Walker

HAUSMITTEILUNG NR. 22

JUNI 1959

Vom Wesen der Orgel

Dr. A. Bouman, Orgelbauexperte in Bussum (bei Amsterdam)

Eine Orgel ist mehr als nur ein Musikinstrument, das dem Menschen passiv zur Verfügung steht, der es mit seinem Spiel beseelen soll. Sie hat ein eigenes Wesen, auf das der Mensch mehr oder weniger subjektiv reagiert. Orgelklang weckt Erinnerungen und konfrontiert den Zuhörer mit sich selber, dergestalt, daß die Orgel für den einen ein klingendes Symbol bedeutet für die Frömmigkeit der Eltern und der früheren Geschlechter, für das Geborgensein in Gott, für das sichere Vaterhaus; ein anderer hinwiederum fühlt sich zum Widerstand gereizt gegen unverstandene Feierlichkeit, gegen sonntägliches Sichlangweilen oder gegen geschmackloses bürgerliches Musikmachen.

Sicherlich spricht heute die Orgel weniger Menschen an als früher. Ihre Verweltlichung ist fortgeschritten; die Bindung an Tradition und Glauben des vorigen Geschlechts hat sich gelockert; auch ist der Verfall des Orgelbaus im letzten Jahrhundert mit eine Ursache dafür, daß viele etwa dem Orchesterklang den Vorzug geben vor dem Orgelklang.

Indessen stellt die Orgel ein kompliziertes Einzelprodukt dar, zustande gekommen aus der Zusammenarbeit von vielen: nämlich den Stiftern, dem Sachberater, dem Architekten, dem Orgelbauer mit seinen Arbeitskräften, sowie all denen, die viele Jahrhunderte hindurch beigetragen haben zur Entwicklung der Orgelkultur. Sie wird gespielt von Organisten, Lernenden und Musikliebhabern; von ihnen und von den Besuchern der Gebäude wird sie gehört und gesehen. Der Besitzer läßt sie stimmen und unterhalten. Sie funktioniert in einem Raum mit seiner Atmosphäre und Akustik. Sie hat einen gewissen Ruf und formt mit am Geschmack der Musikkultur in Umgegend, Land und Welt.

Doch fristet sie ein vergessenes Dasein. Im Gottesdienst hat sie eine dienende Aufgabe, und sie scheint aufzugehen in einer Interessenwelt von Menschen und Dingen. Sie dient als Flächenfüllung im Gebäude, öfters als Zaun oder Wand, und ist ein unvorhergesehener Posten und enttäuschender Faktor im Budget der Kirche. Die meisten hören ebensowenig zu, wenn »die Orgel spielt«, wie bei Kaffeehausmusik. Ihre Formen sind oft von einem Schrank umschlossen, der am meisten an etwas ihr Wesensfremdes erinnert: an ein Kabinett, ein Haus, einen klassischen Tempel, einen Sarkophag. Staub und Spinnweben decken das Innere allmählich zu.

Dies alles könnte zu dem Schlusse führen, die Orgel sei ein stummes Ding und nicht mehr als ein Gerippe, das nur wieder auflebt dank dem Spieler und dem Wind. Eine solche Folgerung aber wäre einseitig und würde verkennen, daß jede Orgel ein *eigenes Leben* hat. Erst wenn wir dafür ein Auge und Ohr bekommen, erhält die Orgel die Bestimmung, zu der sie berufen ist: zu sprechen von Mensch und Gott.

Wenn wir uns überlegen, was die Orgel uns gibt und was sie ist, dann stellen wir fest: sie ist ein physikalischer Apparat, ein Musikinstrument und dient zur Unterstützung und Leitung des Gemeinde- und Kirchenchorgesangs und zur Wiedergabe von Orgelmusik. Insofern ist sie *Menschenwerk*.

Als *Kirchenorgel* unterstützt sie Stimme und Andacht der Gemeindemitglieder, die sich zu Gott wenden und ihr Leben Ihm anvertrauen. Ebenso mannigfaltig wie die Gemeinde strebt auch die Orgel selbst in Linien von Hunderten von Pfeifen

nach oben. Man könnte sie mit der aufsteigenden Rauchwolke eines Opfers vergleichen oder mit der Silhouette der Kirchtürme einer Stadt. Die Kirchenorgel ist auf das Transzendente gerichtet; daher muß sie in Material, Aufbau und Klang das Beste menschlicher Kultur enthalten. Minderwertige Arbeit fällt wie eine Beleidigung Gottes auf die Gemeinde selbst zurück.

