

Vorwort

Hans-Georg Burghardt wurde am 7. Februar 1909 in Breslau (heute Wrocław) geboren. Er erhielt frühzeitig Klavierunterricht und begann mit 15 Jahren zu komponieren. Ab Ostern 1915 besuchte er zunächst das König-Wilhelm-Gymnasium, wechselte dann an die Gerhart-Hauptmann-Oberrealschule in Breslau. Seit 1927 erhielt er Unterricht in Musiktheorie und Klavierunterricht bei Robert Hahn. Ab 1929 studierte er an der Breslauer Universität Musikwissenschaft bei Arnold Schmitz, Peter Epstein und Paul Blaschke, Kunstgeschichte bei August Grisebach und Philipp Schweinfurth sowie Philosophie bei Eugen Kühnemann, außerdem am Breslauer Tonkünstlerseminar Komposition bei Ernst August Voelkel und Klavier bei Bronislaw von Pozniak. Anfang der 1930er Jahre sendete der Breslauer Rundfunk einige seiner Werke, erste Werke erschienen im Druck. Nach der Staatlichen Privatmusiklehrerprüfung für Klavier 1932 und dem Abschluss für Theorie und Komposition 1933 lebte Burghardt freischaffend als Komponist, Pianist und Pädagoge in Breslau. 1936 heiratete er die Sängerin Margarete Heinrich, die in zahlreichen Konzerten, begleitet vom Komponisten, dessen Liedschaffen bekannt machte. In den Jahren 1935–1944 erschienen neun Liederhefte bei Konrad Littmann im Druck. Mehrere Interpreten nahmen Burghardts Werke ins Repertoire auf und machten seinen Namen außerhalb Schlesiens bekannt. 1938 erhielt er den Schlesischen Musikpreis für die *Sinfonietta* op. 39. 1941 wurde er als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Hochschulinstitut für Musikerziehung bei der Universität Breslau angestellt. 1943 entstand seine Schrift *Die Sekundskalen als Mittel einer neuen Tonalitätsgrundlage*, in der er das von ihm entwickelte Sekundsystem darstellte.

Am 20. Januar 1945 wurde Burghardt zum Volkssturm einberufen und erlebte alle Phasen der Zerstörung seiner Heimatstadt mit. Die Vertreibung bedeutete den Verlust des größ-

ten Teils seines Werkes. 1947 fand er als Musikpädagoge Unterkommen im Kinderheim Gerswalde. 1949 erhielt er für das *Klavierkonzert* op. 82 den Brandenburgischen Musikpreis. Seit dem 3. Februar 1950 unterrichtete Burghardt am Konservatorium Cottbus Theorie und Klavier. 1952 wurde er als Wahrnehmungsdozent, 1955 als Lektor an das Institut für Musikerziehung an der Pädagogischen Fakultät der Universität Jena berufen, das schließlich im Rahmen einer „Modernisierung des Bildungswesens“ 1965 aufgelöst wurde. Ab dem 1. September 1964 war Burghardt als Lektor für Musikwissenschaft an der Universität Halle beschäftigt, ab 1969 dann als „Lehrer im Hochschuldienst der Sektion Germanistik und Kunstwissenschaften Bereich Musikwissenschaft“ und unterrichtete Klavier, Gehörbildung, Theorie und Komposition. Im Juni 1971 wurde er mit der „Pestalozzimedaille für treue Dienste“ in Silber ausgezeichnet. Am 31. August 1974 trat er in den Ruhestand. Er lebte in bescheidenen Verhältnissen bis zu seinem Tod am 14. Dezember 1993 in Halle.



Die Ausgabe folgt vom Komponisten korrigierten Exemplaren der Ausgaben der Sonaten Nr. 1 und 6 aus dem Verlag Konrad Littmann, Breslau, dem Autograph der Sonate Nr. 2 sowie Fotokopien der verlorenen Autographe der Sonaten Nr. 3–5 im Nachlass des Komponisten im Musikarchiv der KünstlerGilde (als Dauerleihgabe am Sudetendeutschen Musikinstitut, Träger: Bezirk Oberpfalz) in Regensburg.

