betyr at jeg kommer til å benytte meg av induktiv

² Jørgensen, 1993:27

³ Jacobsen, 2005:24

⁴ Jacobsen, 2005:31

strategi. Jeg må samle informasjon fra internett, bøker og artikler andre har skrevet om Karg-Elerts musikk og tekster han selv har publisert i forbindelse med utgivelse av enkelte verk. Siden jeg gransker dokumenter og ikke bruker måleinstrumenter som gir meg resultater i form av tall, bruker jeg en kvalitativ metode.

For å se helt spesifikt hva som skjer i musikken, må man analysere den. En analyse tar utgangspunkt i musikken i seg selv og er en metode som brukes for å oppdage.⁵

Musikkanalyse kan spores tilbake til rundt 1750. Innenfor analysefeltet har det etter hvert blitt utviklet flere metoder man kan benytte seg av. En av de mest kjente metodene er Schenkeranalyse. Denne metoden er basert på Heinrich Schenkers teorier. Målet ved denne prosessen er å få frem strukturen i et tonalt verk. Det skjer ved å redusere musikken gjennom en spesialisert notasjon hvor bare tonehøyde er notert, ikke rytme. Verket blir da redusert til en enkel kontrapunktisk sekvens, og den tonale logikken kommer frem. Etter en analyse bestående av fire trinn, sitter man igjen med et tostemmig kontrapunktisk skjelett.⁶ Nå kan man se verkets struktur tydeligere enn man kunne i dets originale form. Denne metoden er subjektiv. Det vil si at analysen reflekterer de musikalske intensjonene til den som analyserer. Denne metoden hadde vært nyttig hvis jeg søkte verkets primærform, hvilket også hadde vært et spennende prosjekt. En annen tilnærming man kan benytte seg av innenfor dette feltet er formal analyse. Her kodes musikken om til symboler og musikkens struktur utledes fra symbolenes mønstre.⁷ Innenfor tradisjonell verkanalyse er det vanlig å undersøke form og melodisk, harmonisk og rytmisk innhold. Formen sammenlignes med eksisterende former, som for eksempel rondo eller sonate, ved å identifisere temaer og motiver. Det harmoniske innholdet kan utforskes og skrives om med en enklere notasjonsform.⁸ Man kan også beskrive funksjonene ved hjelp av trinnanalyse eller funksjonsanalyse. En annen måte å beskrive det harmoniske på, er ved hjelp av besifringssystemet. Dette er egentlig ikke et analysesystem, men kan være egnet for å beskrive akkordens toner. Man kan også studere kompositoriske variasjonsteknikker, for eksempel omvendning, kreps, sekvensering og repetisjon av et originalmotiv.

I denne oppgaven ønsker jeg å finne ut hva som er typisk for Karg-Elerts fløytemusikk. For å finne ut dette må jeg benytte meg av en analyseteknikk som hjelper meg til å trekke frem disse kjennetegnene. Jeg har valgt å analysere Appassionata, og med henhold til valg av

⁵ Bent/Pople, 2007

⁶ <http://www.schenkerguide.com/index.php> (26.10.2007)

⁷ Cook, 1995:116

⁸ Cook, 1995:16

problemstilling, velger jeg å benytte meg av tradisjonell verkanalyse når jeg skal studere verket nærmere. Det betyr at jeg, ved hjelp av partituret, kommer til å se nærmere på melodisk, tonalt, motivisk og rytmisk innhold for å finne komposisjonens kjennetegn. I tillegg vil jeg se på verkets form. Skiller denne sonaten seg formmessig fra tradisjonell sonatesatsform? Der jeg viser til resultatet av tonalt og harmonisk innhold vil jeg benytte meg av enten funksjoner eller besifring ut ifra hva som gir best forklaring. I kapittelet hvor jeg tar opp komposisjonsteknikker som går igjen i fløyteverkene benytter jeg en enkel komparativ metode når jeg sammenligner verkene. Resultatet presenteres med eksempler fra verkene som er studert.

Jeg kommer til å gjøre analyse av musikken med partituret som kilde, men som Ian Bent sier, ligger kontakten mellom bevisstheten og den musikalske lyden, dvs. musikalsk persepsjon til grunn for alle aspektene av analyse.⁹ Derfor kommer jeg også til å lytte til mange ulike innspillinger, spesielt av Appassionata. En grunn til dette, er at jeg ønsker å høre etter hvordan musikken blir tolket og formet av ulike utøvere. Dette kommer jeg til å gjøre som et ledd av arbeidet med verket, og kommer til å farge min tolkning av komposisjonen, men jeg kommer kun til å fremstille en analyse av selve partituret. Mitt perspektiv er objektivt i det jeg gjør rede for strukturer innenfor verket. Når jeg videre drøfter resultatene og setter Karg-Elerts personlighet i sammenheng med hans musikk, har jeg et mer subjektivt perspektiv på analysen.

Å fordype meg i dette emnet kommer til å gjøre meg mer bevisst på hvordan jeg skal tolke Karg-Elerts musikk, for eksempel hva i musikken jeg bør legge vekt på for at komponistens intensjon og stil skal komme enda tydeligere frem.

Formen på oppgaven blir slik at jeg i hver nye del hele tiden spinner videre på kunnskapen jeg har tilegnet meg i forrige del. Kunnskapen jeg tilegner meg gjennom litteraturstudiene til denne oppgaven vil jeg bruke bevisst i det praktiske arbeidet mot fremførelser av Karg-Elerts musikk.

⁹ Bent/Pople, 1987

3 Sigfrid Karg-Elert - biografi

For å få mer kjennskap til Karg-Elert og sette leseren inn i komponistens liv og musikalske stil, har jeg hentet fakta fra bøker og internett. Hovedkilder er Alwin Wollingers bok om Karg-Elerts fløytekomposisjoner og Ralf Kaupenjohanns biografi om Karg-Elert.

3.1 Oppvekst og studier

Siegfried Theodor Karg ble født i Oberndorf am Neckar i Tyskland 21. november 1877. Han var den yngste av 12 barn og flyttet mye rundt i tysktalende land i Europa gjennom oppveksten. Familien Karg levde under primitive og trange forhold og av de 12 barna var det 4 som døde i løpet av sine første leveår. Siegfrieds far, Johann Jacob (Baptist) Karg (1823-1889), skal ha vært en "dionysisk" karakter med et voldsomt temperament og en hang til å søke det humoristiske og groteske. Han var bokhandler og bodde flere måneder



Sigfrid Karg-Elert

atskilt fra familien og sin kone Marie Auguste Friederike f. Ehlert (1840-1908). Hun var i motsetning til faren pålitelig, varm, tilbakeholden og veldig konservativ. Siegfried ble i stor grad preget av begge sine foreldre, den romersk katolske faren på den ene siden, og den luthersk protestantiske moren på den andre. Å kombinere innflytelsen fra foreldrenes karaktertrekk var noe han slet med resten av livet. Han var ikke den eneste av søsknene som hadde problemer med foreldrenes væremåte. Hans søster, Elise var operasanger og tok livet sitt etter å ha blitt nektet av sin mor å delta på et teateroppdrag.¹⁰

Siegfried hadde en nydelig sopranstemme, og hans musikalske talent ble tidlig oppdaget. Etter at familien flyttet til Leipzig i 1883, startet han sin første musikalske utdanning i koret i Saint John's Church. Hans far var ved dårlig helse allerede da Siegfried ble født, og døde i 1889. Søsteren Anna overtok da det økonomiske ansvaret for familien. Samme året fikk familien Karg et gammelt piano av en velstående filantrop. Kantoren i Saint John's Church, professor Bruno Röthig (1859-1931), underviste Siegfried i piano og like etter begynte han å komponere sine første verker. Han skrev sakral musikk for kor, motetter og en julekantate. Röthig ble så imponert at han valgte å bruke deler av Siegfrieds kormusikk i kirken.

¹⁰ Scott, 2005:3

Som 14-åring ble Siegfried sendt til Grimma for å studere til lærer. Han brydde seg lite om studiene og øvde og komponerte i stedet. Samtidig lærte han seg å spille fløyte, obo og klarinett, men fikk ikke lov til å ta pianotimer siden han gjorde det så dårlig på skolen. Han brøt opp i 1893 og fant arbeid i Markranstädt. Her tok han for seg en hel del bøker og leste blant annet om filosofi og musikkteori. I 1894 ble han ansatt som oboist i Stadtppfeiferei von Markranstädt, hvor han måtte drive med landbruksarbeid i tillegg til spillingen. Etter en konflikt med ledelsen av blåseensemblet få år senere, flyktet Siegfried til fots med sin venn, oboisten Alfred Jochade. Begge ønsket å emigrere til Amerika.¹¹ Jochade ble senere medlem av skipsorkesteret på Titanic, hvor han omkom. I 1912 komponerte Karg-Elert en kanzone til minne om sin venn; "Näher, mein Gott, zu dir", op. 81 for kor, solostemme, orgel og for første gang obligat fløyte. Verket bygger på hymnen "Nærmere deg, min Gud" som skal ha blitt spilt av skipsorkesteret da skipet sank.¹²

Selv fikk Siegfried spillejobber både på obo, klarinett og horn i et orkester i Magdeburg. Her forsøkte han for første gang å endre navnet sitt, denne gangen til Siegfried von Markranstädt, men ble etter kort tid arrestert for dette og måtte vende tilbake til Markranstädt.¹³ Om tiden i Markranstädt sa han selv at han opplevde stor belastning og mye motgang, og at han senere så på det som en ekkel drøm. Allikevel følte han at han gikk styrket ut av denne læretiden.

Det jeg måtte tåle av uverdigg behandling (kraftige slag, rå fornærmelser og ærekrenkelser), uhørt motgang (fra ti-timers danseforestillinger til fem-timers marsjer med tung last (trommer, bass, jernstativ osv.), anstrengende landbruksarbeide og noen ganger bittert savn (sult, frost, manglende losji), minnes jeg fortsatt som et ekkelt mareritt. Og allikevel er denne treårige læretiden blitt et viktig vendepunkt i livet mitt, styrket kraften i meg til å motstå det nedverdiggende liv og å oppnå det planlagte mål med alle krefter til bristepunktet.¹⁴

Etter å ha presentert sine komposisjoner for Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945) under "Leipziger Tonkünstler Versammlung" i 1896, fikk han tilbud om et treårig fristudium ved konservatoriet i Leipzig. Han fikk med Rezniceks hjelp fritak fra blåseorkesteret i Markranstädt og studerte orgel, piano og musikkteori i Leipzig. Her fikk han blant andre studere under komponisten Carl Reinecke (1824-1910). Studiene finansierte han med å spille på kaféer, i barer og i diverse bydelsorkestre. Han kledde seg ut med falskt skjegg og parykk for ikke å bli gjenkjent. Å være student ved konservatoriet i Leipzig og samtidig fremføre

¹¹ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:2

¹² Zill, 1989

¹³ <http://www.leonarda.com/composers-LE/comp335.html> (06.03.10)

¹⁴ Wollinger, 1991:11 (min overs.)

dansemusikk var ikke akseptert. Etter å ha fremført sin egen klaverkonsert, op.6, fikk han mulighet til å forlenge fristudiet med 2 år og fullføre studiene i Leipzig. Studietiden brakte noe nytt og stort med seg for Karg. Allikevel var ikke den grundige utdannelsen og deltagelsen i Leipzigs kunstnerliv bare stas. Én ting gjorde at det ikke var helt tilfredsstillende. Han følte smertelig savnet av det "moderne" som han følte en trang til å bli kjent med.

Mine første komposisjoner fra denne tiden sto under innflytelse av "de tillatte guder", wienerklassikerne.¹⁵

Dette skulle forandre seg noen få år senere, etter å ha møtt Edvard Grieg.

3.2 Første gjennombrudd

Fra 1901-1902 underviste Karg i klaver ved Magdeburg og i Sannemann'schen konservatorier samtidig som han studerte klaver med Robert Teichmüller (1863-1939) i Leipzig. I denne perioden ble han anbefalt av Max Sannemann (1867-1924) å føye til et etternavn for ikke å bli forbundet med en jødisk handelsmann ved navn Karger.¹⁶ Han foretok derfor flere endringer på navnet sitt; han fjernet Theodor og tilføyde en variant av sin mors pikenavn til sitt etternavn. Han trivdes ikke i Magdeburg og undervisningsjobben, og sa opp stillingen etter kort tid.

Tilbake i Leipzig møtte han i 1903 Edvard Grieg (1843-1907) etter anbefaling fra Reinecke.¹⁷ I 1904 rådet Grieg Karg-Elert til å benytte seg av den nordiske skrivemåten av Siegfried, uten e-er, for å virke mindre jødisk og mer nordisk. Her forutså Grieg et problem som skulle følge Karg-Elert resten av livet, at han ble sett på som "u-tysk".

Hva slags groteske utsagn er det disse snushanene kommer med. Så fordi mitt navn er Sigfrid, må jeg være jøde. Og fordi mine verk bærer titler på engelsk og fransk, blir jeg ikke erkjent som tysker - og boikottet. Så ofte som mitt vennskap og sympati med England og Frankrike har skadet meg; jeg er straks stemplet som jøde, en forræder, en bolsjevik. Det er en tragedie.¹⁸

¹⁵ Wollinger, 1991:12 (min overs.)

¹⁶ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:3

¹⁷ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:3

¹⁸ Scott, 2005:4 (min overs.)

Grieg oppfordret ham også til å vie all sin tid til komposisjon og anbefalte hans verk til flere noteforlag, blant andre Novello og harmonium-spesialisten Carl Simon. Grieg skulle vise seg å bli et stort forbilde og en viktig inspirasjonskilde for Karg-Elert. For eksempel ble obosonaten og flere verker for klaver skrevet i Grieg-stil. Han offentliggjorde også en biografisk-kritisk skisse om mesteren¹⁹ og omtalte Grieg som "min uforglemmelige velgjører".²⁰ Etter Griegs anbefaling, studerte han kontrapunkt og klassiske og barokke former for å forstå komposisjon som et personlighetsuttrykk.²¹ Han tok rådet så seriøst at han avlyste en planlagt turné til USA.

I løpet av tiden i Magdeburg forlovet han seg med den dyktige cembalisten Maria Oelze, men hennes far, pastoren i Magdeburg, satte en stopper for forholdet. Dette tok Karg-Elert svært tungt og han opplevde en mental kollaps. Dette kan også ha vært en grunn til at han forlot stillingen i Magdeburg og returnerte til Leipzig. I 1904 fikk han en sønn utenfor ekteskap med Henriete Kretschmar.²² I 1910 giftet han seg med hennes datter, Minna Louise Kretschmar (1890-1971) og i 1914 fikk de datteren Ingeborg Annelies Kätchen, kalt Katharina (Schwaab-Karg-Elert).²³ Ekteskapet var ikke lykkelig, og det ble ikke bedre av at de i 1912 fikk en dødfødt sønn.²⁴

Kontakten Karg-Elert fikk med Grieg og forleggerne skulle føre til hans første store gjennombrudd som komponist, og bekjentskapet med Carl Simon hadde stor betydning for Karg-Elert som harmonium-komponist. Han konsentrerte seg om kunstharmonium og så store muligheter i dette instrumentet. Med det fikk han frem sin fargerike og uttrykksfulle musikkstil. Han skrev også et omfangsrikt undervisningsverk for kunstharmonium. Ifølge "ørevitner" trakterte han instrumentet med en fremragende virtuositet²⁵ Disse komposisjonene utgjør sammen med orgelverkene største delen av hans arbeider.