Aber auch wenn die Orgel für die *Wiedergabe von Orgelmusik* bestimmt ist, ist sie als Werkstück menschlicher Kultur transzendental gerichtet. Wer weltliche Musik speziell für die Orgel komponiert oder spielt, legt sich im voraus und sogar mit Vorbedacht gewisse Beschränkungen bezüglich des Klanges auf und akzeptiert diese selbst als Mittel, die zu dem von ihm gesetzten Ziele leiten sollen. Er wünscht nur mit Tönen von gleicher Stärke und Farbe zu arbeiten, diesen durch die Zeitdauer ein Relief zu geben und sie in größeren Partien sich gegeneinander abheben zu lassen. In der Orgel ruft der Spieler eine Klangwelt auf, die objektiv und architektonisch, eine Welt der Ruhe und Ordnung ist. Klanglich und oft auch in der äußeren Gestalt kann eine Orgel dann auch an einen griechischen Tempel, an Landschaften mit verschiedenem Niveau, an Felsgrotten, an den Sternenhimmel erinnern. Mittels einer Orgel kann sich ein Mensch einen Turm zu Babel bauen, der bis zum Himmel reichen will. Zutiefst will er durch das Instrument, das er beherrscht, mit Gott sein, sei es aufständisch, sei es in seiner Ordnung ruhend. Aus dem Zeitlichen heraus strecken sich Organist und Orgel nach dem Ewigen.

Es ergibt sich, daß eine gute Orgel nicht nur Menschen-, sondern auch *Gotteswerk* sein muß. Der Schöpfer alles Lebens wird sie beseelen und segnen müssen mit seiner Immanenz. Nur in Ordnung und Schönheit kann Er sie krönen; darum muß sich zuletzt der Orgelbauer bei seiner Arbeit »in, aber nicht von dieser Welt« beherrschen lassen von Seinem Gesetz und Seinem Geist. Auch seine persönlichen Neigungen und Einfälle müssen durch diese Zucht gegangen sein, wenn er z. B. intonieren können will »als Machthaber und nicht wie die Theoretiker«. In einer Orgel kann er ein Gotteshaus bauen, das in unzähligen Pfeifen gen Himmel offensteht in der Erwartung, daß Gott mit seinem Geist hier seinen Einzug halten wird. Dieses Wohnungmachen für Gott unter den Menschen ist die schwierigste Arbeit für einen Intonateur. Die Pfeifen stehen geordnet in ihren Reihen mit geöffneten Lippen, und der Mensch, trotz seiner Nüchternheit, erwartet vom Jenseits seiner Möglichkeiten eine Orgel, die mehr ist als er selbst und im Klang »das eigentliche Leben« verkörpert. Die Orgel muß mit Autorität mitten im Tod sprechen und singen können vom Ewigen Leben, von der Gnade, vom Reich Gottes; sie muß beruhigen und wieder ins Gleichgewicht bringen, und sie muß diese Ehre wieder zurückgeben an Den, aus Dem, durch Den und zu Dem alle Dinge sind. Eine Orgel, die diesen Anforderungen nicht entspricht, ist wie ein Gemälde, das nicht aus den Farben herausgewachsen ist.

Diese doppelte Funktion einer Orgel macht es notwendig, daß auch das kleinste Instrument die größtmögliche *Vielseitigkeit* in sich birgt. Diese Vielseitigkeit muß zum Ausdruck kommen in Aufstellung, Registerzusammenstellung und Klang. Bewußte Einseitigkeiten oder Extreme sind hier nicht am Platz; sie machen eine solche Orgel vielleicht zum charakteristischen Produkt der Beschränktheit seines Entwerfers und Herstellers; dann kann sie aber nicht mehr repräsentativ für die Gemeinde sein und kann diese auch nicht beglücken. So hört man in heutiger Zeit Leute der Gemeinde oft klagen über ihre neue »scharfe« Orgel: »Es ist *‚unsere'* Orgel nicht, es tut uns weh, dafür gaben wir unser Geld nicht!« Schlimmer ist noch, daß eine einseitige Orgel

Gott zwingen will, daß Er sich einseitig offenbare. Es mangelt die Vielheit der Altäre, auf die Sein Geist im Reichtum der Gestalten sich niedersenken kann.