Hans-Georg Burghardt schrieb in einer Ausgabe seiner *Ausgewählten kurzen Klavierstücke*:

„Aus gegebenem Anlaß folgt eine Erklärung der Pedalzeichen, die in diesem Fall auf Bronislaw v[on] Pozniak zurückgehen:

1. † bedeutet rechtes Pedal heruntertreten
2. ‡ wieder hochnehmen

3. † ergibt sich, wenn 2 vor 1 gestellt wird, und bedeutet hochnehmen und sofort wieder heruntertreten (Wechselfedal). Geräuschlos

u.c. = una corda bezieht sich auf das linke Pedal (Verschiebung). Der Hammer schlägt nur eine Saite an.

t.c. = tre corde bedeutet wieder hochnehmen. Bei normaler Spielweise werden drei Saiten vom Hammer angeschlagen. Das gilt für die Flügel. Bei Klavieren werden die Hämmer näher an die Saiten herangebracht, wodurch sich eine Dämpfung der Töne ergibt.

Die vorliegenden Stücke sind nicht durchgehend pedalisiert.“

Nicole Kämpken hat aus persönlichem Erleben mitgeteilt, dass Hans-Georg Burghardt selbst seine Klavierwerke mit reichlichem Pedalgebrauch spielte, was sie mit seiner Vorliebe für das Harmonium in Verbindung gebracht hat.



Dank gilt Jürgen Maack (Regensburg; Sonaten Nr. 1, 2 und 6), Brian Lamb (Zeist / Niederlande; Sonate Nr. 3) und W. G. H. Hautvast (Nijmegen / Niederlande; Sonaten Nr. 4 und 5) für die Erstellung des Notensatzes sowie Jürgen Maack für die Bearbeitung aller Sonaten für die Gesamtausgabe, Dr. Andreas Wehrmeyer für die Aufnahme in die Reihe „Musik aus dem Archiv“ sowie dem Verleger Dr. Wolfram Hader für die Übernahme in sein Verlagsprogramm. Gedankt sei auch dem Merseburger Verlag (Kassel) für die freundliche Genehmigung, die Sonate Nr. 6 in A, op. 45 in dieser Gesamtausgabe der Klaviersonaten Burghardts abzdrukken.

Thomas Emmerig



Klaviersonaten Nr. 1–6

Burghardts Schaffen umfasst alle musikalischen Gattungen: Orchestermusik für den Konzertsaal (vier Sinfonien, eine Sinfonietta,

zwei Klavierkonzerte und ein Doppelkonzert für zwei Klaviere), Kammermusik (vorwiegend Streicher und Klavier, aber auch ein Bläsertrio und ein Streichquartett als Konzertwerke sowie kleinere Spielstücke für den Unterricht), eine Vielzahl von Liedern und Gesangszyklen, eine Oper und Werke für das Harmonium und die Orgel. Die Klaviersonaten bilden jedoch die einzige Gattung, die sein Schaffen kontinuierlich und lebenslang durchzieht; immer wieder ist er auf diese für ihn zentrale Gattung zurückgekommen. Deshalb lässt sich auch an den 12 Klaviersonaten exemplarisch besonders gut seine zielgerichtete kompositorische Entwicklung nachweisen. Im Rückblick äußerte er selbst 1992: „Ich stand damals am Beginn der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts. Ein Fortschritt *musste* kommen – er hatte ja schon radikal begonnen [...]. Doch lag es mir nicht, den radikalen Weg mitzugehen, sondern ich wollte einen Fortschritt erreichen durch allmähliche Umwandlung, durch Metamorphose [...]. So entstanden in Breslau 9 Klaviersonaten, die sich später zu einem Zwölferkreis erweiterten.“¹

Burghardt entwickelte im Laufe seines Schaffens aus seiner Kompositionspraxis heraus nach und nach ein eigenes Kompositionssystem, das von ihm so genannte „Sekundsystem“, welches er später, erstmals 1940, auch schriftlich fixierte. Die theoretischen Erkenntnisse folgten also seiner kompositorischen Entwicklung statt sie zu begründen. Burghardts Selbstverständnis als Komponist fußt auf seiner tiefen Gläubigkeit und seiner starken Verbundenheit zur Anthroposophie Rudolf Steiners. Nur vor diesem Hintergrund betrachtet lässt sich sein System verstehen, durchschauen und einordnen.²

Das Klaviersonatenwerk Burghardts lässt sich in drei Phasen einteilen: Das Frühwerk umfasst die 1. und 2. Sonate und die Sonaten

¹ Hans-Georg Burghardt, *Zu den 12 Klaviersonaten*, Halle 1992.