3.3 Militærtjeneste i Leipzig

Karg-Elert var allerede kjent som komponist i England, Amerika og Australia før 1. verdenskrigs utbrudd. Han vervet seg i 1915 til 107. infanteri regiment i Leipzig, og ble

¹⁹ Wollinger, 1991:12

²⁰ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/14710> (19.01.10)

²¹ Scott, 2005:5

²² Kaupenjohann/Gerlacg, 2003:3: Henrietta Kropp

²³ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/14710> (19.01.10)

²⁴ <http://www.http://www.leonarda.com/composers-LE/comp335.html> (06.03.10)

²⁵ Michael, 1996

plassert i regimentsorkesteret hvor han spilte obo, horn, saksofon og lyre²⁶. I tillegg var han en populær pianoakkompagnatør på konsertene. Han arbeidet med musikere fra Leipzig Gewandhausorkester, blant andre med fløytisten Carl Bartužat (1882-1959) som han utviklet et nært vennskap med. Hadde det ikke vært for ham, hadde nok ikke fløytekomposisjonene blitt til. Fløytisten skal etter Karg-Elerts egne utsagn ha oppmuntret ham til å komponere disse verkene. Bartužat sto ved hans side gjennom vanskelige tider helt frem til hans død. I tillegg til rekken av fløyteverker som ble komponert mellom 1917 og 1922, skrev Karg-Elert på denne tiden mange viktige verker for andre blåseinstrumenter. Han fikk, gjennom arbeidet med orkesterrepertoaret i korpset, nærmere kjennskap til Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn og Brahms og deres klassiske og romantiske musikk.²⁷

3.4 Avvisning og heder

Etter militærtjenesten overtok Karg-Elert Max Regers (1873-1916) stilling som lærer i komposisjon og musikkteori ved konservatoriet i Leipzig i 1919. Til tross for sin stilling der, ble Karg-Elert sett på som en ”outsider” og den gradvise nasjonaliseringen av tysk musikkindustri resulterte etter hvert til en benektelse av Karg-Elerts musikk og hans kunstige og internasjonale stil. Han ble kritisert for ikke å være nasjonalistisk nok, bare hans samtidiges ”tyske” musikk var erkjent og Karg-Elert ble avvist overalt. I begynnelsen hadde organisten Karl Straube (1873-1950) vært positiv til å fremføre hans verker, men i 1920-årene ble de bitre fiender. Neglisjeringen av Karg-Elert førte til at han mistet troen på sine evner. Han følte seg som en fremmed i sitt eget land og ble til og med stemplet som jøde, hvilket han ikke var.^{28 29} I løpet av denne tunge tiden endret hans musikalske stil seg. Dette førte til en 2. komposisjonsperiode for komponisten. Han tok etter hvert avstand fra den radikale musikkstilen inspirert av Debussy, Scriabin, Webern, Schönberg, Brahms og Franck, og komponerte hovedsakelig for kammerbesetninger.³⁰ For å skille disse verkene fra de tidligere, skrev han ”b” etter opus-nummerne under pseudonym.³¹ Da han transkriberte salongmusikk var det ”Teo von Oberndorff” som måtte ta ansvaret for ikke å ødelegge ryktet. Han brukte

²⁶ Lyre i militærkorps: klokkespill

²⁷ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:4

²⁸ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=41:3209~T1> (06.03.10)

²⁹ I førsteopplaget av ”Das musikalische Juden-ABC” fra 1935 var Karg-Elerts navn oppført ved en feiltagelse. Feilen ble korrigeret i en ny utgave i 1936, men da var skaden allerede skjedd.

³⁰ <http://www.leonarda.com/composers-LE/comp335.html> (06.03.10) Dette kommer ikke frem i vedlagt verkliste

³¹ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:4

også "Baptiste Karg" og feildaterte verkene så de skulle se ut som de var komponert av en av de gamle mesterne; en spøk fra Karg-Elerts side.³²

En Karg-Elert festival ble holdt i fødebyen Oberndorf i 1920 og i 1924 fikk han tilbud fra radiokanalen 35 RM (Reichsmark) om å spille harmonium i radioen hver søndag morgen.³³ Ifølge datteren kom det klager på at det var for mye musikk av Karg-Elert i radioen. Derfor oppga han andre komponistnavn på komposisjonene, blant annet elevens navn baklengs. Karg-Elert var veldig lite punktlig, og han ble tilbudt høy leie av radiostasjonen for å flytte harmoniet til radiostudio så han skulle være tilstede i tide. Grunnet Karg-Elerts stahet, måtte de i stedet lage et studio hjemme i musikkrommet hvor han spilte i nattskjorta. Dette er en av mange anekdoter som går om Karg-Elerts glitrende personlighet.³⁴

I 1930 var Karg-Elert hedersgjest ved London Organ Societys "Karg-Elert festival" i London. Et år senere ble han spurt om å opptre i USA. Her presenterte han mer enn 20 orgelkonserter. På grunn av sin dårlige helse, måtte han takke nei til tilbudet om stillingen som orgellærer ved Carnegie Institute i Pittsburgh. I 1932 ble han utnevnt til professor av den saksiske regjeringen.³⁵ Han hadde siden USA-turneen vært sterkt plaget av diabetes, hjerteproblemer og neuralgi, og døde i Leipzig 9. april 1933.

I nekrologen i "Neue Zeitschrift für Musik" ble det oppfordret til å studere "kapittelet" Karg-Elert nærmere. Dette kapittelet er fortsatt i startfasen. Av organister i England og USA ble han sett på som en av de viktigste orgelkomponistene siden Bach, men i Tyskland ble han nesten glemte. Populariteten ble gjenopptatt på 70-tallet,³⁶ men av inngående forskning på blåsemusikken, står Alwin Wollingers bok som den eneste.³⁷

³² Kaupenjohann/Gerlach, 2003:15

³³ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:4

³⁴ Zill, 1989

³⁵ Kaupenjohann/Gerlach, 2003:5

³⁶ Michelsen, 1979:65

³⁷ Scott, 2005:9

4 Musikalsk stil og musikk for fløyte

I dette kapittelet ser jeg nærmere på Karg-Elerts musikalske stil og komposisjonsteknikker med utgangspunkt i hans komposisjoner for fløyte. De musikkhistoriske opplysningene i dette kapittelet er i hovedsak hentet fra Molde og Salvesens bok Ekko 2. Når jeg videre setter komponisten i et musikkhistorisk perspektiv og går nærmere inn på fløyteverkene og komposisjonsteknikker i disse, er dette mine egne tolkninger.

4.1 Musikkhistorisk plassering

I andre halvdel av 1800-tallet utviklet det seg en rivalisering mellom to hovedretninger innen den klassiske musikken. Brahms sto i spissen for den ”klassiske” retningen og Wagner, Liszt og Strauss var de viktigste komponistene innen den ”nytske” retningen. Ved inngangen til 1900-tallet skjedde det store omveltninger innenfor musikken og komponistene skilte seg i mange ulike stilretninger. Etter 1. verdenskrig ønsket mange kunstnere å uttrykke angst og utrygghet. De så ned på senromantikerne, men publikum søkte tryggheten og reagerte negativt på den ”moderne” musikken.³⁸ Det er vanskelig å plassere Karg-Elert innenfor en bestemt retning eller skole, og stilen hans varierte gjennom hele karrieren. Produksjonen hans inneholder alt fra barokk og klassisistisk imitasjon, ekspressiv romantisk, impresjonistisk og moderne musikk. Hans store musikalske bredde og vanskelighetene med å bevege seg innenfor én retning kan sees i lys av hans dualistiske vesen som han arvet etter sine foreldre. Han uttalte selv at han opplevde kampen mellom sine to vesen. Om han den ene dagen følte seg kallet til å skrive musikk i streng form og tonalitet, kunne han ikke la være å gjøre det, selv om han en annen dag og under andre psykologiske omstendigheter ønsket å skrive friere tonalt og i en bisarr stil. Han stilte seg selv spørsmålet om han var nødt til å følge reglene for lettere å føle tilhørighet med den ene eller den andre skolen.³⁹

Jeg vil være fri og ydmykt akseptere min inspirasjon. Hvor ergret er jeg på den dikterte stilen av de ulike lagene, insistering på ulike ismer og de påståtte forpliktelser som er påført ved å merke seg selv som neoklassisk, neoromantisk, eksotisk, radikal-moderne osv.⁴⁰

³⁸ Molde/Salvesen, 2000:10

³⁹ Scott, 2005:14

⁴⁰ *ibid.*

I begynnelsen av det 20. århundre eksisterte det mange retninger innenfor musikk. Karg-Elert var blant annet kjent som jugendstil-komponisten par excellence.⁴¹ For å sette Karg-Elert i perspektiv til hans samtids stilarter, vil jeg kort kommentere noen av retningene som var gjeldende på denne tiden. Jugendstil, også kjent som Art Nouveau, var en stil innen kunst og arkitektur som var svært populær i overgangen mellom 1800 og 1900-tallet.⁴² Den tyske "ungdomsstilen", oppkalt etter magasinet "Jugend", var på ingen måte atskilt fra romantikken og impresjonismen, men var en mindre stil som i musikken ble kjennetegnet som en diffus ornamentaktig melodi som utvidet grensene for tonalitet, harmoni og en fargerik instrumentasjon. Stilen gjenspeilet holdningen til "fin de siècle", på den ene siden en forkjærlighet det groteske og morbide, på den andre en hang til det eksotiske og dekadente. Mahler, Strauss, Berg og Schönberg er eksempler på kjente representanter for denne stilen.⁴³ Senromantikken begynte omkring 1850 og strakte seg inn på 1900-tallet. Grunntonefølelsen var i ferd med å forsvinne fordi musikken stadig modulerte til nye tonearter, og musikkens tradisjonelle former ble etter hvert mer oppløst. Nasjonalromantikken strakte seg over omtrent samme periode. Mange komponister søkte sin nasjonale identitet og tok utgangspunkt i sine lands folkemusikk og natur. Gjennombruddet for impresjonismen kom med Debussys "Faunens ettermiddag" i 1894. De impresjonistiske komponistene reagerte mot romantikken og brøt reglene for stemmeføring og den klassiske harmonikken, og rytme, dynamikk og klangfarge sto i fokus. Mens den romantiske musikken bygget på dur og moll, bygget den impresjonistiske musikken mer på heltoneskalaen og på dissonanser, og noen ganger inspirert av Østens musikk. Som en reaksjon og et motstykke til impresjonismen, kom ekspresjonismen. Retningen er spesielt assosiert med Tyskland og Øserrike rundt 1. verdenskrig. Kunstnerens subjektive opplevelse og sterke følelser som fortvilelse, ensomhet, angst, depresjon ble fremhevet i motsetning til impresjonismens inntrykk. Musikken inneholder sterke kontraster, spesielt rytmisk, dynamisk og klanglig. Neoklassikerne reagerte også mot romantikken. De tok utgangspunkt i tidligere musikk og teknikker og ga dette en ny drakt. Den 2. wienerskole, med Schönberg i spissen, gikk over til å skrive atonal musikk og utviklet etter hvert tolvtoneteknikk og serialisme.

Flere av disse retningene kan vi se igjen i Karg-Elerts musikk. Han var inspirert av store romantikere som Brahms og Wagner, men Karg-Elert befant seg ikke på en bestemt side når det gjaldt debatten på slutten av 1800-tallet. Dette var problematisk. Han ble kritisert for ikke

⁴¹ Michael, 1996

⁴² <http://no.wikipedia.org/wiki/Jugendstil> (05.04.10)

⁴³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Jugendstilmusik> (05.04.10)

å være tysk og nasjonalistisk nok. Han hadde en kosmopolitisk og internasjonal stil som uttrykksmessig var innenfor tysk romantisk tradisjon, men som ellers var lite preget av nasjonalisme. Musikken hans er tonal, men er ofte kompleks og inneholder kromatikk og moderne akkorder som dekker over de harmoniske funksjonene. Den bærer preg av inspirasjon fra andre kunstnere samtidig som den viser komponistens egne oppfinnsomme teknikker og kreative ideer. Allikevel var han konservativ i forhold til Schönberg og Debussy som helt brøt reglene for tradisjonell harmonikk. Det ble etter hvert vanligere å utvikle sine egne teknikker (jfr. tolvtoneteknikk), og Karg-Elert har sin metode for utvikling av moderne figurasjon. Han gir en teoretisk fremstilling av dette i etterordet til de 30 capricene for fløyte. Denne utviklingsteknikken er tydeligst i disse capricene, og jeg kommer nærmere inn på etterordet i kapittel 4.3. Skal han plasseres innenfor noen av retningene jeg omtalte i forrige avsnitt, vil jeg kalle han en senromantiker med impresjonistiske og ekspresjonistiske trekk. Han er moderne harmonisk og benytter seg av skalaer og klangfokuset vi finner igjen i impresjonismen. Verkene følger ikke nøyaktig tradisjonell form. Sterke kontraster i melodikk, dynamikk, uttrykk og karakter finner vi både innenfor korte stykker og mellom stykkene sett i et videre perspektiv. Karg-Elert kan også kalles neoklassiker idet han benytter seg av satsbetegnelser og former som for eksempel ”Chaconne”.

Når det gjelder Karg-Elerts valg av instrumenter, har jeg allerede nevnt at hans komposisjoner for orgel og harmonium utgjør største delen av hans samlede verker. Han har også komponert mange verk for klaver. For blåsere har han i tillegg til fløytemusikken komponert 25 capricer og en sonate for solo saksofon og en solosonate for klarinett. I den vedlagte verklisten står det også oppført stykker for obo og trombone, men disse eksisterer ikke i dag. Det finnes også flere verk for kammerbesetning, for orkester og for kor i tillegg til flere lieder for sang og piano.

4.2 Musikk for fløyte

Karg-Elerts viktigste komposisjoner for fløyte ble til i løpet av en periode på fire år. Med unntak av kanzonen ”Nærmere deg, min Gud”, er alle komposisjonene blitt til etter møtet med den svært dyktige fløytisten Carl Bartužat⁴⁴. De møttes i et militærorkeseter i Leipzig under 1. verdenskrig. På den tiden jobbet Bartužat som solofløytest i Gewandhausorkesteret.

Orkestermusikken var på denne tiden blitt svært krevende, og Bartužat oppfordret Karg-Elert

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=fR5McfxVslU> og <http://www.youtube.com/watch?v=VbmOUANK5oc> (05.04.10)

til å komponere noe som kunne fungere som et slags bindeledd mellom allerede eksisterende undervisningslitteratur og musikk av blant andre Strauss, Mahler, Bruckner, Reger, Pfitzner, Schillings, Schönberg, Korngold, Schrecker, Scriabin, Stravinsky og de mest moderne



Carl Bartužat

virtuose soli. I innledningen til 30 Capricen, op. 107, som ble komponert 1918-1919, skriver Karg-Elert hans mål med disse studiene var å lage en link mellom allerede eksisterende teknisk repertoar for fløyte og den nye krevende orkesterlitteraturen. Her diskuterer han også den naturlige utviklingen av musikalsk teknikk og skiller mellom tre faktorer; utøverens ferdigheter, komponistens ønske om å komme med noe nytt og instrumentets forbedring, altså det fysiske, estetiske og det mekaniske. Hans intensjon var på ingen måte at dette skulle ligge lett i fingrene.⁴⁵

Det vanskelige vil alltid bli lettere ved å overkomme det som er vanskeligere⁴⁶

Fløyta var på denne tiden under stadig utvikling og var ennå ikke standardisert slik den fløyta vi har i dag. På denne tiden eksisterte det mange ulike varianter av tverrfløyta. Bartužat spilte på reformfløyte, men konverterte til böhmfløyte like før eller under krigen.⁴⁷ Den romantiske orkestermusikken krevde et instrument som kunne spille mer enn tre oktaver, og böhmfløyta var en ny og forbedret fløyte som kunne brukes til mer teknisk krevende musikk. Fløytene vi har i dag bygger på Böhms system. Bartužat var en foregangsmann når det kom til böhmfløyta, og det var denne type fløyte Karg-Elert komponerte for. Fløyta regnet han som et instrument spesielt egnet et romantisk-impresjonistisk tonespråk. Han var veldig glad i fløyta og hadde blant annet dette å si om instrumentet.