Solange die Orgel nicht gespielt wird, scheint sie ohne Leben und ohne Sinn. Das ist aber nur Schein: eine schweigende Orgel ist voll von *Potentialitäten*. Das drückt sich schon aus in den Begriffen »Aufstellung«, »Disposition«, »Intonation«, »Stimmung«. Sie alle weisen auf ein eigenes Leben, das schon eine gewisse Richtung gefunden hat. Wer den Kopf in eine Orgel hineinsteckt oder in ihr oder um sie herumgeht, dem zeigt sich dieses eigene Leben in der komplizierten Zusammenstellung von Mechanik und Windladen, in den Vorratsscheunen der Bälge, in den Nerven der Traktur. Pfeifen stehen wie schweigende Wälder und Blumenbeete vor ihm. Dann schon erlebt man, daß eine Orgel ein »Organum« ist, in dessen Seele wir ebenso völligen Eintritt haben wie in die eines Bildes, auch wenn wir Menschen es selber gemacht haben.

Der Orgelspieler hat sich in Registratur, Spiel und Behandlung des Instruments dem Wesen der Orgel anzupassen. Er kann dieses »Organ« nicht zwingen. Wir erleben dies schon am Orgelton: nach dem Ansprechen, das wir auch nur z. T. »in der Hand haben«, bleibt der Ton sich selbst gleich. Die »Lippen« und »Zungen« dürfen sprechen, solange es der Spieler will, und keine Sekunde länger. Im Orgelton erlebt der Spieler seine Endlichkeit; nur einen kleinen Augenblick lang kann er etwas von der Ewigkeit erschließen, die Schleuse öffnen vor dem ewigen Klingen, um sie dann wieder zu schließen. Wieviel Register er auch öffnen und wieviel Tasten er niederdrücken mag, singen kann der Pfeifenwald nur, wenn nur ein kleiner Teil, eine Auswahl daraus zur Ansprache gebracht wird. Aber wenn sich ein Zuhörer in der Orgel befindet, ist schon der Totalklang dieser selektierten Pfeifen so mannigfaltig, daß man ihn nicht lang anhören kann.

Beklemmend an einer Orgel ist, daß man durch sie der *Objektivität* gegenübergestellt wird. Diese kann der Mensch mit seiner Subjektivität nicht völlig ertragen; er will die Strenge der Orgel umbiegen und sie mit seiner Inspiration und Agogik zum Singen bringen. Die Orgel fordert ihren Spieler, der ein subjektives Wesen ist, gerade auf, seine Subjektivität mit ihrer Objektivität zu einer reicheren Einheit zu bringen. Bisweilen stellt sich dieser Prozeß deutlich heraus, wenn man Organisten charakterologisch betrachtet. Viele Organisten haben ihren Platz im Leben noch nicht recht gefunden und bewegen sich an der Grenze der Sicherheit. Sie fühlen sich am meisten bei einer Orgel geschützt, bei welcher der *Platz* für den Organisten in der Mitte und vorn ist. Er sitzt dann wie eine Spinne im Gewebe. Die Aufstellung der Orgel in »Werken« (auch so ein typisch objektiver Terminus!) entnimmt den Namen dem Platz, den ein Werk in bezug auf den Organisten einnimmt: vor ihm steht das Haupt- und das Brustwerk, oben, außer seinem Bereich, das Ober- und das Kronwerk, hinter ihm das Rückpositiv. Subjektiv zu seinem Instrument eingestellt muß er sehen, wie er die Orgel regiert. Nicht umsonst nennt man denn die *Orgelmechanik* auch »Regierwerk« und »Traktur«. Bei elektrischer Traktur muß er »Kontakt« herstellen. Die Möglichkeiten, die in den straffen Klaviaturen mit ihren Tastenreihen vor ihm liegen, sind, phänomenologisch gesehen, ebenso viele Schwierigkeiten. Es ist immer ein gewisser Tastendruck zu überwinden; auf ganz natürliche Weise empfindet er diesen Tastendruck als alltägliche kleine Schwierigkeit, die dem Leben eigen ist, wo man sich für jeden nennenswerten Erfolg anstrengen muß. Nicht grundlos schwärmen namentlich aggressive Organisten für mechanische Traktur, wünschen bisweilen sogar einen zu schweren Anschlag und sind in ihrem Spiel der