² Vgl. Nicole Kämpken, *Hans-Georg Burghardt (1909–1993) – Leben und Werk. Ein Sonderweg in der ‚modernen‘ Musik*, Sinzig 2000, darin Kapitel II: *Burghardts Kompositionssystem vor dem Hintergrund der anthroposophischen Geisteswissenschaft – Seine Schriften zur Musik*, S. 39–58.

4–6, die in zeitlich enger Folge in den Jahren 1934–1938 komponiert wurden.

Die Klaviersonate Nr. 1 op. 22 in Es umfasst vier in klassischer Satzfolge angeordnete Sätze. Den gleichen formalen Grundriss zeigen auch die 6. und die 12. Sonate. Durch Themenübernahmen, vor allem des Hauptthemas des Kopfsatzes, sind die Sätze zyklisch eng miteinander verbunden. Das viertaktige Kernthema exponiert durch ständigen Lagenwechsel den Gegensatz dunkel/hell. Durch dieses leicht wiederzuerkennende Charakteristikum erhält es eine „Motto“-Funktion und ist als solches der ganzen Sonate vorangestellt. Die „Tonartangaben“ der Sonaten sind bereits hier Ausdruck des noch im Entstehen begriffenen „Sekundsystems“. 1956 äußerte Burghardt sich gegenüber Heinrich Simbriger über seine Tonalitätsvorstellung: „Die Tonalitätsvorstellung ist komplexiv. Sonate in ‚Es‘ heißt also: Die in der Klangwelt Es ruhende Tonalität umfasst alle Skalenvarianten.“³ Eine dieser Varianten zeigt sich deutlich im kantablen Epilogthema des Kopfsatzes, das nur die Töne der pentatonischen Grundform der „Es“-Skala verwendet (Prim, große Sekunde, Quarte, Quinte, kleine Septime, Oktave).⁴

Ein vom regelhaften Sonatensatz abweichendes Charakteristikum Burghardts ist die notengetreue Übernahme der Exposition in der Reprise. Da das Dur-Moll-System überwunden, eine Grenze überschritten werden sollte, erheben auch die Gesetze der Formenlehre hinsichtlich der harmonischen Gestaltung (Exposition: Hauptthema in Grundtonart, Seitenthema Dominante bzw. Tonikaparallele, Reprise: beide Themen in Grundtonart) für die

³ Hans-Georg Burghardt, Brief an Heinrich Simbriger vom 10. März 1956 (Musikarchiv der KünstlerGilde, als Depositum am Sudetendeutschen Musikinstitut, Träger Bezirk Oberpfalz, in Regensburg, Personenakt Hans-Georg Burghardt).

⁴ Die Tonalität „Es“ steht seit jeher für einen kämpferischen, heldischen, heroischen Charakter; bedeutendstes Beispiel Beethovens *Eroica*. Dementsprechend passt die Vortragsangabe *Maestoso allegro*. Burghardts Dresdener Freund, der Konzertpianist Carl Bergmann, äußerte sich denn auch: „Die Sonate in Es ist ein Werk von michaelischer Größe“, eine Absicht, die der Komponist selbst später bestätigte.

terzlose „offene“ Tonart kaum noch Anspruch auf Gültigkeit. So beschließt denn auch das Hauptthema abrundend den Kopfsatz, der in weitem Umfang zunächst in der „offenen“ Quinte (also ohne Terz), schließlich in der Tonikaprimen leise verhallt. Gerade im Intervall der sich für die Menschen von heute leer anfühlenden Quinte sieht Burghardt die Möglichkeit, das Geistige, was sie ursprünglich enthalten habe, wieder neu zu empfangen. Die Quinte könne wie eine offene Schale ein Gefäß für das bilden, was aus der geistigen Welt ströme, und es auffangen.