Naturen i moderne fløyte har i dag et slikt omfang man for 30 år siden neppe trodde var teknisk mulig. Litteraturen, spesielt den typisk moderne, kom til kort for instrumentets perfektjon, altså, instrumentet er mer spesielt enn de eksisterende verkene skulle tilsi.⁴⁸

⁴⁵ Karg-Elert, 1967

⁴⁶ Karg-Elert, 1967 (min overs.)

⁴⁷ Powell, 2002:193

⁴⁸ Zill, 1989 (min overs.)

Over halvparten av Karg-Elerts fløytemusikk har gått tapt, blant annet en ufullstendig fløytekoncert og en blåsekvintett. Vi sitter nå igjen med 4 verk for fløyte og piano, en kanzone for orgel, kor og fløyteobligat, kadenser til Mozarts fløytekoncert i D-dur, et kammerverk for fløyte, klarinett, horn og klaver, en etydebok med 30 studier og solosonaten Appassionata. Det er tydelig at han kjente instrumentet godt. Som jeg nevnte i biografien, lærte han seg å spille flere instrumenter i løpet av livet. Fløyte var ett av dem. Selv om mange av verkene er teknisk krevende, er de godt tilrettelagt instrumentet. Allerede i 1905 uttalte han at uten praktisk kunnskap om et instrument er all annen kunnskap ubrukkelig.⁴⁹

Karg-Elerts opus 107 består av 30 etyder som utvikler seg både i stil og vanskelighetsgrad. Fra de første etydene i Bach-, Händel- og Mozartstil, går han raskt over til et mer moderne uttrykk og ender med en chaconne hvor han forener denne barokke variasjonsformen med sin typiske utvikling av figurer.

Komposisjonene for fløyte og piano viser Karg-Elerts store kontraster innenfor uttrykk, spesielt når det kommer til melodikk og karakter. Sinfonische Kanzone, op. 114 (1917) og Sonate i B-dur, op. 121 (1918) er begge mer lyriske enn Impressions exotiques, op. 134 (1919). Suite pointillistique, op. 135 (1919) er stilistisk et slags bindeledd mellom disse. Sinfonische Kanzone er bygget opp som en konsertsats med et romantisk lyrisk hovedtema avbrutt av hurtigere partier og med en ytterst virtuos kadens tilslutt. Sonaten i B-dur består av tre satser uten opphold med tydelig senromantisk tonespråk. Denne ble også arrangert for fløyte, fiolin og piano. Arrangementet fikk tittelen Trio Bucolico, op. 121b og ble fremført flere ganger. Dessverre er dette blant verkene som har gått tapt. Impressions exotique består av fem korte satser eller stemningsbilder, den ene for piccolofløyte. Dette er nok Karg-Elerts mest impresjonistiske verk for fløyte med bruk av uvante skalaer og med titler som referer til det eksotiske Asia. I Suite pointillistique finner vi referanser til to av Karg-Elerts forbilder. Selv om han på denne tiden hadde lagt Schönberg bak seg, referer han til denne komponisten med satstittelen "Der Kranke Mond". Verket inneholder også temaer som kan minne om Franck.

Jugend, op. 139a (1919) er Karg-Elerts eneste eksisterende kammermusikkverk med fløyte. Stykket er skrevet for fløyte, klarinett, horn og klaver. Komponisten har lagt inn effekter som flutter-tunge i både klarinett og fløyte. Stilistisk står verket mellom senromantikken og det friharmoniske impresjonistiske klangbildet. Både Brahms og Strauss er representert klanglig i

⁴⁹ Wollinger, 1991:18

verket i tillegg til impresjonistiske klangflater som hos Debussy, ekspresjonistisk stil og nye teknikker. Dette speiler godt Karg-Elerts varierte personlighet og hans ønske om ikke å tilhøre noen bestemt retning innenfor musikken. Verket ble arrangert for klarinett, fiolin og piano, op. 139b.

Mindre kjent er Karg-Elerts kadenser til Mozarts fløytekoncert nr. 2 i D-dur (ca. 1920) og kanzonen Näher, mein Gott zu dir, op. 81 (1912) Dette er et pompøst verk for kor, solostemmer, orgel og obligat fløyte. Fløyta er ofte i forgrunnen med en melodiøs og flytende solo. Obligatstemmen krever bruk av h-fot. Denne fløytedelen, som gjør at man kan spille ned til lille h, ble utviklet av Böhm i 1877. Den er blitt vanligere i våre dager, men er ennå ikke standard. Mozartkadensene er et godt eksempel på hvordan Karg-Elert varierer og repeterer små motiv. Kadensene, som til sammen varer i 12 minutter, er virtuose og nesten som "show-pieces" å regne. I den første kadensen nåes høydepunktet på en firstrøken d. Dette forekommer ikke i noen av de andre av Karg-Elerts fløytekomposisjoner.

4.3 Komposisjonsteknikker i fløytemusikken

I kapittel 4.1 så jeg generelt på Karg-Elerts musikalske stil og inspirasjonskilder. Det er vanskelig å plassere ham innenfor en bestemt skole eller stil, men han har komposisjonsteknikker som er lette å kjenne igjen og som viser seg i flere av verkene. I etterordet til 30 Capricen, op. 107 skriver Karg-Elert at en utøver må kjenne igjen den harmoniske funksjonen i en serie noter for å se figurene som logiske og ikke se på hver og én note som om de ikke skulle tilhørt en helhet. Derfor gir han etter dette en metodisk innføring i logisk utvikling av moderne figurasjon. Her forklarer han hvordan grunnleggende skalaer, akkorder og intervaller utvikles til komplekse melodier og harmonier, og forklarer først at utgangspunktet for enhver sats er en naturlig harmoni som bygges på overtoner eller undertoner. Skalaen, melodiens primærform, dannes ved å fylle de harmoniske intervallene med omkringliggende noter. Videre legger han ulike primærformer til grunn for videre utvikling, for eksempel utvikling av en stor ters ved hjelp av diatoniske eller kromatiske substitutter. Disse eksemplene tar stort sett utgangspunkt i durakkorden, og substituttene, eller tilleggsnotene, som lett gir inntrykk av utenforliggende og dissonerende harmonier, må ikke forveksles med akkorden som ligger til grunn. Tersforhold mellom akkorder fremfor kvintforhold benyttes i moderne musikk. Heltoneskalaen og den kromatiske skalaen spiller også en viktig rolle. Diatoniske akkorder forekommer ikke i heltonesystemet. Karg-Elert viser eksempler på dette og på akkorder som kan dannes ut ifra de to heltoneskalaene. Resultatet

blir et stort antall akkorder, inneholdende tre til tolv toner, som igjen kan utvikles til ulike rytmiske figurer. Karg-Elert sier tilslutt at han mener dette etterordet har gitt eksempler på alle mulige figurasjoner innen moderne verk.⁵⁰ Hans komposisjoner for fløyte, de 30 capricene spesielt, viser datidens kromatiske harmoniske språk, bruk av forstørrede og forminskede harmonier og tonale sentre som kun kort blir etablert.

Nedenfor eksemplifiserer jeg teknikker han ofte bruker i fløytemusikken. Jeg har kun tatt utgangspunkt i fløytestemmene og ikke sett nærmere på akkompagnerende instrumenters stemmer. Eksempelene er hentet fra 30 Capricen, op. 107, Sinfonische Kanzone, op. 114, Sonate i B-dur, op. 121, Impressions exotiques, op. 134, Suite pointillistique, op. 135, Jugend, op. 139a, Kadens til Mozarts fløytekoncert nr. 2 i D-dur, W54 og Näher, mein Gott zu Dir, op. 81.

Karg-Elerts melodiske linjer inneholder ofte mye kromatikk, og det første eksempelet viser hvordan komponisten fører melodien fra 2. oktav til 1. oktav ved hjelp av kromatiske vendinger.

Eksempel 4.1: *Impressions exotiques*, op. 134, II. *Danse pittoresque*, takt 1-4



De neste eksemplene viser også bruk av kromatikk i tillegg til dreietoner.

Eksempel 4.2: *Sonate i B-dur*, op. 121, takt 231-249

⁵⁰ Karg-Elert, 1967

Eksempel 4.3: Suite pointillistique, op. 135, III. Scherzo, takt 41-50



Melodiene er ofte preget av brutte akkorder og kromatikk, men innimellom bruker komponisten vakre lyriske melodier, spesielt i de tidligste fløytekomposisjonene.

Eksempel 4.4: Sinfonische Kanzone, op. 114, takt 1-6



Melodier med en slags polyfoni eller immanent flerstemmighet finnes av blant disse komposisjonene for fløyte, men kun i de tidligste opus, spesielt blant de 30 Capricene, op. 107.

Eksempel 4.5: 30 Capricen, op. 107, nr. 15, takt 1-14



Eksempel 4.6: Sinfonische Kanzone, op. 114, fra kadens takt 111

I mellom all kromatikken finnes også eksempler på bruk av heltoneskala og modale skalaer. Eksempel 4.7 og 4.8 viser heltoneskalaer, eksempel 4.9 viser G-miksolydisk i åpningen av Suite pointillistique.

Eksempel 4.7: Impressions exotiques, op. 134, II. Danse pittoresque, takt 11

Eksempel 4.8: Jugend, op. 139a, takt 36-39

Eksempel 4.9: Suite pointillistique, op. 135, I., takt 1-6

Leicht bewegt. (Im Stile einer Arabeske.)

Det hender også at komponisten sekvenserer små motiv. I dette eksempelet blir kvintolfiguren i takt 2 sekvensert.

Eksempel 4.10: 30 Capricen, op. 107, nr. 26, takt 1-3

Capriccioso, con civetteria. (Kokett und kapriziös.)



Flere ganger blir store intervaller brukt for å fremheve sterke følelser og skape en dramatisk karakter.

Eksempel 4.11: Sonate i B-dur, op. 121, takt 137-140



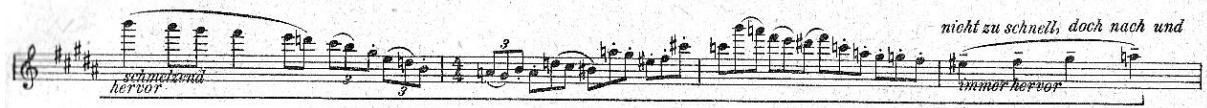
Når det kommer til rytme forekommer det i de fleste verkene lange strekk med sekstendedeler og både åttendedels- og sekstendedels trioler. (se også eksemplene 4.2 og 4.3) Der samtidige komponister benyttet seg av vekslende taktarter, grupperte Karg-Elert heller noter på tvers av taktstrekene. Men det forekom også ofte at han endret taktart, da til uvanlige taktarter som $\frac{10}{8}$, $\frac{6}{16}$ og $\frac{7}{16}$ for å nevne noen. I eksempelet fra Impressions exotiques under går han fra $\frac{7}{4}$ til $\frac{5}{4}$ til $\frac{13}{8}$ til $\frac{10}{8}$ og $\frac{3}{4}$ før han ender opp i $\frac{4}{4}$. Her er også eksempel på bruk av trioler.

Eksempel 4.12: Impressions exotiques, op. 134, V. Evocation a Brahma, takt 25-34



Eksempel på neste side viser også bruk av trioler.

Eksempel 4.13: Jugend, op. 139a, takt 17-20



Fløytestemmen til kanzonen Näher, mein Gott zu dir, op. 81 ser ikke umiddelbart ut som et typisk verk av Karg-Elert. Det er mye enklere teknisk og har en roligere karakter. Allikevel finner jeg også her eksempler på bruk av trioler og noe kromatikk. Eksempellet viser et utdrag fra verket.

Eksempel 4.14: Näher, mein Gott zu dir, op. 81, takt 40-44



Karg-Elert plasserer som sagt også ofte grupper på tvers av taktstrekene. Her er et eksempel hentet fra en av de 30 capricene.

Eksempel 4.15: 30 Capricen, op. 107, nr. 29, takt 11-15



I Chaconne som er den siste av de 30 capricene, ser vi eksempel på hvordan Karg-Elert varierer ostinatet han har lagt til grunn for satsen.

Eksempel 4.16: 30 Capricen, op. 107, nr. 30, takt 1-20



Eksempelet nedenfor er fra Karg-Elerts kadens til den første satsen i Mozarts fløytekoncert i G-dur. I takt 49 og 50 noterer han akkorder med arpeggio, hvilket er uvanlig å skrive for et melodiinstrument.

Eksempel 4.17: Kadens til Mozarts fløytekoncert nr. 2 i D-dur, takt 48-51



Karg-Elert benyttet seg også av effekter som på den tiden ennå ikke var mye brukt, som for eksempel fluttertunge. Eksempelet på fluttertunge nedenfor er hentet fra Impressions exotiques. Denne effekten blir også brukt i Jugend og i Sonate i B-dur. I tillegg skrev han noen ganger fløytstemmen i et veldig høyt leie og utfordret grensene for hva som var vanlig. Han lot også piccolofløyta få en egen sats (Colibri) i Impressions exotiques. En egen sats for piccolo er sjelden, og det finnes ikke mange eksempler på det frem til da.

Eksempel 4.18: Impressions exotiques, op.134, III. Colibri (for piccolo), takt 10



Eksempel 4.19: 30 Capricen, op. 107, nr. 29, takt 37-42



Karg-Elert var som sagt inspirert av flere store komponister, blant andre César Franck. Eksempelet fant jeg i Wollingers (1991) bok om Karg-Elerts fløytemusikk, og viser et utdrag fra Francks sonate for fløyte (fiolin) og klaver i A-dur, 2. sats sammenlignet med et utdrag fra Sinfonische Kanzone, op. 114.

Eksempel 4.20:

Øverst: Sinfonische Kanzone, op. 114, takt 52-54.

Nederst: Franck: Sonate for fløyte (fiolin) og klaver i A-dur, 2. sats, takt 16-17



Edvard Grieg var også, som jeg nevnte tidligere, et stort forbilde for Karg-Elert. I hans fløytesonate i B-dur forekommer et tema som umiddelbart slo meg som ”Griegsk”, først og fremst på grunn av rytmen, men også på grunn av den lydiske kvarten i siste takt av motivet. Det rytmiske motivet fant jeg først igjen i Griegs Norsk Dans nr. 3, op. 35, men det beste eksempelet fant jeg i fiolinstemmen i 4. satsen fra Griegs Symfoni i c-moll.

Eksempel 4.21: Sonate i B-dur, op. 121, takt 114-118



Eksempel 4.22: Grieg: Symfoni i c-moll, 4. sats, takt 1-10



Når jeg har lyttet til andre verker av Karg-Elert har det ikke vært vanskelig å høre forbindelsen til Grieg. Et godt eksempel er Quasi Minuetto fra Silhouetten op. 29 for harmonium og klaver. Små forslag som krydrer melodien og det rytmiske og melodiske som Grieg har hentet fra norsk folkemusikk er tydelig her.

Andre ting som går igjen i Karg-Elerts fløytekomposisjoner er hyppig bruk av musikkuttrykk på tysk. Først i Impressions exotiques er det overvekt av italienske musikkuttrykk og tempobetegnelser.

Dette er teknikker som viser seg tydeligst i Karg-Elerts komposisjoner for fløyte og er noe av det jeg kommer til å se på i analysen av Appassionata i det følgende kapittel.

