

Vorwort

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert entwickelte sich in vielen Ländern das musikalische Interesse an folkloristischen Grundlagen, an Geschichte, Sprache, Legenden und Melodien. Komponisten wie etwa Verdi (Italien), Chopin (Polen), Dvořák und Smetana (Böhmen), Grieg (Norwegen), Kodály und Bartók (Ungarn) prägten jeweils den charakteristischen Nationalstil.

Sicher kann man Jean Sibelius als einen Komponisten ansehen, der nicht nur musikalisch in seinem Vaterland verwurzelt war, sondern sich auch politisch engagierte. Finnland stand seit 1809 unter russischer Herrschaft, hatte aber eine gewisse Sonderstellung. Allerdings nahm in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts der politische Druck unter der zaristischen Herrschaft zu. Das äußerte sich in beklemmender Pressezensur und einschneidenden Versuchen, den Gebrauch der finnischen Sprache zu verbieten. Selbstverständlich griff die Zensur auch in das Kulturleben ein. Jedoch gelang es hier wie andernorts (und zu anderen Zeiten), mit Mitteln der Kunst auszudrücken, was zu verbalisieren verboten war. Erst 1917 fand Finnland den Weg in die Unabhängigkeit.

In vielen Werken (am berühmtesten „*Finlandia*“, 1899) griff Sibelius gern auf die eigentümliche Melodik und Harmonik seines Heimatlandes zurück. Er verknüpfte sie genial mit seiner Kunst und stellte sich so in die Reihe der Komponisten nationaler Schulen. 1893 bat die Wiborger Studentenverbindung an der Universität Helsinki Sibelius um eine „finnische“ Komposition. Sibelius schrieb in Windeseile die *Karelia*-Musik. Finnische Künstler zeigten eine Vorliebe für die damals landwirtschaftlich geprägte Gegend „Karelia“ im Südosten, die heute freilich zu Russland gehört. Die Uraufführung der vollständigen neunsätzigen *Karelia*-Musik mit starken Anklängen an karelische Volksweisen fand am 13. November 1893 mit ungeheurem Erfolg in Helsinki statt. „Man konnte die Musik überhaupt nicht hören, weil alle schrien und klatschten“, schrieb der Komponist an seinen Bruder Christian. Für den Konzertgebrauch trennte Sibelius das Werk, bzw. vernichtete später einige Sätze, da sie ihm zu flach erschienen. So liegen heute die *Karelia-Ouverture* op. 10 und die *Karelia-Suite* op. 11 vor.

Das *Intermezzo* stellt ein leises Fanfaren-Motiv vor, das in sanfte Streicherklänge gehüllt ist. Es drängt auf eine große Steigerung zu, um wieder in Ruhe zu schließen. Die *Ballade* schildert in der Ursprungscomposition einen Balladensänger. In dunkle Holzbläserklänge – mit einem wunderbaren Englischhorn-Solo – hüllt Sibelius die weitgeschwungene Melodie. Der Finalsatz glänzt marschartig mit großen Steigerungen, prägnanten Rhythmen und fröhlicher Heiterkeit.

Dieser Bearbeitung liegt die Erstausgabe der Partitur (Breitkopf & Härtel, 1906) zugrunde. Die bereits im September 1906 entstandene Klavierbearbeitung von Otto Taubmann gab zusätzliche Hinweise.

Die Artikulationsbezeichnungen aus der Partitur wurden ebenso streng übernommen wie die dynamischen Angaben des Komponisten. Natürlich kann nicht jede dynamische Vorschrift befolgt werden. Sie sind eher im Sinne Regers zu verstehen, der damit einen „seelisch bewegten“ Vortrag erzielen wollte.

Die Instrumentierung des Originals ist häufig angegeben. Sie soll die klangliche Vorstellung der Orchester-Fassung verdeutlichen und ihre Umsetzung auf die Orgel erleichtern. Damit darf keiner sklavischen Nachahmung der Weg bereitet werden. Die Orgel ist ein eigenes Instrument, also muss man sich ihrer Farben bedienen. Aber Lesen der Partitur und Hören des Werks können einer Umsetzung auf die Orgel nur nützlich sein.

Die Verwendung von Tamburin, Becken und Triangel im ersten und dritten Satz kann das rhythmische Gefüge unterstreichen und den Orgelklang auf eher ungewöhnliche Weise erweitern. Um das Notenbild nicht zu belasten, wurden die zumeist ostinaten Rhythmen der Schlaginstrumente getreu der Orchesterfassung jeweils in Fußnoten wiedergegeben. Dynamik und Dauer des Einsatzes sind über dem oberen System in Form von Symbolen (  ) und Häkchen ( ) gekennzeichnet.