Die Klaviersonate Nr. 2 op. 34 in D (1935) weist als einzige Klaviersonate Burghardts die klassische dreisätzig Satzfolge schnell – langsam – schnell in ausgeprägter Form auf. Die „D“-Tonalität nimmt eine bevorzugte Stellung in Burghardts Sonatenwerk ein: immerhin ein Drittel der Klaviersonaten steht „in D“. Auch hier gibt es wieder ein wie ein „Anruf“ wirkendes, signalhaftes, unisono und *ff energico molto* zu spielendes Kopfmotiv, welches später fortgesponnen wird. Überhaupt finden sich hier bereits in der Exposition durchführungsartige Techniken und die eigentliche Durchführung erscheint dann sehr kurz und soll darüber hinaus noch doppelt so schnell wie der Seitensatz gespielt werden. Das kantable, lyrische Hauptthema ist eher strophischer Variantenreihung als echter thematischer Verarbeitung fähig. Als „Orgelpunkt“ behält es den Grundton d bei.

Im groß angelegten Sonatenrondo, welches in einer gewaltigen Coda auf D-Dur endet, schildert Burghardt nach eigener Aussage (in einem Brief an die Verfasserin) „nordische Elementarwesen (Gnome, Trolle u.a. umeinanderquirlend)“. Gewidmet ist diese den Untertitel „Nordische“ tragende Sonate denn auch seinem schwedischen Freund Carl Ruths.

Die Klaviersonate Nr. 4 op. 41 in F (1937) trägt im Kopfsatz f-Moll-Vorzeichnung. Entsprechend der Tonartencharakteristik⁵ symbolisiert diese Tonart für Burghardt Finsternis und Dunkelheit. Der Verfasserin schrieb er:

⁵ Vgl. Hermann Beck, *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner*, Stuttgart 1977.

„Am Anfang stehen zwei mächtige Schläge Michaels (Takt 1-3 und 7-9), danach Sternschnuppenfall (Takt 4-6 und 10-14) bis in die Tiefe des Weltraums.“ Die Vortragsangabe für das sechstaktige Hauptthema lautet wiederum *Maestoso ad energico, allegro*. Die Zäsur auf dem Quintoktavklang auf f teilt das Thema in den *ff* zu spielenden unisono-Teil mit einem ausgeprägten Rhythmus und den im *p* gesetzten aufgelösteren, mit Begleitakkorden der linken Hand versehenen Schlussteil. Am Ende des Kopfsatzes wird durch die Wiederaufnahme dieses Themas ein Rahmen ausgebildet – ein Verfahren, das Burghardt in seinen ersten sieben Sonaten anwendet. Diese vom Komponisten so genannten „michaelischen Themen“ kommen immer wieder vor. Zu ihrer Charakteristik gehört, dass sie stets mindestens im *ff* und meist unisono gespielt werden. Außerdem sind sie stark akkordisch, rhythmisch sehr prägnant und kurz mit einer kraftvollen und eingängigen Wirkung. Hintergrund ist einmal mehr die anthroposophische Ideenwelt. Aus anthroposophischer Sicht heraus leben wir in einem Michael-Zeitalter (die Anthroposophen vertreten die Ansicht, dass verschiedene Zeitalter der Erdgeschichte unter der Führung jeweils eines Erzengels in der geistigen Welt stehen). Die durch den Drachen symbolisierten negativen Kräfte unserer Zeit, welche die Menschen an die physische Welt bänden, könnten nur überwunden werden, indem sich die Menschen mit dem Erzengel Michael, der den „Drachen“ besiegen könne, verbänden. Nur so könne die Menschheit den abgebrochenen Kontakt zur geistigen Welt wiederherstellen. Burghardt wollte mit dieser Art von „michaelischen Themen“ die Stärke und Kraft des Erzengels Michael symbolisieren und so „michaelische“ Impulse künstlerisch offenbaren. Diese Absicht formulierte er nachträglich auch wie folgt: „Mehr und mehr erfüllte mich die Tatsache von dem Anbruch eines neuen Michael-Zeitalters, wie es Steiner verkündet hatte. Da faßte ich den Entschluß, einen Zyklus von Sonaten zu komponieren,

der aus dem Michaelimpuls gestaltet sein sollte.“⁶

Bereits das KopftHEMA der 1. Sonate weist in gewisser Hinsicht schon auf derart komponierte Themen hin. Nach einem kurzen Intermezzo beendet eine gewaltige Tripelfuge den Zyklus.