5 Analyse og drøfting av Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140, for solo fløyte

Utdrag fra noten Sonata (Appassionata) i fess-moll, op. 140 er gjengitt med tillatelse per e-post fra Musikverlag Zimmermann.⁵¹ Når form, tema og motiver omtales i analysen, benyttes ulike bokstaver for å skille disse. Store bokstaver beskriver verkets storform, små bokstaver brukes om temaer, og motivene har fått navnene α , kjernemotiv eller sekundmotiv. Tall benyttes også for å skille de ulike delene.

5.1 Tilblivelse

Karg-Elerts sonate for solo fløyte har fått undertittelen Appassionata. I Webster's dictionary (1998) blir ordet *passionate* brukt for å beskrive en tilstand hvor man er lett beveget mot sinne eller temperament, eller det blir brukt om en som uttrykker sterke følelser. Og nettopp uttrykk og følelser er hovedingrediensen i dette verket som har en spilletid på omtrent fire minutter. På denne korte tiden har komponisten lagt inn sterkt kontrasterende temaer med hurtige skift. Tittelen sier også mye om hvordan stykket skal fremføres, og om energien og kontrastene det krever for å komme til sin rett. Verket ligger komposisjonsmessig på nivå med annet repertoar for fløyte, og instrumentet er med på å utvide mulighetene for uttrykk og klangfarge. Komposisjonen er skrevet til instrumentet, ikke omvendt.

Verket ble komponert 10. august 1917 og ble utgitt i 1921. Det er det tredje i rekken av Karg-Elerts mange fløytekomposisjoner og ble komponert samme år som hans Sinfonische Kanzone, og året før sonaten for fløyte og klaver i B-dur. Man vet ikke hvem som fremførte verket første gang, men det er naturlig å anta at det var Carl Bartužat, siden verket ble komponert på den tiden Karg-Elert holdt til i regimentsorkesteret i Leipzig.

Foruten de 30 capricene er dette komponistens eneste soloverk for fløyte og sannsynligvis det 20. århundrets tidligste selvstendige verk for solo fløyte. Det kjente solostykket *Syrinx* av Claude Debussy (1862-1918) ble komponert i 1913, men er egentlig en del av et melodrama. Jeg har tidligere nevnt at Debussy var en av Karg-Elerts inspirasjonskilder. Viser Appassionata likheter med *Syrinx*? Begge verk inneholder mye kromatikk. Trioler, figurer med fire sekstendedeler og en urolig karakter er også gjengangere hos begge, men det er vanskelig å si om dette stykket har hatt noen sterkt inspirerende funksjon.

⁵¹ © 1917, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main (Tyskland)

I tillegg til Debussy var som sagt Alexander Scriabin (1872-1915) en viktig inspirasjonskilde i den tiden Appassionata ble komponert. I 1892 komponerte Scriabin sitt opus 4, Allegro Appassionato, et ensatsig klaverstykk som på samme måte som Karg-Elerts solosonate er satt sammen av både drivende og lyriske partier.

I 1917 var Philippe Gaubert (1879-1941) aktiv som komponist i Frankrike og komponerte sin første sonate for fløyte og klaver. Samme år ble Alfred Bachelets (1864-1944) verk, Promenade og Danse Nocturne, brukt som eksamensstykk ved konservatoriet i Paris. Året tidligere var det Gabriel Faurés (1845-1924) kjente Fantaisie som ble brukt. Appassionata står i sterk kontrast til disse franske samtidige komposisjonene. Det er for det første et verk for fløyte uten akkompagnement, og musikalsk skiller det seg fra de franske komposisjonene fordi det er mye friere både harmonisk og i form.

Fløyta ble tidligere brukt til underholdning ved hoffene og etter det i salongmusikk. Med Appassionata fikk fløyta en ny funksjon. Fløyta som instrument kom i fokus fremfor funksjonen som underholdningsinstrument. Arthur Honneger (1892-1955), Paul Hindemith (1895-1963), André Jolivet (1905-1974) og Jacques Ibert (1890-1962) var de første til å skrive for solo fløyte etter Karg-Elert. Honneger skrev Danse de la chèvre (1919), Hindemith 8 Stücke (1927), Jolivet Cinq Incantations (1936) og Ibert Piece (1936).

Nå er Appassionata ofte å finne blant repertoaret til konkurranser verden over og som obligatorisk stykke på orkesterprøvespill.

5.2 Karakter

Undertittelen Appassionata gir en forestilling av at verket inneholder sterke affekter. Disse veksler raskt gjennom hele verket. Betegnelsen Appassionata/Appassionato har han tidligere brukt på Capricene 6, 22, 23 i sitt opus 107.

Jeg vil si at grunnstemningen eller grunnkarakteren i denne komposisjonen er ”lidenskap”. Dette ser jeg allerede ved verkets begynnelse, der komponisten ønsker karakteren ”Sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft”.⁵² I takt 13 utvikles karakteren til å bli enda mer spent og opphisset, ”aufgeregt” og man blir minnet på å holde intensiteten oppe i takt 15, ”immer sehr leidenschaftlich”. Komponisten bruker igjen uttrykket ”aufgeregt” i takt 19 og viser at intensiteten skal økes de to neste taktene ved streker, - - - -. Fra takt 26 roes uttrykket, ”nach

⁵² Jeg viser til vedlagt liste over min oversettelse av Karg-Elerts tyske musikkuttrykk.

und nach ruhiger werdend”, frem til ”sehr ausdrucksvoll” fra opptakten til takt 30. Igjen intensiveres uttrykket ved ”intensiv” i takt 36 og ”etwas drängend” i takt 40. I takt 52 er karakteren igjen roligere og for første gang mer innadvendt, ”heimlich”. Takten etter er enda mer forsiktig, ”behutsam”, og dette blir man også minnet på i takt 55. Ved at tempoet skal være litt roligere fra takt 60, fortsetter også karakteren og være rolig, men herfra skal den igjen være ”ausdrucksvoll und intensiv”. I takt 67 benytter han et uttrykk som er vanligere å bruke i malekunsten, ”pastos”. Dette betyr å male med tykke fargelag. Jeg velger å tolke det som at man skal tilnærme seg en varm, tykk og tett klang så langt det lar seg gjøre. Det er med på å bevare det intense og lidenskapelige uttrykket også i fløytas bunnregister, som er fløytas leie på nettopp dette stedet i verket. I takt 74 slippes intensiteten på de to fermatene, ”weich” før en inderlig, ”sehr innig”, del frem til takt 79. Etter den inderlige delen, som jeg opplever som ettertenksom, blir musikken plutselig avbrutt av plutselig lidenskap, ”plötzlich leidenschaftlich anschlagend”. Igjen er stykket preget av et voldsomt driv og i takt 89 ber komponisten om en fortvilet karakter, ”verzweifelt”. Uttrykket blir hjulpet av tempoet som nå skal være så raskt at det nesten blir forhastet. Herfra og til slutten økes intensiteten mer og mer, både ved hjelp av enkelte uttrykk og ved øking av tempo. Fra en opphisset, ”erregt”, karakter fra takt 93, til takt 109 hvor karakteren stadig skal være feberaktig til slutten, ”immer fieberhaft erregt bis zum Schluß”.

Ut fra denne gjennomgangen av verkets karakterer, ser jeg at lidenskap og intensitet står igjen som essensen i stykket. Er denne grunnkarakteren noe vi kan kjenne igjen fra Karg-Elerts liv? Karg-Elert skal som sagt ha arvet farens temperament og morens varme, og jeg mener dette kommer frem i løpet av denne korte komposisjonen. Jeg mener også verket bærer preg av hans mange fortvilelser, som for eksempel forbudt kjærlighet og sorg. Karg-Elert skal visst også til tross for sitt ekteskap ha hatt flere kvinnelige bekjentskaper ved siden av.⁵³ Om verket ble skrevet 10. august 1917 eller om det er et minne om noe som skjedde denne dagen vites ikke, men det er mye som kan ha fungert som påvirkning til å skrive et så følelsesladet verk.

5.3 Form

Den tradisjonelle sonaten utviklet seg gjennom barokken og fikk sin endelige form i wienerklassisismen med tre eller fire satser og med en første sats bygget over sonatesatsformens grunnkjema AABA. A-delen repeteres vanligvis to ganger og er det vi kaller ”eksposisjonen”. Et hovedtema blir presentert i hovedtonearten, tonika, og et sidetema i

⁵³ Kaupenjohann/Gerlach 2003:14

dominanttonearten. Delen gjentas. I B-delen, "gjennomføringen", leker komponisten med temaene gjennom en rekke modulasjoner. Tilslutt kommer "reprise" som har samme utvikling som eksposisjonen, med unntak av at alle temaer er i tonika. Satsen kan avsluttes med en "coda". Om satsens tonika er moll, vil sidetemaet være i parallelltonearten og reprise i varianttonearten. Har Karg-Elert lagt disse reglene til grunn for Appassionata?

Tar jeg utgangspunkt i de tre første sidene av verket, ser jeg at det på en måte speiles på midten. Verket starter med en hurtig del, så en langsom med en overledning til en tilsvarende langsom del før en kortere versjon av første del repeteres. Siste siden får da funksjon som en coda. Slik får verket storformen ABBAC.

Appassionata består kun av en sats som spilles uten opphold. Ved hjelp av cesur og dobbeltstreker har komponisten tydelig markert verkets fire deler.

Del 1: takt 1-29
Del 2: takt 30 (med opptakt) -59
Del 3: takt 60 (med opptakt) -78
Del 4: takt 79-119
Dette tilsvarer $29+30+19+41=119$ takter

Del 1 er en hurtig del som mot slutten forbereder den rolige 2. delen med en ritardando. Del 2 blir etter hvert mer urolig før del 3, som er den mest utholdte delen, men også den korteste. Den blir nesten avbrutt av del 4 som er hastende helt til stykkets slutt.

Det er som sagt lett å se hvordan stykket er inndelt, men siden Karg-Elert er så fri tematisk er det vanskelig å snakke om temaer i tradisjonell forstand. Jeg vil allikevel omtale temakompleksene som temaer.

Den første delen kan sammenlignes med en eksposisjon. Hovedtemaet a1 presenteres i takt 1-4. Et nytt tema presenteres i takt 5-14. Jeg velger å kalle dette temaet a2.

Eksempel 5.1: takt 1-15, tema a1 og a2

Sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft

Fra takt 15-29 fører en overledning frem til sidetemaet, b, som starter del 2. Gjennomføringen kommer i takt 43. Her leker komponisten seg med begge temaer og fortsetter frem til en ny overledning i takt 52. I takt 60 får vi en reprise, ikke av tema a, men av tema b, hvilket skiller seg fra tradisjonell sonatesatsform. En slags variasjon av a2 opptrer riktignok i takt 66, men en reprise av a1 kommer ikke før takt 83 etter en ny overledning fra takt 79. Verket avslutter med en coda. Det kan diskuteres hvor codaen egentlig begynner, i takt 96, 109 eller 112. Jeg mener replisen fortsetter til takt 101. De neste taktene ser jeg på som en overledning som bygger opp til takt 112. Derfor vil jeg plassere codaen fra takt 112-119.

Appassionata har derfor formen eksposisjon (a1, a2, overledning, b), gjennomføring, reprise (b+a2), overledning, reprise (a1), overledning, coda.

Formen kan også fremstilles slik:

Figur 5.1: formskjema

a1	a2	overledning	b	gj.føring o.ledn.	reprise b+a2 o.ledn.	reprise a1	overledning	coda
1. del			2. del		3. del		4. del	

Her ser vi at Karg-Elert til en viss grad benytter seg av sonatesatsformens rammer. Om han følger toneartsreglene ser jeg nærmere på i kapittel 5.5.

5.4 Melodikk

Det tonale omfanget i Appassionata spenner over tre oktaver, fra c1-b3 (hiss1-aiss3), som jo er nesten hele fløytas register. Melodiens retning er bølgende. Ved hjelp av som oftest kromatiske vendinger beveger melodien seg opp og ned og inneholder sjelden store sprang.

Ved et raskt øyekast ser sonaten ut som et enstemmig verk, men ser en litt nærmere etter, har flere av notene to notehalser. Karg-Elerts intensjon ser ut til å ha vært å komponere en slags basstemme eller mellomstemme som glir inn og ut av selve melodien. Han bruker derfor dobbel notehals for å fremheve det som er viktigst i frasen. Her ser vi igjen komponistens bruk av immanent flerstemmighet som jeg viste eksempler på i kapittel 4.

Ved å skrive ut melodistemmen, ser begynnelsen av verket slik ut:

Eksempel 5.2: takt 1-6, melodistemme



Om jeg tar utgangspunkt i den reduserte linjen over, er melodien stort sett trinnvis og for det meste kromatisk. Om jeg forsetter å redusere melodien ved også å ta bort enkelte av notene i treklangene i takt 15 og 16, ser jeg tydelig at melodien beveger seg i bølger. De to neste eksemplene viser også melodistemmen uten mellomstemmen.

Eksempel 5.3: takt 52-55, melodistemme



Eksempel 5.4: takt 105-107, melodistemme



I sammenheng med melodien i de første taktene, passer det å trekke en linje til Beethovens Klaversonate nr. 23 i f-moll, op. 57 (Appassionata). Eksempelet under viser likheter i melodiens retning mellom de to sonatene, både i fløytesonatens første takt, og i den følgende kromatiske nedgangen.

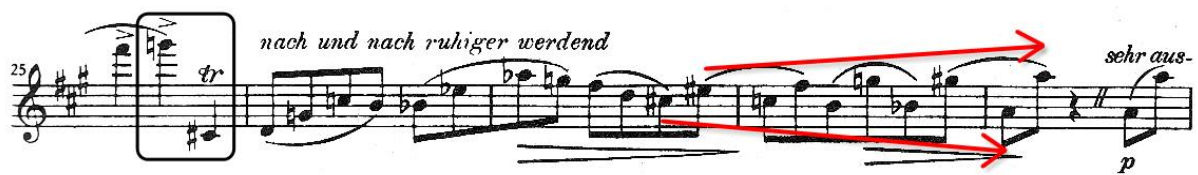
Eksempel 5.5: takt 1-4 sammenlignet med Beethovens Klaversonate nr. 23 takt 75-77 og 271-277

The image displays a musical score comparison. The top system shows measures 1-4 of Karg-Elert's Sonata in F minor, Op. 140. The bottom system shows measures 75-77 and 271-277 of Beethoven's Sonata in F minor, Op. 57. Red lines connect the melodic lines of the two pieces, highlighting their chromatic descent. The Karg-Elert score includes dynamics like *fp* and *sf*, and fingerings. The Beethoven score includes dynamics like *sf*, *cresc.*, and *dimin.*, and fingerings. The key signature is F minor for both.

Kromatikk skulle i barokkens affektlære tilsvare smerte. Det får også Karg-Elert uttrykt her, og det er nærliggende å tro at det er hans egen smerte, kanskje kjærlighets sorg, som blir fremstilt. I tillegg til kromatikk, finnes det også diatoniske skalaer i dette verket. De få diatoniske nedgangene som forekommer gjør at musikken, som for det meste er veldig tett melodisk, åpner seg og får en lysere karakter. (se eksempel 5.23)

Melodien er også stadig oppbygget av sekvenserende firklanger. Ellers forekommer det noen få store sprang, ofte oktaver. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.6. Frem mot del 2 ser vi hvordan den tette melodien blir løst opp frem mot det lyriske temaet som følger ved at intervallene utvides. Slik får vi både en nedadgående og en oppadgående kromatisk skala. Dette vises i eksempelet under. Samtidig viser eksempelet et stort sprang som fremhever dramatikken og det forutgående høydepunktet.