Auf Vorschläge zur Manual-Verteilung wurde verzichtet. Meist ergibt sie sich durch obligate Stimmen von selbst. Die Registrierung ist eher grundtönig vorzunehmen. Höhere und Aliquot-Register dürfen nur mit äußerster Sorgfalt und Sparsamkeit Verwendung finden. Auch die Frage der 16'-Verwendung im Bass (m.s. oder Ped.) hängt nicht unmittelbar davon ab, ob im Original nur Violoncello oder auch der Kontrabass spielt. Eine klug erdachte, abwechslungsreiche Farbigkeit ist unbedingt notwendig. Wer zu großflächig vorgeht, wird dem Stück nicht gerecht. Ob Transkription oder Original – man lasse sich von einem gesunden Klangempfinden leiten, das der *Orgel* angemessen ist. Die Orgel soll nicht eine Orchesterimitation sein, sie ist ein eigenes, ein eigenartiges, ein einzigartiges Instrument.

Wiesbaden, Winter 2006

Klaus Uwe Ludwig

Preface

In the nineteenth and twentieth centuries, many countries witnessed the rise of a profound interest in folkloristic sources, in history, language, legends and melodies. Composers such as Verdi (Italy), Chopin (Poland), Dvořák and Smetana (Bohemia), Grieg (Norway), Kodály and Bartók (Hungary) left their stamp on their respective national styles.

One can clearly designate Jean Sibelius as a composer who was rooted not only musically in his fatherland, but also politically. Finland had been under Russian domination since 1809. Although it enjoyed a special status, it nevertheless began seeing an increase of political pressure under Czarist rule in the last years of the nineteenth century. This expressed itself in a restrictive press censorship and in radical attempts to prohibit the use of the Finnish language. Obviously, censorship also permeated cultural life as well. However, here, as well as in other nations (and in other eras as well), artists succeeded in expressing through their means what was forbidden to verbalize. It was not until 1917 that Finland found its path to independence.

Sibelius often borrowed the specific melodies and harmonies of his native land, in many of his works (the most famous being “*Finlandia*” of 1899). He brilliantly transformed them through his artistic vision, thus taking his place within the circle of “national” composers. In 1893 the Vyborg student fraternity of the University of Helsinki requested a “Finnish” composition from Sibelius. The composer quickly wrote the *Karelia* music. Finnish artists of that time were particularly fond of the region of “Karelia” in the southeast, which now belongs to Russia and was then known as a rich agricultural region. The enormously successful first performance of the complete nine-movement *Karelia* music, which bears strong reminiscences of Karelian folk tunes, took place in Helsinki on 13 November 1893. “What with everyone screaming and applauding, it was impossible to hear the music,” wrote the composer to his brother Christian. Sibelius then divided the work for concert use and later destroyed several movements which he found too uninspired. This division gave rise to the *Karelia Overture* op. 10 and the *Karelia Suite* op. 11.

The *Intermezzo* introduces a soft fanfare motif that is covered with gentle string harmonies. It leads up to a grand crescendo before closing on a peaceful note. In the original piece, the *Ballade* describes a ballad singer. Sibelius paints the sweeping melody in dark woodwind hues, and with a stunning English horn solo. The final movement evokes a dazzling march with mighty build-ups, striking rhythms and an infectious lightness.

This arrangement is based on the first edition of the score (Breitkopf & Härtel, 1906). The piano arrangement by Otto Taubmann, which was produced as early as September 1906, provided additional indications.

The articulation markings from the score were reproduced with the same accuracy as the composer’s own dynamic markings. Of course, it is impossible to follow all the dynamics. They should be understood in the sense of Reger, who strove for an “emotionally informed” performance through their discriminating use.

The orchestration of the original is often indicated. This is intended to underscore the underlying sound of the orchestral version and to facilitate its transposition to the organ. However, it does not aim to pave the way to any kind of slavish imitation. The organ is an autonomous instrument and one must make use of its own colors. Nevertheless, in adapting the work to the organ, it is undeniably useful to read the score and listen to the work.

The use of tambourine, cymbals and triangle in the first and third movements can underscore the rhythmic structure and contribute to a rather unusual expansion of the organ sound. In order not to encumber the printed music, the mostly ostinato rhythms of the percussion instruments have all been given in footnotes, in keeping with the orchestral version. The dynamics and the length of the actions are indicated above the upper staff in the form of symbols (☉ ♯ △) and checks (⌈ ⌋).

We have eschewed all suggestions pertaining to the distribution of the manuals. This is usually obvious through the obbligato parts. The registration should emphasize the fundamental tones. Higher stops and mutation stops should be used with extreme caution and sparingness. The question as to whether the 16’ stop should be used in the bass (m.s. or ped.) cannot simply be answered by establishing whether the cello plays alone or with the double bass in the original. An intelligently conceived contrast of shadings is absolutely necessary. Whoever proceeds too broadly here will not do justice to the work. Whether transcription or original – one should guide oneself on a healthy sense of sound suited to the *organ*, which must not be seen as imitating the orchestra, but should be considered as an autonomous, unique and singular instrument.

Wiesbaden, Winter 2006

Klaus Uwe Ludwig