In der Klaviersonate Nr. 5 op. 43 in G (1938) tritt an die Stelle des Intermezzos lediglich noch eine Introduziona zur wiederum dreistimmigen Fuge. Zur Schlusssteigerung verwendet Burghardt die kontrapunktische Technik der Thementaugmentation, die durch den Zusatz *allargando* noch unterstützt wird.

Die ersten beiden Themen des Kopfsatzes sind ohne kontrastierende Wirkung, der ganze Satz ist auf das dritte Thema hin ausgerichtet: wiederum ein gewaltiges „michaelisches Thema“, zu dem fünf überleitende unisono-Takte – mit einem starken *crescendo* versehen – hinführen. Tonalität ist hier einmal mehr „Es“. Der Satz endet mit einer plagalen Kadenz auf dem „offenen“ Quintoktavklang, der an dieser exponierten Stelle ebenfalls schon als Vorreiter des Sekundsystems gedeutet werden kann.

In der viersätzigen Klaviersonate Nr. 6 op. 45 in A (1938) liegt der Schwerpunkt auf dem langsamen Satz. Burghardt versucht hier, den Klavierklang orchestral zu beleben. Dies zeigt sowohl der vollgriffige Klaviersatz als auch die grafische Verdeutlichung des quasi-orchestralen Klangbilds durch Einführung eines zusätzlichen dritten Liniensystems. Weit über Vortragsbezeichnungen hinausgehende verbale Zusätze („quasi Posaunen mit Tuba“, „quasi Streicher“) weisen auf unterschiedliche Klangfarben hin und zeigen die Leitung durch Assoziation an orchestrale Klänge. Später hat Burghardt diesen Satz denn auch orchestriert.

Endete die vorige Sonate im Kopfsatz auf dem „offenen“ Quintoktavklang, so schließt Burghardt diese Sonate ganz mit einem solchen terzlosen, für das sich in der Entwicklung befindende Sekundsystem charakteristischen „entmaterialisierten“ und „offenen“ Quintoktavklang ab.

⁶ Hans-Georg Burghardt, *Zu den 12 Klaviersonaten*, Halle 1992.

Die als 3. gezählte Sonate op. 36 in C (1939) läutet die mittlere Phase von Burghardts Klaviersonatenschaffen ein. Bei chronologischer Zählung wäre dies eigentlich die sechste Sonate; da sie jedoch vom Komponisten an die Stelle eines nicht mehr vorhandenen Werkes op. 36, also zwischen die 2. Sonate op. 34 und die 4. Sonate op. 41 gesetzt wurde, erhielt sie die Nummer 3. Das Werk wirkt schon im Notenbild anders als die vorigen Sonaten: Der Satz ist weniger kompakt, aufgelichteter, es kommen kaum Akkorde vor, sondern der Schwerpunkt liegt auf der melodischen Gestaltung. Alles dies sind Hinweise zur endgültigen Ausformung des Sekundsystems, das Burghardt

im folgenden Jahr schriftlich fixieren sollte. Er selbst äußerte zum einleitenden Thema: „Es ist eine Geste gleich der eines bittenden Menschen, der sich bis zur Erde vor der Gottheit verneigt. Dann, im 9. und 10. Takt, wie eine Antwort aus den Höhen, verschleiert.“ Das Hauptthema erscheint dann in der Sekundskala auf c (Grundform cd fg bc) und endet im „offenen“ Zweiklang auf der Tonika. Auch hier führt der ganze Satz wieder auf einen „michaelischen“ Höhepunkt im *fff* hin. Schon im Notenbild wird die Größe und Kraft durch die Erweiterung auf vier Notensysteme deutlich.

Nicole Kämpken