Eksempel 5.6: takt 25-29, stort sprang og utvidelse av intervaller



Når jeg lytter til verket hører jeg hvordan deler av melodien er bygget opp med spørsmål og svar, og det er nesten som om musikken snakker, nesten som en dialog. Fra begynnelsen mener jeg det dannes et spørsmål i takt 2 før vi får et svar i takt 4. Et nytt spørsmål kommer i takt 6 før noe som kan virke som en lang forklaring med et svar som først kommer i takt 15. Tema b minner mer om en ettertenksom monolog. Det samme gjør reprisen, og det inderlige motivet i takt 74-76 er nesten som sukk. Musikken kan tolkes som desperat kjærlighet eller kjærlighetssorg.

Mellom transposisjonen av kjernemotivet i takt 48 og 49 (fiss, f og e) utsmykkes det med raske skalaer.

Eksempel 5.7: takt 49, skalaer



Den første skalaen er bygget opp av små og store sekunder:

(fiss¹) giss^{1/2} a¹ h¹ ciss^{1/2} d¹ e¹ fiss^{1/2} g¹ a¹ h¹ ciss^{1/2} d¹ e^(1/2) f)

Tar jeg utgangspunkt i giss som 1. trinn, danner første halvdel av tonerekken en lokrisk skala. Om jeg transponerer den første åttendedelen i takten ned en oktav, ser det ut som første del av skalaen er en fiss-moll skala. Ser jeg bort fra den første trettitodelen, danner resten av skalaen en D-dur skala, som ender på tersen i d-moll.

Eksempel 5.8: skala 1



Eksempelet under viser begynnelsen på Tristan og Isolde. Fra en tonika i første takt, kommer vi i annen takt frem til ”Tristan-akkorden”, en H-dur akkord med senket kvint i bassen og stor sekst som går videre til en liten septim.

Eksempel 5.11: Wagner: Tristan og Isolde, takt 1-3

T⁶ - 5 5 25 7 4-5

Neste eksempel er en transponert versjon av de samme taktene sammenlignet med åpningen av Appassionata.

Eksempel 5.12: takt 1-3 sammenlignet med Wagners Tristan og Isolde

Sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft

Det første som er felles med disse åpningene er den nedadgående lille sekunden (markert med rødt). Begge åpner sine verk med T⁶⁻⁵. Melodistemmen til Karg-Elert går så fra hiss til e, en stor ters. Det samme gjør melodistemmen til Wagner om jeg transponerer den opp en oktav (markert med grønt). De blå strekene viser felles noter i hvert av verkenes 2. takt; ”Tristan-akkorden”. Både lidelsesmotivet og den felles akkorden kan være en tilfeldighet, men med tanke på at Karg-Elert i 1913 bearbeidet minst to av Wagners verker for orgel, er det kanskje ikke det.⁵⁴ I 1917 var det heller ikke lang tid siden Karg-Elert måtte gi slipp på sin store kjærlighet og bryte forlovelsen med Maria Oelze. Tar vi det i betraktning er det nok ikke

⁵⁴ Wollinger, 1991:72

tilfeldig at han komponerer et verk med tittelen Appassionata og bruker Wagners lidelsesmotiv i starten av sonaten.

Etter ”Tristan-akkorden” beveger melodien seg kromatisk ned til Ciss-dur (D) i takt 4. I takt 5 er vi igjen tilbake i fiss-moll (T) som går til Giss-dur (DD), ciss-moll (Dv) og A-dur (Tp) før D-dur (Ts) i takt 10. Først i takt 15 er fiss-moll tilbake. Dette er også slutten på tema a2. I overledningen frem mot verkets 2. tema, forekommer det flere ganger sekvensering av et firklang-motiv. Disse danner stadig nye forholdninger. De tre første firklange danner akkordene A^{maj7} til C^{maj7} og F^{maj7} før nok en kromatisk nedgang som går mot en ny rekke av det samme firklang-motivet, denne gang fra G^{maj7} til $F\sharp^{maj7}$ til H^{maj7} og til E^{maj7} . I takt 22 og 23 går vi gjennom h-moll, a-moll, g-moll, e-moll, d-moll og c-moll, og i takt 29 ender temaet opp i A-dur (Tp).

A-ene som i begynnelsen av takt 29 fungerte som grunntonen i A-dur, repeteres i slutten av takten som opptakt til del 2. Her fungerer tonen a som ters, og tonearten er igjen fiss-moll. Derfor er fiss tonika også i denne delen. Melodien beveger seg gjennom D-dur, fiss-moll og ciss-moll før Fiss-dur i takt 39. Takten etter er vi igjen tilbake i moll, denne gangen h-moll, og kjernemotivet i takt 42 danner ved hjelp av forslagsnoter akkordene $f\sharp^{7-6-5}$ før gjennomføringen starter i Giss-dur. Herfra moduleres det stadig. Via sekvensering i takt 48 befinner vi oss i H-dur, E-dur, A-dur og D-dur, d-moll og A-dur før vi er tilbake i fiss-moll i takt 51. Fiss-dur fungerer som tonika i første del av overledningen før det samme motivet modulerer til A-dur. Del 2 avslutter i Ciss-dur.

Reprisen er notert i Fiss-dur. I overgangen til del 2 fungerte opptakten som ters til tonika. Om cissene i opptakten til del 3, som jo er reprise av b, skal tolkes på samme måte, danner disse tersen i aiss-moll som er dominantparallellen i Fiss-dur. Aiss-moll får riktignok ikke stabilisert seg, og det veksles mellom Ciss-dur og fiss-moll før aiss-moll kommer tilbake de siste fire taktene før del 4.

Etter en overledning som veksler mellom d-moll og giss-moll er vi endelig tilbake i fiss-moll i takt 83. Etter reprisen av a1 moduleres det stadig, og fiss-moll er ikke tilbake før i takt 112. Etter en triolsekvensering over to takter via d-moll og b-moll blir fiss fra takt 116 stabilisert som tonika og sonaten avslutter med forslagsnoter som danner en $F\sharp^{maj7}$ -akkord.

Etter denne gjennomgangen kan jeg ved å ta utgangspunkt i toneartene som danner rammen for satsen føye til disse toneartene på tidligere vist formlinje.

Figur 5.2: formskjema med tonearter

a1	a2 overl.	b	gj.føring ov.l.			reprise b+a2 ov.l.	reprise a1 ov.l.	coda		
1. del		2. del	3. del			4. del				
F#m	A	F#m	G#	F#	C#	F#/A#m	C#A#m	DmG#m	F#m	F#m
T	TP	T	D	Tv	D	Tv / Dv	D	Dv	T	T

Fiss-moll er tydelig representert i alle delene. Ifølge tradisjonell sonatesatsform nevnte jeg tidligere at sidetemaet er i parallelltonearten og replisen i varianttonearten om sonatens tonika er moll. Karg-Elert følger til en viss grad reglene, for eksempel ved at han modulerer til A-dur ved avslutningen av a2. Så bryter han ved å la b begynne i fiss-moll. Replisen er notert i tonikas varianttoneart Fiss-dur, men det er aiss-moll som blir etablert, riktignok kortvarig.

5.6 Motivisk utvikling

Det første motivet i komposisjonen består av fire sekstendedeler (d, a, fiss, ciss), en fjerdedel (ciss), en punktert åttendedel (hiss) og en sekstendedel (ciss). Motivet blir gjentatt i neste takt med samme rytme, men noen noter er endret. Jeg velger å kalle dette motivet for α .

Eksempel 5.13: takt 1-2, motiv α



Motiv α kommer igjen i original form (uten tenuto) i takt 83-84 og en oktav dypere i takt 95-96. Om jeg ser bort fra figuren som leder til neste takt, og kun tar for meg motivets første del (fire sekstendedeler + én fjerdedel), ser jeg at motivet går igjen langt flere ganger. Disse taktene (takt 4, 10, 44, 46, 86, 102 og 104) er gjengitt nedenfor.

Eksempel 5.14: repetisjon av motiv *a*

The image displays 14 individual musical staves, each representing a variation of motif 'a' at a specific measure number. The staves are arranged in a grid-like fashion. The first staff is labeled '1' and shows the initial motif. Subsequent staves are labeled with measure numbers: 2, 4, 10, 44, 46, 83, 84, 86, 95, 96, 102, and 104. Each staff shows the melodic line of the motif, often with a slur over it, and the corresponding bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Motivet er også variert rytmisk flere steder. For eksempel ved at fjerdedeler er gjort om til punkttert åttendedel og sekstendedel (takt 15). Her finnes det også eksempel på at sekstendedelsmotivet blir sekvensert. Det samme skjer fra takt 19. Den første sekstendedelsnoten er byttet ut med en sekstendedelspause i taktene 75 og 76. I takt 78 er fjerdedelen gjort om til en halvnote, i takt 90 er fjerdedelen punkttert, og i takt 92 er den siste sekstendedelen omgjort til en trettitodels pause og en trettitodelsnote.

Eksempel 5.15: takt 75-78, variasjon av motiv *a*

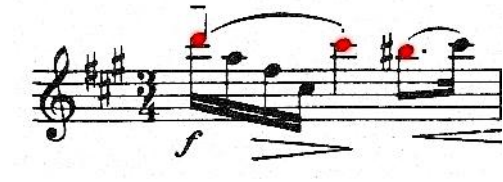
The image shows a single musical staff for measures 75 through 78. Measure 75 starts with a quarter rest followed by a quarter note, marked with a *p* dynamic. Measure 76 begins with a quarter rest followed by a quarter note, also marked with *p*. Measure 77 contains a triplet of eighth notes, marked with *rit.* and a *3* over the notes. Measure 78 features a half note, marked with *lento*. The staff concludes with a double bar line and a *pp* dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Eksempel 5.16: takt 90-92, variasjon av motiv *a*

The image shows a single musical staff for measures 90 through 92. Measure 90 contains a triplet of eighth notes. Measure 91 is a quarter note. Measure 92 begins with a 30-measure rest, indicated by a horizontal line with a '30' above it, followed by a quarter note. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

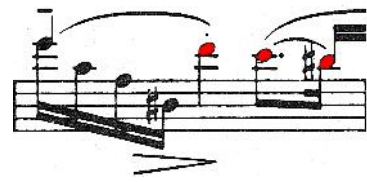
Samtidig finnes det enda ett motiv innenfor den første takten. Komponisten har selv tydeliggjort tonen d som går ned til ciss og så til hiss, et tretonig kromatisk motiv.

Eksempel 5.17: takt 1, kjernemotiv



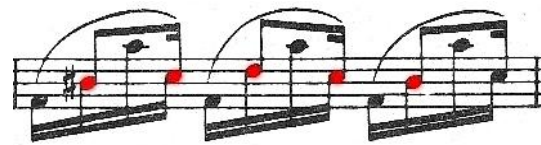
Kromatikk er som jeg har nevnt tidligere, et sentralt element i dette verket. Det kromatiske tretone-motivet, som jeg vil kalle kjernemotivet, går igjen allerede i 2. takt.

Eksempel 5.18: takt 2, kjernemotiv



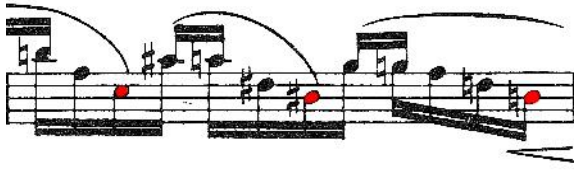
Det viser seg også mellom 5. og 6. takt, i takt 8, mellom takt 11 og 12, i takt 13, 17 og mellom 27. og 28. takt. I del 2 forekommer det samme mellom taktene 34 og 35, 42 og 43 og i takt 53 osv. Motivet er i noen tilfeller endret på i henhold til rekkefølgen på notene, men består i disse tilfellene alltid av d, ciss og hiss/c. Det kommer til syne både i ”solostemmen” og i ”mellomstemmene”. Eksempelen nedenfor viser kjernemotivet både originalt og speilet i mellomstemmen i takt 118.

Eksempel 5.19: takt 118, kjernemotiv



Den tretonige kromatiske nedgangen som kjernemotivet består av blir også transponert. Det første eksempelet viser takt 3. Det betyr at kjernemotivet vises i alle de tre første taktene. De neste eksemplene viser transponering av kjernemotivet i taktene 49, 58-59 og 76-77.

Eksempel 5.20: takt 3, transponert kjernemotiv



Eksempel 5.21: takt 49, transponert kjernemotiv



Eksempel 5.22: takt 57-59, transponert kjernemotiv



Eksempel 5.23: takt 75-77, transponert kjernemotiv



Om jeg sammenligner første del av tema a1 med første del av tema a2, ser jeg at sistnevnte er en variasjon av førstnevnte. I begynnelsen av tema a2 bruker Karg-Elert på nytt de samme tonene som i åpningen av stykket, men i en annen rekkefølge. Selve motivet er endret, men det er de samme tonene som følger hverandre uavbrutt av andre toner. Forholdningen e-d fra takt 2 viser seg også fra den 3. takten i a2. Forskjellen her er at e-en blir gjentatt en rekke ganger før den blir oppløst til d i slutten av frasen.

Eksempel 5.24: tema a1 og a2, motivisk utvikling

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a1' and the bottom staff is labeled 'a2'. The top staff has a red bracket labeled 'Kromatisk nedgang' (Chromatic descent) over a sequence of notes. The bottom staff has two red brackets labeled 'Diatonisk nedgang' (Diatonic descent) over similar sequences. A red line connects the first notes of both staves. Below the bottom staff, there is a red bracket labeled 'Ettertrykkelig gjentakelse av tonene f-e' (Emphatic repetition of the notes f-e). Below this, there is a paragraph of text: 'Forholdningen e-d fra takt 2 kommer tilbake. Her som en endelos rekke av e-er som gjør at oppløsningen blir forsinket, men ender i slutten av rekken på d'.

Det å gjenta eller variere små motiver ser ut til å være en typisk komposisjonsteknikk hos Karg-Elert. Nok et eksempel på variasjon av a1 ser vi i åpningen av tema b. De fire første toner kommer igjen. I tillegg gjentas melodistemmens e og d fra takt 2.

Eksempel 5.25: takt 1-2 og 30-31, motivisk utvikling

The image shows two staves of musical notation. The top staff shows measures 1-2 and the bottom staff shows measures 30-31. Red boxes highlight specific melodic motifs in both staves, with lines connecting them to show their relationship. The bottom staff has the marking '-drucksvoll'.

Variasjonsteknikken ser jeg igjen flere steder. Eksempelet under viser hvordan melodistemmen (e, d, ciss og hiss) også blir brukt i takt 34-35 i tema b. De tre første toner i takt 2, (e, a og fiss) får en annen rekkefølge i overgangen til takt 36. Figuren som følger er en variasjon av d, ciss og hiss i takt 2. Repetisjoner av denne figuren er markert med blått. Tonene e, d og ciss i takt 33-34 blir også variert og repetert flere ganger de neste taktene.

Eksempel 5.26: takt 1-3 og 33-39, motivisk utvikling

The image shows two staves of music. The first staff contains measures 1, 2, and 3, starting with a forte (f) dynamic. The second staff contains measures 33 through 39, starting with a mezzo-forte (mf) intensivo dynamic and ending with a pianissimo (pp) dynamic. Red lines connect notes between the two sections, showing a melodic development. Blue circles highlight specific notes in the second section, indicating their relationship to the first section.

Den lange nedgangen e-d-ciss-hiss-h-aiss-a-giss-g gjentas i taktene 34-39. Nedgangen blir ikke repetert i ett, men avbrytes av et annet motiv samtidig som at noen av tonene kommer i en annen rekkefølge; e-d-hiss-ciss-a-giss-g-h-aiss.

I begynnelsen av sonaten finnes også et annet kjernemotiv (hiss, ciss og e) som går fra første til annen takt. Intervallene i motivet utgjør en liten sekund og en liten ters. Dette motivet blir variert, både rytmen og intervallene. Rytmen varierer for eksempel fra å ha en fjerdedel enten før eller etter den punkterte åttendedels- og sekstendedelsfiguren, til å være bygget opp som åttendedelstriol. Vi ser også et tydelig eksempel på denne motiviske utviklingen om vi sammenligner takt 62-63 med takt 74-75. To av strekene i eksempelet er markert med blått for å markere at disse notene ligger nær hverandre, men ikke er helt de samme, slik som de røde strekene viser.

Eksempel 5.27; takt 62-63, 32-34, 74-76, motivisk utvikling

The image shows three staves of music. The first staff contains measures 62 and 63, starting with a pianissimo (pp) dynamic. The second staff contains measures 32 and 34, starting with a piano (p) dynamic. The third staff contains measures 74 and 76, starting with a piano (p) dynamic. Red lines connect notes between the sections, showing a melodic development. Blue lines connect notes between the sections, highlighting a specific motif.

Tar jeg utgangspunkt i notene som står igjen etter det forrige eksempel, får jeg en transposisjon av det andre kjernemotivet.

Figuren som består av punktert åttendedel og sekstendedel, her som stor sekund, blir fra takt 15-20 repetert flere ganger. Uttrykket intensiveres og høydepunktet nåes endelig i takt 22. Intervallet mellom tonene er fortsatt en stor sekund, men rytmen blir utviklet til en halvnote og en fjerdedelsnote.

Eksempel 5.28: takt 15-29, repetisjon av motiv

I takt 25 ser vi at sekundmotivet også brukes i neste høydepunkt, denne gangen som en oppadgående liten sekund. Andre motiv som er bygget opp av sekunder finner vi eksempel på i takt 30-31.

Eksempel 5.29: takt 30-31, sekundmotiv

Intervallene i motivet varieres fra liten sekund og liten ters til for eksempel liten sekund og stor ters og til liten sekund og liten sekst. Eksemplene under viser ulike variasjoner av motivet.

Eksempel 5.30: takt 70-71, liten sekund og stor ters



Eksempel 5.31: takt 4-6, liten sekund og liten sekst



Eksempel 5.32: takt 30-33, liten ters og liten sekund, stor ters og liten sekund



Flere motiv blir også sekvensert. Jeg nevnte et eksempel på det i kapittelet om tonalitet, med sekvensering av firklange fra takt 15-16 og 19-20. Flere tilfeller av sekvensering finnes for eksempel i taktene 23-24, 52 og 54, 79-82, 87-88 og 109-111. Takt 109-111 kan også sees på som en variasjon av takt 23-24.

Eksempel 5.33: takt 21-24, sekvensering



Eksempel 5.34: takt 109-111, sekvensering



Eksempel 5.35: takt 87-88, sekvensering



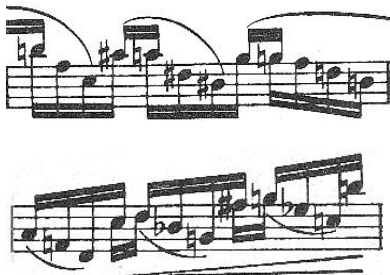
I kapittel 5.4 nevnte jeg at det noen ganger forekommer store sprang, da ofte oktaver. Oktavfiguren (to åttendedeler) som leder inn mot del 2 (takt 29) viser seg også som del av en åttendedelstriol som opptakt til reprisen (takt 59) og i reprisen (takt 72). I disse tilfellene leder oktavene inn mot tilsvarende motiver, siste gangen til en variasjon av motivet med fermate på de to fjerdedelene. En interessant detalj når det gjelder denne takten (takt 74), er at vi her finner det gyldne snitt. ($119 \text{ takter} \times 0,618 = 73,5$) Det forklarer kanskje hvorfor disse to tonene er ekstra utholdt og musikken en kort stund stopper opp litt nettopp her. En opptakt av samme typen leder også mot takt 40, her mot et annet motiv hvor oktavspranget blir brukt flere ganger.

Eksempel 5.36: takt 29-31, 59-61, 72-74 og 39-40, repetisjon av motiv



Motivet vi ble presentert for i takt 3, blir repetert i taktene 17 og 85. I takt 97 kommer motivet tilbake, men retningen på melodien går nå oppover i motsetning til tidligere.

Eksempel 5.37: takt 85 og 97, omvendning av motiv



Triolfigurene i takt 43 er en variasjon av tilsvarende figurer i tema a1 og inneholder både det første og det andre kjernemotivet. Det første motivet er markert med rødt, det andre med blått.

Eksempel 5.38: takt 43, 1. og 2. kjernemotiv



Elementene jeg har belyst i dette kapittelet viser at kjernen for all motivisk utvikling i verket ligger i de første taktene.

5.7 Tempo, taktart, betoning og rytme

Stykket åpner svært livlig i $\frac{3}{4}$. På grunn av tenuto på første slag og staccato på annet slag i første og annen takt velger jeg å tolke åpningen som fri. En annen grunn til denne tolkningen er at Karg-Elert i femte takt har skrevet at tempoet må holdes (streng im Zeitmaß). Det betyr at åpningen har vært friere. Musikkuttrykkene jeg nevnte i kapittel 5.2, sier mye om tempoet. Den opphissede karakteren komponisten ønsker krever øking av tempo. Mot slutten av 1. del roes tempoet. Til nå har stykket vært preget av sekstendedeler og trioler. Nå roes stykket brått ved en lang rekke åttendedeler som etter en cesur fortsetter inn i del 2. Denne delen er rolig og lyrisk og åttendedels-triolene som ble brukt i noen takter i første del, får nå større plass og blir brukt over lengre strekk. Fra takt 40 økes igjen tempoet, og ved å komme opp i samme tempo som ble brukt fra starten, legger komponisten inn elementer fra første del i mellom triol-rekkene. Tre rekker med raske trettitodeler fører frem mot et høydepunkt før det ”hemmelige” og litt nølende åttetakters strekket før stykkets 3. del. I disse åtte taktene blir sekstendedelene utholdt ved hjelp av tenuto, og i takt 56 markeres første noten i hver sekstendedels figur ved hjelp av aksenter.

Eksempel 5.39: takt 51-59, artikulasjon



Del 3 er den roligste delen i verket, men det er også den korteste. I denne delen bruker komponisten både en septol og en nonol. Siden sonaten er skrevet i $\frac{3}{4}$ kunne Karg-Elert like gjerne skrevet tre åttendedelstrioler fremfor en nonol i takt 69. Min tolkning er derfor at han ønsker en rubato eller i alle fall en annen betoning i denne takten enn det hadde blitt ved å skrive trioler.

Eksempel 5.40: takt 69, nonol



Denne delen blir raskt avbrutt av hurtige sekstendedeler i takt 79 før det første temaet får sin reprise. I takt 79 endres for første gang taktarten i stykket, og i fire takter er vi i $\frac{2}{4}$. Reprisen av a1 i takt 83 er igjen i $\frac{3}{4}$. Herfra økes tempoet helt til takt 109 (so rasch als möglich) og holdes oppe helt til slutten. Det innføres ingen nye rytmiske elementer etter del 2, bortsett fra at komponisten ber utøveren spille med dobbeltunge på stykkets siste trioler.

Når det gleder betoningen i stykket, er den markert med tenuto, med to notehalser eller ved hjelp av legatobuer. For å se betoningene tydeligere, har jeg med utgangspunkt i begynnelsen av verket flyttet taktstrekene og endret taktart enkelte steder. Blir interpretasjonen den samme om verket hadde vært skrevet ut på denne måten?

Eksempel 5.41: takt 1-4 med annen taktart



Jeg tror det er fare for at flyten i verket forsvinner om stykket skulle vært skrevet slik. Det urolige uttrykket, energien og drivet kommer kanskje ikke så lett for utøveren når notebildet ser så ryddig ut som nå. På en annen side kan det være nyttig å få frem et tydeligere bilde av betoningen.

I kapittel 4.3 la jeg frem eksempler på hvordan Karg-Elert skriver rytmiske figurer som går på tvers av taktstrekene fremfor å endre taktart. Et godt eksempel på dette i Appassionata finnes i taktene 26-29 som originalt er notert i $\frac{3}{4}$.

Eksempel 5.42: takt 26-29, figurer på tvers av taktstrekene



Eksempelen nedenfor viser hvordan det kunne vært skrevet ut.

Eksempel 5.43: takt 26-29 med annen taktart



Tar jeg også buene i betraktning i dette utdraget og lager en versjon ut fra buenes gruppering av notene, kunne det med den nye taktarten vært skrevet ut slik.

Eksempel 5.44: takt 26-29 med annen taktart



Betoningen endres og melodien får en helt annen karakter. De to kromatiske linjene som på slutten beveger seg i hver sin retning mister også sin funksjon.

Ved å gruppere åttendedelene slik det originale eksempelet viser, blir musikken mindre tung og statisk og får utøveren til å bruke mer energi gjennom frasene. Resultatet blir mer fremdrift og tydeligere linje og retning.

I forhold til de andre komposisjonene er det stor kontrast i forhold til bruk av vekslende taktart og gruppering av noter på tvers av taktstrekene. Dette er mye tydeligere i de 30 capricene og i de senere verkene.

I tillegg til å bruke legato, tenuto, aksenter og staccato for å variere artikulasjon og markere betoning, brukes det også marcato og staccatissimo i dette stykket. I takt 98 er det skrevet inn staccatissimo og aksenter i tillegg til at det står "sehr scharf" under notesystemet. Det er ingen tvil om at komponisten her ønsker tydelig artikulasjon for å få frem dramatik og lidenskap.

Eksempel 5.45: takt 97-100, artikulasjon



5.8 Dynamikk

Hele verket er preget av sterke kontraster dynamisk og styrkegradene spenner fra **ff** til **pp**.

Appassionata åpner direkte i en energisk **f**. Tema a2 er som sagt sterkt kontrasterende når det gjelder karakter, men også i dynamikk er det store kontraster mellom sterkt og svakt. Med en plutselig **p** etter en crescendo i takt 4 bygger verket seg så opp i dynamikk igjen frem til **ff** i takt 22. De største forskjellene i styrkegrad finner vi i tema b. Fra **p** i åpningen av temaet er opptakten til takt 32 i **f**. I den følgende takten er det samme motivet i **p**. Sammenlignet med takt 61-62, som er en transposisjon av det samme motivet, ser vi at det her er en crescendo mot **f**, og i neste takt følger **pp**. Dette forandrer noe på uttrykket.

Eksempel 5.46: takt 31-33 og 61-63, dynamikk



I overledningen til reprisen er styrkegraden *pp*, hvilket fremhever den hemmelige og forsiktige karakteren. I reprisen av a1 står det kun skrevet *rf* i åpningen av temaet. Dette skiller seg fra åpningen av verket. Herfra krever drivet styrkegraden *f*, og etter en plutselig *pp* i takt 105 øker dynamikken i takt med tempoet og verket avslutter med en arpeggio i *sff*.

Analysen ovenfor viser hvordan Appassionata er bygget opp og hva som skaper energien og uttrykket i dette verket. Det er også trukket linjer til hva som kan ha påvirket Karg-Elert til å skrive slik. Dette blir belyst nærmere i neste kapittel.

6 Personlighet, inspirasjonskilder og musikalsk uttrykk

Man kan stille seg spørsmålet om en komponists musikk er preget av deres personlighet, eller om personligheten er preget av deres musikk. Når det gjelder Karg-Elert kan han trygt plasseres innenfor den første kategorien, og jeg har i løpet av teksten over vist til faktorer som har styrt Karg-Elerts musikalske uttrykk. Han levde i en tid preget av krig og uro, i en tid da musikken og andre kunstarter var i stadig utvikling og spredte seg i mange ulike retninger. Karg-Elert var en sta person, og sto fra tidlig alder imot andres krav, men han var først og fremst preget av sine foreldres kontrasterende vesen. Han arvet begge sider og fortalte selv at han var sterkt preget av sin mors- og farsarv. Derfor ble musikken hans også svært ambivalent i uttrykk. Den musikalske stilen er også varierende. Komposisjonene for fløyte er skrevet innenfor et svært kort tidsrom og inneholder alle de samme komposisjonsteknikkene, men stilmessig varierer de veldig. Karg-Elert hadde ikke noe ønske om å plasseres innenfor noen bestemt stil. Dette var fordi han ikke ville være pålagt å komponere på den ene eller den andre måten, men være fri og gjøre akkurat det humøret bestemte fra dag til dag. Både hans humor og sorg speiles i musikken. Han opplevde flere følelsesmessige nedturer som førte til nervøst sammenbrudd. Samtidig ble han ikke godtatt i det tyske musikkmiljøet og i tillegg tatt for å være jøde (i negativ forstand).

I Appassionata er det lite humor. Kromatikk, fremdrift, sterk intensitet, store dynamiske kontraster og de få store intervallene bidrar til å speile lidenskap, og min tolkning er at Karg-Elert her gir uttrykk for innestengte kjærlige følelser, kanskje kjærlighetssorg. En annen grunn til min tolkning er valg av toneart. Fiss-moll ble av Harry Farjeon beskrevet som lys rød, og Johann Mattheson mente denne tonearten er mer kjærlighetssyk enn dødelig, og har noe forlatt og enslig over seg. Dette er tonearten Mendelssohn brukte da han skulle være lidenskapelig. Generelt blir fiss-moll sett på som melankolsk og dyster.⁵⁵ Det voldsomme drivet, de lengselsfulle rolige partiene og ledetonene som stadig går videre til nye, beskriver nesten noe uopnåelig. Fra codaen virker det allikevel som om han seirer tilslutt.

I tillegg til det personlige preget på musikken, er den også sterkt preget av Karg-Elerts store forbilder og personer han møtte i løpet av livet. Siden han i så stor grad lot seg inspirere av andre og var så variert i sitt musikalske uttrykk, kan det virke som om han hadde vanskeligheter med å finne seg selv som komponist, stadig på søken etter noen andres stil. Men det var dette som var Karg-Elert. Hans musikk passet ikke innenfor rammen til det

⁵⁵ http://wapedia.mobi/en/F-sharp_minor#1.

samtidige tyske musikkmiljøet, og han ble avvist og kritisert for å være for kosmopolitisk. Allikevel fortsatte han å gå sine egne veier. Når det gjelder instrumentvalg kan han ikke kalles konservativ. Han komponerte store mengder verk for harmonium og duetter for harmonium og piano. I tillegg skrev han for saksofon som på den tiden var et veldig ungt instrument. Flere av komposisjonene har titler eller musikkuttrykk som er hentet fra malekunsten, for eksempel *pastos*⁵⁶ og *pointillistique*⁵⁷, og det er naturlig å tenke seg at Karg-Elert også hentet inspirasjon herfra.

Og nettopp fordi Karg-Elert var så lett påvirkelig og komponerte akkurat slik han ønsket og følte det fra dag til dag, sitter vi nå igjen med ekstremt uttrykksfull musikk som fortjener å bli mer kjent.

⁵⁶ **pastos** el. **pastøs** -t; (om malemåte) med tykke fargelag; deigaktig: *pastose strøk*

⁵⁷ **pointillisme** -n impresjonistisk malemåte etter det divisjonistiske prinsipp; punkt- el. flekkmaleri

7 Oppsummering og avslutning

Med utgangspunkt i oppgavens problemstilling skulle jeg analysere Karg-Elerts fløytesonate Appassionata. I tillegg skulle jeg, ved hjelp av biografistudier om komponisten og analysen av verket, se på personen og musikken i sammenheng.

For å gjøre rede for de viktigste elementene i verket, tydeliggjør jeg nedenfor verkets kontur, struktur og tekstur i korte trekk.

Om jeg tar utgangspunkt i at Appassionata, som nevnt i kapittel 5.3, speiles på midten og ender med en coda, har verket denne konturen.



Spenning Avspenning Spenning

Appassionata består av fire deler som tydelig er markert med dobbelstrek. Disse er igjen oppdelt i mindre deler. Verkets form presenteres skjematisk nedenfor. Skjemaet viser også verkets andre karakteristika; hvilken toneart, karakter og dynamikk som er utgangspunkt for hver del, og sammenfatter alle delene av kapittel 5.

Takt	Tema	Del	Toneart	Karakter	Dynamikk	Tempo
Takt 1-4	a1	Eksposisjon	Fiss-moll	Livlig og lidenskapelig	<i>f</i>	Hurtig
Takt 4-15	a2		Fiss-moll	Strikt - opphisset	<i>p</i>	
Takt 15-29		Overledning	A-moll	Lidenskapelig	<i>f</i>	
Takt 29-42	b		Fiss-moll	Uttrykksfullt	<i>p</i>	Langsom
Takt 42-51		Gjennomføring	Giss-dur	Hastende	<i>mf</i>	
Takt 51-59		Overledning	Fiss-dur	Hemmelig	<i>pp</i>	
Takt 59-78	b+a2	Reprise	Fiss-dur/Aiss-moll	Roligere og uttrykksfullt	<i>p</i>	Langsom
Takt 79-82		Overledning	D-moll	Lidenskapelig	<i>f</i>	Hurtig
Takt 82-100	a1	Reprise	Fiss-moll	Forhastet	<i>rf</i>	
Takt 101-111		Overledning	G-dur	Opphisset	<i>f</i>	
Takt 112-119		Coda	Fiss-moll	Feberaktig	<i>ff</i>	

Karg-Elert følger til en viss grad sonatesatsformen, men er ganske fri når det gjelder lengde på fraser. Verket er tonalt og i alle deler får fiss funksjon som tonika, men harmonikken følger ikke tradisjonell funksjonell harmonisering.

Verkets struktur er små motiver som repeteres, transponeres, forandres rytmisk eller utvikles til lengre motiv. Disse inneholder mye kromatikk og små trinn, og heller få store trinn.

Fløyta bidrar til at verket får en varm tekstur. Den varierte og fargerike fløyteklangen får det intense uttrykket og den lidenskapelige karakteren til å komme til sin rett.

Appassionata er krevende teknisk, men ligger godt til rette for instrumentet. Det er tydelig at Karg-Elert kjente fløyta godt. Verket skiller seg fra de andre fløytekomposisjonene hans ved at det er mye kortere og mer intens og uttrykksfullt. Den motiviske utviklingen går igjen i alle verkene, og er et viktig komposisjonsverktøy for Karg-Elert. I Appassionata kommer dette tydelig frem.

Karg-Elerts personlighet og inspirasjonskilder er tydelige i musikken hans.

Sitater og stilistisk innflytelse fra andre komponister er ofte representert og satt sammen til en helhet som vi kjenner som Karg-Elerts musikk. I Appassionata så jeg en link til Wagners Tristan og Isolde og til Beethovens Appassionata, Franck blir sitert og imitert i Sinfonische Kanzone og i Suite pointillistique. I tillegg har vi Grieg som var Karg-Elerts første store forbilde, men dette høres tydeligere i komposisjoner som ble til før fløytemusikken.

Problemstillingen er nå besvart i teksten ovenfor ved hjelp av de kildene jeg hadde til rådighet og egne funn. For videre forskning på dette området hadde det vært interessant å gå enda grundigere inn på Karg-Elert som person ved å studere eksisterende kilder jeg ikke har hatt tilgang til, for eksempel brevkorrespondanse med Karg-Elert og hans bekjentskaper. Det hadde også vært interessant å se enda nærmere på de andre komposisjonene for fløyte.

Under arbeidet med den biografiske delen av oppgaven, kom jeg over flere opplysninger som ikke stemte overens. Dette har lært meg å bli mer kritisk til kilden og ikke ta de skrevne opplysningene for gitt før jeg har funnet flere kilder som dokumenterer fakta. Arbeidet med denne oppgaven har også utviklet min kunnskap om musikkanalyse, og jeg kommer til å ha en raskere og ryddigere prosess neste gang jeg skal analysere et verk.

Litteraturliste

Bøker

- BENT, Ian & Anthony Pople: *Analysis*. Oxford University Press, Oxford 1987.
- COOK, Nicholas: *A Guide to Music Analysis*. Oxford University Press, Oxford 1995.
- JACOBSEN, Dag Ingvar: *Hvordan gjennomføre undersøkelser?* HøyskoleForlaget, Kristiansand 2005.
- JØRGENSEN, Harald: *Hovedoppgaven. Skikk og bruk i oppgavearbeide*. Novus Forlag, Oslo 1993.
- KAUPENJOHANN, Ralf & Sonja Gerlach: *Biography with footnotes and sources & Introduction with Abbreviations*. The Karg-Elert Archive, Odenthal 2003.
- MICHELSEN, Kari (red.): *Cappelens musikkleksikon, bd. 4*. J. W. Cappelens forlag, Oslo 1979.
- MOLDE, Audun & Geir Salvesen: *Ekko 2*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2000.
- PATEL, Runa & Bo Davidson: *Forskningsmetodikkens grunnlag*. Universitetsforlaget, Oslo 1995.
- POWELL, Ardal: *The Flute*. Yale University Press, New Haven/London 2002.
- WOLLINGER, Alwin: *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)*. Haag + Herchen, Frankfurt am Main 1991.
- The New International Webster's Comprehensive Dictionary of the English Language*. Trident Press International. Chicago 1998.

Artikler

- HOLMES, Tiffany D.: *Making "Sound Sense" of Sigfrid Karg-Elert's Sonata in F-sharp minor, "Appassionata," op. 140 for flute alone by use of poetic feet, text setting, and rebaring*. Texas Tech University DMA program. 2008-2009.
- SCOTT, Lorie Elisabeth: *Gradus ad Parnassum of modern flute technique: An explication of musical intention and design in 30 Capricen für Flöte allein: Opus 107 by Sigfrid Karg-Elert together with three recitals of selected works by Schulhoff, Telemann, Berio, J.S. Bach, Rodrigo, Gieseking, Reinecke and others*. University of North Texas. 2005.
- THALHEIMER, Peter: *Eine Quelle zur Agogik bei Sigfrid Karg-Elert: Seine Caprice op. 107/23 für Flöte Solo*. Flöte Aktuell 4/1996, s. 11-15
- WALN, Ronald: *The Karg-Elert Legacy*. Flute Talk November 1997, s. 18-21.
- WOLLINGER, Alwin: *Carl Bartužat - eine zeitgemäße Würdigung*. Flöte Aktuell 3/1992, s. 12-16
- ZILL, Hans-Martin: *Zu Unrecht vergessen: Die Flötenwerke Sigfrid Karg-Elerts*. Flöte Aktuell 1/1989, s. 4-9.

Partitur

- BEETHOVEN, Ludwig van: *Klaversonate nr. 23 f-moll, op. 57 (Appassionata)*. G. Henle Verlag, München, HN 58. 1981
- FRANCK, César: *Sonata in A major for Flute and Piano*. International Music Company, New York, 2540. 1971.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *30 Capricen, op. 107*. Edition Steingraber, Offenbach, 2240. 1967.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Impressions exotiques, op. 134*. Zimmermann, Frankfurt am Main, ZM 19570. 1999.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Jugend. Musik (H-Dur), op. 139a*. Zimmermann, Leipzig/Riga/Berlin, Z. 11149.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Kadenzen zum D-dur Konzert Nr. 2 von W. A. Mozart*, Zimmermann, Leipzig, Z. 11615. 1934
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Näher, mein Gott zu dir, op. 81*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig/Paris, 5387. 2002.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Sinfonische Kanzone, op. 114*. Zimmermann, Frankfurt am Main, ZM 20120. 2006.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Sonata (Appassionata) in fis-moll, op. 140*. Zimmermann, Frankfurt am Main, ZM 17760. 2003.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Sonate B-dur, op. 121*. Zimmermann, Frankfurt am Main, ZM 20110. 2008.
- KARG-ELERT, Sigfrid: *Suite pointillistique, op. 135*. Zimmermann, Frankfurt am Main, ZM 1743. 1920.

CD-innlegg

- CHERRY, Ann: *Kanzone - Romantic Music for Flute and Piano*. A. de Quant, fløyte; R. Jansen, klaver. Etcetera, KTC 1205. 1998.
- GRAF, Peter-L.: *Werke für Flöte solo*. P.-L. Graf, fløyte. Claves, CD 50-8005. 1989.
- ITZÉS, Gergely: *Late Romantic Impressions by Sigfrid Karg-Elert*. G. Itzés, fløyte; J. Gábor, klaver. Hungaroton, HCD 31925. 2000.
- LERCHE, Stefan: *Sigfrid Karg-Elert*. H. M. Zill, fløyte; H.D. Meyer-Moortgat, klaver. ambitus, amb 97 833. 1988.

MICHAEL, Johannes M.: *Die Duos für Harmonium & Klavier*. J. M. Michel, kunsthharmonium; Ernst Breidenbach, klaver. signum, SIG X77-00. 1996.

PORTER, Amy: *Passacaglia*. A. Porter, fløyte. Equilibrium. 82. 2007.

THREASHER, David A.: *Hansgeorg Schmeiser plays music for solo flute*. H. Schmeiser, fløyte. Nimbus Records, NI 5522. 1997.

Internett

<http://de.wikipedia.org/wiki/Jugendstilmusik> (05.04.10)

<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP22517-PMLP51560-4.pdf> (05.04.10)

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Sigfrid_Karg-Elert (06.03.10)

<http://no.wikipedia.org/wiki/Jugendstil> (05.04.10)

http://wapedia.mobi/en/F-sharp_minor#1. (05.04.10)

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=41:3209~T1> (06.03.10)

http://www.ernstbreidenbach.de/por_kargelert.html (05.04.10)

<http://www.ferrimontana.net/joomla/de/contemporary/98-bio-karg-elert-sigfrid> (05.04.10)

<http://www.karg-elert.de/?kargelert-bio> (06.03.10)

<http://www.leonarda.com/composers-LE/comp335.html> (06.03.10)

<http://www.leonarda.com/program-notes/note335.html> (06.03.10)

<http://www.newdawnarts.net/kargelert.html> (11.02.10)

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/14710> (19.01.10)

<http://www.youtube.com/watch?v=fR5MefxVslU> (05.04.10)

<http://www.youtube.com/watch?v=VbmOUANK5oc> (05.04.10)

Vedlegg

Vedlegg 1: Oversettelse av musikalske uttrykk

Her følger en oversikt og min oversettelse av de fleste av musikkuttrykkene brukt i Sigfrid Karg-Elerts fløytekomposisjoner.

Uttrykk merket med * er hentet fra Appassionata

*aufgeregt	spent/opphisset
aus dem Klavierklang kommend	komme ut av klaverklangen
*ausdrucksvoll und intensiv	uttrykksfullt og intensivt
äußerst locker und duftig	ytterst fri og duftende
*behutsam	forsiktig
blühend	blomstrende
bukolisch	pastoralt
dem Klavier untergeordnet	underordnet klaveret
*ein wenig ruhiger	litt roligere
*erregt	opphisset
*etwas drängend	noe drivende
etwas elegant hervortretend	noe elegant fremtredende
*frei im Zeitmaß	fri i tempo
glänzend und glühend	skinnende og glødende
heftig abreißend	heftig avbrutt
*heimlich	hemmelig
idyllisch, nicht schleppend	idyllisk, ikke tregt
*immer fieberhaft bis zum Schluß	stadig feberaktig til slutten
*immer hastiger	stadig raskere
*immer sehr leidenschaftlich	stadig veldig lidenskapelig
*intensiv	intensivt
Keck	vågende
kernig	konsist
lieblich, naiv	kjærlig, naiv
mächtig	mektig
mit bleichem Ton	med blek tone

mit derber Lustigkeit	med grov lustighet
mit einem Stich ins Mefistofelische	med et mefistofilisk anstrøk
mit flammenden Ton	med flammende tone
*nach und nach ruhiger werdend	gradvis roligere
nadelspitz	nålespiss
*pastos	bredt
*plötzlich leidenschaftlich anschlagend	plutselig lidenskapelig anslående
quasi Celesta e 4 Viol. Flageolet	som celesta og 4 fioliner som flagiolett
quasi corni à 4	som 4 horn
quasi Triangel	som triangel
rasch aufflackernd	plutselig utfoldende
sanft	mykt
satt und golden	mett og gylden
schmelzend	smeltende
schwebend	svevende
sehnsuchtsvoll gedehnt	lengselsfullt strukket
*sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft	veldig livlig og med sterk lidenskap
*sehr scharf	veldig skarp
sehr spitz gestochen	veldig skarpt stukket
*sehr ausdrucksvoll	veldig uttrykksfull
*sehr innig	svært inderlig
*so rasch als möglich	så raskt som mulig
straff	stramt
*streng im Zeitmaß	streng i tempo
summend	summende
treibend	drivende
verschleiert	tilslørt
vertäumt	drømmende
*verzweifelt (sehr rasch, fast überstürzt)	fortvilet (veldig raskt, nesten overdrevet)
*weich	myk
wiegend im Walzerzeitmaß	vuggende i valsetakt
wuchtig gehämmert	energisk hamrende

Vedlegg 2: Kronologisk oversikt over verk med fløyte

Listen baserer seg på tilsvarende liste i Alwin Wollingers bok om Karg-Elerts fløytemusikk.

<i>Publiserte verk</i>	<i>Årstall</i>	<i>Upubliserte verk</i>
Kanzone	1912/13	
Sinfonische Kanzone	1917	
Sonata (Appassionata)	1917	
Sonate B-Dur	1918	
Jugend	1918/19	
	1918/1919	Kammersinfonietta
Capricen	1918/19	
Suite pointillistique	1919	
Impressions exotiques	1919	
	1919	(Tagore-Hymnen)
	1919	Partita retrospectiva
	1920	Kammerstudie/Haydn
Mozart Kadenzen	1920	
	1921	Sinfonia exotica
	1921	Drei Impressionen
	1921	Radierungen
	1922	Musik
	1925	Renaissance (1916)
	1925	Trio Buccolico (1916)
	1927	Tagore Hymnen (1919)
	1929	Flötenkonzert
	1930	Quintett
	?	Sinfonietta nr. 2
	?	Monolog
	?	2 Texte

Vedlegg 3: Verkoversikt

Verkoversikten er hentet fra:

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Sigfrid_Karg-Elert

Verk sortert etter opusnummer

- **Op.1** - Sinfonia brevis in F major for Orchestra (ca.1893-96)
- **Op.2** - Sonata for Oboe and Piano in a minor
- **Op.3** - Piano Trio in E major (1899)
- **Op.4** - 3 Songs (1900)
- **Op.5** - Arabeske for Piano (1900)
- **Op.6** - Piano Concerto No.1 in d minor (1900)
- **Op.7** - Reisebilder, 8 Piano Pieces (1895, rev. 1911)
- **Op.8** - Variations in e flat minor on a Theme of Brahms
- **Op.9** - 5 Miniatures for Harmonium (1908, rev. 1918)
- **Op.10** - 6 Sketches for Harmonium (1903)
- **Op.11** - 8 Songs (1898-1900)
- **Op.12** - 6 Songs (1901/02)
- **Op.13** - 13 Songs (1901-05)
- **Op.14** - 3 Sonatinas for Harmonium (1906)
- **Op.15** - Trio in c minor for Violin, Harmonium and Piano
- **Op.16** - 6 Sketches for Harmonium (1903)
- **Op.16** - 3 Waltz-Caprices for Piano 4-hands (1899/1900)
- **Op.17** - 5 Bagatelles for Piano (1902)
- **Op.18** - *Aus dem Norden*, 6 Piano Pieces (1903)
- **Op.19** - *Die Kunstreiterin*, Song (1905)
- **Op.20** - *An die Getrennte*, Song (1901/02)
- **Op.21** - Suite in A major after Bizet's *Jeux d'Enfants* for Orchestra (1902)
- **Op.22** - 2 Piano Pieces (1902)
- **Op.23** - 4 Piano Pieces (1903)
- **Op.24** - *Schöne Augen*, 5 Songs (1904)
- **Op.25** - Passacaglia in e flat minor for Harmonium (1903-05)
- **Op.26** - *Komposition für Kunstharmonium*, 8 Pieces for for Harmonium (1905/06)
- **Op.27** - 5 Aquarellen for Harmonium (1905)
- **Op.28** - *Skandinavische Weisen*, 7 Piano Pieces (1903)
- **Op.29** - 7 Silhouettes for Harmonium and Piano (1906)
- **Op.30** - Quintet in c minor for Oboe, 2 Clarinets, Horn and Fagott (1904)
- **Op.31** - *Scènes pittoresques*, 12 Pieces for Harmonium (1906)
- **Op.32** - 7 Piano Pieces (1903)
- **Op.33** - Monologe, 5 Pieces for Harmonium (1905)
- **Op.34** - Improvisationen for Harmonium (1905)
- **Op.35** - Poesien, 5 Duos for Harmonium and Piano (1906/07)
- **Op.36** - Sonata No.1 in b minor for Harmonium (1905)
- **Op.37** - Partita in D major for Harmonium (1905)
- **Op.38** - *Aus meiner Schwabenheimat*, 8 Piano Pieces (1905)
- **Op.39** - Phantasie und Fuge for Harmonium or Organ (1905)
- **Op.40** - *An mein Kind*, Songs (1906)
- **Op.41** - Etüden-Schule for Oboe (1905)
- **Op.42** - Madrigale, 10 Pieces for Harmonium (1906)
- **Op.43** - 2 Songs (1906)
- **Op.44** - 14 Songs for female Choir (1908)
- **Op.45** - 8 Walzerszenen for Piano (1902)
- **Op.46** - Sonata No.2 in b flat minor for Harmonium (1909-11)
- **Op.47** - *Tröstungen*, Songs (1918)
- **Op.48** - 2 Pieces for Harmonium and String Quartet (ca.1903)
- **Op.49** - Trio for Oboe, Clarinet and English Horn (1902)
- **Op.50** - Piano Sonata No.1 in f sharp minor (1904)
- **Op.51** - Aphorismen, 17 Sketches for Piano (1905)
- **Op.52** - 8 Songs (1905)
- **Op.53** - *Stimmungen und Betrachtungen*, Songs (1905)
- **Op.54** - *An mein Weib*, Songs (1906)
- **Op.55** - 4 Works for male Choir (1907)
- **Op.56** - 10 Epigramme, Songs (1907)
- **Op.57** - Renaissance, 2 Pieces for Harmonium (1907, rev. 1917)
- **Op.58** - *Innere Stimmen*, 8 Pieces for Harmonium (1918/19)
- **Op.59** - 7 Songs

- **Op.60** - *Pfingstmotette* (1909)
- **Op.61** - 14 Songs (1904-16)
- **Op.62** - 7 Songs (1907)
- **Op.63** - Impressions and Poems, 10 Songs (1907/08)
- **Op.64** - *Patina*, 10 Miniatures for Piano (1923/24)
- **Op.65** - 66 Improvisations on Chorales for Organ (1907-10)
- **Op.65** - *Wunderbarer König* for Violin and Piano
- **Op.66** - Works for female Choir, Children's Choir and Harmonium (1905)
- **Op.67** - 3 Sonatinas for Piano (1909)
- **Op.68** - Violin Sonata in C major (1914)
- **Op.69** - *Dekameron*, 10 Piano Pieces (1904)
- **Op.70** - 2 Tondichtungen for Harmonium (1907)
- **Op.71** - Cello Sonata in A major (1907/08)
- **Op.71** - 3 Dichtungen, Songs
- **Op.72** - 3 Impressionen for Organ (1909)
- **Op.73** - Chaconne and Fugue Trilogy with Choral for Organ (1908)
- **Op.74** - Sonatina No.1 in a minor for Organ (1909)
- **Op.75** - Funerale and 3 Chorale Improvisations for Organ
- **Op.75b** - Hommage to Händel, 54 Studies in Variation Form for Organ (1914)
- **Op.76** - Intarsien, 15 Pieces for Harmonium (1911)
- **Op.77** - 10 Poetische Bagatellen for Piano (1910)
- **Op.78** - 20 Prae- und Postludien for Organ (1912)
- **Op.79** - Triumph for Choir (1912)
- **Op.79** - Symphonic Variations and Fugue for Harmonium (ca.1909)
- **Op.80** - Piano Sonata No.2 in b flat minor (1907)
- **Op.81** - *Näher, mein Gott*, Canzone for Soli, Choir and Organ (1912)
- **Op.82** - Canzone
- **Op.83** - 22 leichte Pedalstudien for Organ (1913)
- **Op.84** - Passionskanzone *Die Grablegung Christi* (1913)
- **Op.85** - 3 Symphonische Kanzenen for Organ (1910)
- **Op.85** - Fuge, Canzone and Epilogue for Choir and Organ
- **Op.86** - 10 *charakteristische Tonstücke* for Organ (1911)
- **Op.87** - 3 Symphonic Chorales for Organ (1911)
- **Op.88** - Sonata for Violin solo (1911)
- **Op.89** - Partita for Violin solo (1910)
- **Op.90** - 10 Studies for 2 Violins (1911/12)
- **Op.91** - *Die Kunst des Registrierens* for Harmonium (1906-19)
- **Op.92** - 3 Pastelle for Organ (1911)
- **Op.93** - *Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel* (1913)
- **Op.94** - *Die hohe Schule des Legato-Spiels* for Harmonium (1913)
- **Op.95** - *Gradus ad Parnassum* in 8 Books for Harmonium (1913/14)
- **Op.96** - 7 Pastels from the Lake of Constance for Organ (1921)
- **Op.97** - *Hexameron*, 6 Piano Pieces (1920)
- **Op.98** - 2 Songs (1914)
- **Op.99** - *Elementar-Harmonium-Schule* (1914)
- **Op.100** - Partita No.1 in E major for Organ (1924)
- **Op.101** - 33 Portraits for Harmonium (1913 and 1923)
- **Op.102** - Impressionen, 12 Pieces for Harmonium (1914)
- **Op.103** - 6 Romantic Pieces for Harmonium (1915)
- **Op.104** - 7 Idylls for Harmonium (1914)
- **Op.105** - Piano Sonata No.3 *Patetica* (1914, rev. 1920)
- **Op.106** - Cathedral Windows, 6 Organ Pieces (1923)
- **Op.107** - 30 Caprices for Flute solo (1918-19)
- **Op.108** - 3 Impressions for Organ (1923)
- **Op.109** - *Requiem aeternam* for Choir (1913)
- **Op.110** - Sonata for Clarinet solo (1924)
- **Op.111** - 6 Songs (1914)
- **Op.112** - 8 Pieces for Violin and Piano (1922)
- **Op.113** - Partita for Piano (1923/24)
- **Op.114** - *Sinfonische Kanzone* for Flute and Piano (1917)
- **Op.115** - ?
- **Op.116** - ?
- **Op.117** - ?
- **Op.118** - Exotic Fantasia for Piano (1917)
- **Op.119** - ?
- **Op.120** - ?
- **Op.121** - Sonata for Flute and Piano in B flat major (1918)
- **Op.122** - ?
- **Op.123** - ?
- **Op.124** - ?
- **Op.125** - ?

- **Op.126** - ?
- **Op.127** - *Heidebilder*, 10 Piano Pieces (1920)
- **Op.128** - ?
- **Op.129** - ?
- **Op.130** - ?
- **Op.131** - ?
- **Op.132** - ?
- **Op.133** - ?
- **Op.134** - *Impressions exotiques* for Flute and Piano (1919)
- **Op.135** - *Suite pointillistique* for Flute and Piano (1919)
- **Op.136** - ?
- **Op.137** - ?
- **Op.138** - ?
- **Op.139** - *Jugend*, Piece for Flute, Clarinet, Horn and Piano (1919)
- **Op.139** - Sonata No.2 in B major for Clarinet and Piano (1919)
- **Op.140** - Sonata in f sharp minor for Flute solo (1917)
- **Op.141** - *Tryptich* for Organ (1930)
- **Op.142** - *Sempre semplice*, 12 easy Pieces for Organs (1931)
- **Op.142** - 3 Organ Pieces (1930)
- **Op.143** - Symphony in f sharp minor for Organ (1930)
- **Op.144** - *Kaleidoscope* for Organ (1930)
- **Op.145** - Music for Organ (1931)
- **Op.146** - *Mosaik*, 29 Piano Pieces (1933)
- **Op.147** - Trio on Gregorian motives for 3 Trombones (1929)
- **Op.148** - Partita in G major for English Horn and Piano
- **Op.149** - *Heptameron* for Piano (ca.1931)
- **Op.150** - Passacaglia and Fugue on B-A-C-H for Organ (1931)
- **Op.151** - Partita retrospectiva for Organ (1932)
- **Op.152** - ?
- **Op.153** - 25 Caprices and Sonatas for Saxophon solo (1929)
- **Op.153** - 5 Inventions for Organ (1931)
- **Op.154** - 8 Short Pieces for Organ
- **Op.155** - 2 Pastels for Organ (1932)
- **Op.156** - Rondo alla campanella for Organ (1932)
- **Op.157** - *Bergmelodie* for Organ
- **Op.158** - Chorale Prelude *Alle Menschen müssen sterben*

Verk sortert etter W

- **W 1** - *Es muß was wunderbares sein*, Song (1893)
- **W 2** - *Ostinato* for Harmonium
- **W 3** - *Allegro passionato* for Harmonium
- **W 4** - *Müde*, Song (1900)
- **W 5** - *Angelus* for Violin and Harmonium in E major (1905)
- **W 6** - *Es schien der Mond so helle*, Song (1906)
- **W 7** - *Easy Duos* for Harmonium and Piano (1906)
- **W 7a** - *Graduale* for Harmonium (ca.1904-08)
- **W 8** - *Sequence* for Organ (1908)
- **W 9** - *Prinz Karneval*, Tone Poem for Orchestra (1908)
- **W 9** - *Das Schweißtuch der heiligen Veronika* for Harmonium (1908)
- **W 10** - *Ein Maienitag*, Song (1909)
- **W 10** - *Sicilienne* for Harmonium (1909)
- **W 11** - *Das christliche Kirchenjahr* for Choir (1909)
- **W 12** - *Sequence* for Organ (1910)
- **W 13** - 17 *Interludes* for Organ (1911)
- **W 14** - 3 *Chorale Improvisations* for Organ (1911)
- **W 15** - *Abendharmonien* for Voice, Violin, Harmonium and Piano (1911)
- **W 16** - 4 *Chorale Improvisation* for Organ (1912)
- **W 17** - Arrangement of Chorale *Näher, mein Gott, zu dir!* for Organ, also for Piano or Harmonium (1912)
- **W 18** - *Funerale* for Harmonium (1912)
- **W 19** - *Nächtlicher Regen, eine Impression* for Piano (1912)
- **W 20** - *Zwielicht-Impressionen*, 3 Piano Pieces (1913)
- **W 21** - Piano Concerto No.2 in D flat major (1913)
- **W 22** - ?
- **W 23** - 4 Works for male Choir (1914)

- W 24 - *Die Verhüllten*, Work for male Choir (1914)
- W 25 - *Biwak an der Marne*, Work for male Choir
- W 26 - *Aus großen Tagen*, 6 Songs
- W 27 - *Der gute Kamerad*, Song
- W 28 - *Abendgefühl* for Harmonium (ca.1915)
- W 29 - *Deutsche Helden*, Symphonic March (1915)
- W 30 - 2 Works for male Choir (1915)
- W 31 - 3 Songs (1916)
- W 32 - 3 Songs
- W 33 - 3 Songs
- W 34 - *Zuletzt*, Song
- W 35 - *Romantic Studies*, 6 Piano Pieces (1916)
- W 36 - *Hohburgiana, eine Waldimpression* for Piano (1916)
- W 37 - *Renaissance (Partita)* for String Quartet (ca.1916)
- W 38 - *Sonata No.1* for Clarinet and Piano (1917)
- W 39 - 24 Preludes for Piano (1918)
- W 40 - 10 Studies for Piano (1918)
- W 41 - 3 Visions for Piano (1918)
- W 42 - 12 Songs (1918/22)
- W 43 - *Ein Jahr*, 4 Impressions for Orchestra (1908)
- W 44 - *Kammersinfonietta* (1918-19)
- W 45 - *Piano Sonata No.4 Carla Madonna* (1919)
- W 46 - *Partita retrospectica* for Flute, Oboe, Trumpet and Piano (1919)
- W 47 - 2 Hymns for Voice, Choir and Harmonium (1919)
- W 48 - *Schwere Düfte* for Piano (1920)
- W 49 - *Chorale Prelude Aus meines Herzens Grunde* (ca.1919-23)
- W 50 - *Requiem in c minor* for Organ (1920)
- W 51 - 4 Songs (1920)
- W 52 - ?
- W 53 - *Study on a Theme of Haydn* for Flute and Piano (1920)
- W 54 - *Cadenza to Mozart's Concerto No.2* for Flute (KV 314)
- W 55 - ?
- W 56 - *Espressionata* for String Quartet (1921)
- W 57 - *Sinfonietta exotica* for 3 Flutes, Clarinet and Harp (1921)
- W 58 - *Sinfonietta* for 3 Flutes and Harp (1921)
- W 59 - *Unter dem gestirnten Himmel* for Choir and Harp
- W 60 - 3 Impressions for Flute and Harp (1921)
- W 61 - *Radierungen* for Flute, Violin and Cello (1921)
- W 62 - *Music for Violin, Cello, Flute, Clarinet and Piano* (1922)
- W 63 - *Der erste Psalm* for Voice and Organ (ca.1922)
- W 64 - *Messe in b minor*
- W 65 - *Sonata for Violin and Piano No.3 in A major* (1925)
- W 66 - *Norwegian Rhapsody* for Violin and Piano
- W 67 - *Sonata for Viola solo* (1925)
- W 68 - *Sonata for Clarinet solo* (1926)
- W 69 - *Sonata for Fagott solo* (1926)
- W 70 - *Sinfonische Kanzone* for Posaune and Piano (1926)
- W 71 - *Sonate quasi Kanzone* for Violin and Organ
- W 72 - *Symphony in E major* for Organ
- W 73 - ?
- W 74 - *Prelude in C major* for Organ
- W 75 - *Sonata for Horn and Piano*
- W 76 - *Der Fremde* for Orchestra (1928)
- W 77 - 2 Pieces for Speaker, Flute, Violin and Piano
- W 78 - *Warum?* for Speaker and Harmonium
- W 79 - *School for Saxophon* (1929)
- W 80 - *Concerto for Flute and Orchestra*
- W 81 - 2 *Sinfonische Gesänge* (1929)
- W 82 - *Trio for Violin, Saxophon and Piano* (1930)

- **W 83** - Quintet for Flute, Hautbois, Viola, Gamba and Cembalo (1921)
- **W 84** - 4 Works for Choir (1930)
- **W 85** - 5 Pastels for Cinema Organ (1930)
- **W 86** - Messe for Choir, Violin, Oboe and Organ (1931)
- **W 87** - 3 Poems for Piano (1933)
- **W 88** - ?
- **W 89** - Monolog for Flute and Organs
- **W 90** - *Dudelsack und Bauernmarsch* for Harmonium