Disposition

der neuen Orgel im Konzertsaal des Gewerkschaftshauses in Belgrad/Jugoslavien

I. Manual C–a'''
58 Tasten

1. Prinzipal 16′
2. Bourdon 16′
3. Diapason 8′
4. Flaute 8′
5. Gemshorn 8′
6. Gamba 8′
7. Dolce 8′
8. Rohrflöte 4′
9. Dolce 4′
10. Oktave 4′
11. Quinta $2^2/_3$′
12. Superoktave 2′
13. Mixtura 6fach
14. Trompete 8′

II. Manual C–a''' 58 T.
(Schwellwerk)

15. Tibia 16′ (C–H gedeckt)
16. Prinzipal 8′
17. Liebl. Gedeckt 8′
18. Viola d'amour 8′
19. Hohlflöte 8′
20. Salicional 8′
21. Traversflöte 4′
22. Prinzipal 4′
23. Blockflöte 2′
24. Sesquialtera 2fach 2′
25. Cornett 4fach
26. Oboe 8′ Tremolo

III. Manual C–a'''
58 Tasten (im Schweller)

27. Quintadena 16′
28. Geigenprinzipal 8′
29. Fugara 8′
30. Flute harmonique 8′
31. Aeoline 8′
32. Vox celestis 8′ ab c
33. Flute d' amour 4′
34. Viola 4′
35. Nasard $2^2/_3$′
36. Violeta 2′
37. Harmonia aethera 4fach
38. Schalmei 8′
39. Clarine 4′
Tremolo

IV. Manual C–a'''
58 Tasten

40. Kontraviola 16′
41. Bourdon 8′
42. Hornprinzipal 8′
43. Konzertflöte 8′ ab d'' überblasend
44. Konzertviola 8′
45. Praestant 4′
46. Blockflöte 4′
47. Quinte $2^2/_3$′
48. Piccolo 2′
49. Terza $1^3/_5$′
50. Flautino 1′
51. Zimbel 3fach
52. Vox humana 8′
53. Clarinette 8′

Pedal C–f' 30 Tasten

54. Bombardon 32′ (Ged.)
55. Prinzipalbaß 16′
56. Violonbaß 16′
57. Subbaß 16′
58. Salicional 16′
59. Flötenbaß 8′
60. Violoncello 8′
61. Oktavbaß 8′
62. Flauto 4′
63. Mixtura 4fach
64. Tuba 16′
65. Posaune 8′
66. Clarino 4′
67. Cornett 2′

Freistehender, fahrbarer Spieltisch.

Disposition: Professor Franjo Lučić, Zagreb, Rektor der Musikakademie

Prospektentwurf: Architekt Branko Petričić, Belgrad

Belgrad, Konzertsaal des Gewerkschaftshauses

Disposition siehe Seite 4

Versuchung des »Orgelschlagens« ausgesetzt. Doch ist bei letzteren Organisten die Orgel nicht sicher, denn als Musikinstrument muß die Orgel »behandelt« werden, so wie man selbst behandelt werden will. Ein guter Orgelspieler ist mit seinem Instrument zusammengewachsen und lebt in inniger Gemeinschaft mit ihm.

Auch bei dem vollkommensten Spiel auf Orgeln mit mechanischer Traktur läßt sich indessen nicht mehr völlig das der Orgel eigene *Geheimnis* entringen. Sicher ist dies nicht der Fall bei Orgeln mit elektrischer Traktur. Hier wird dieses Geheimnis noch unzugänglicher, weil der Organist keinen subjektiven Einfluß ausüben kann auf das Öffnen des Ventils.

Im Tiefsten ist Orgelspielen ein Ringen mit Gott. Der Organist arbeitet an der Grenze von Zeit und Ewigkeit. Aus der unruhigen Beweglichkeit unseres Lebens strebt er hin nach der Ruhe der Ewigkeit. Persönliche Spannungen können sich hier in Harmonie auflösen.

Eine gute Orgel wird das *Menschliche* in all seiner Mannigfaltigkeit wiedergeben müssen, von der Dämonie und dem Jubel bis zu der in sich gekehrten Meditation. Zugleich aber muß die Orgel verkündigen können, was von *Gott* herabsteigt: Friede, Reinheit, Gnade, Freude, Schmerz, Zorn, Majestät. Der Klang einer guten Kirchenorgel wird fromm sein, von einer Frömmigkeit, die den Geist der Propheten, aber auch den von Petrus und Johannes im Klang zu uns bringt.

Dies alles kann nicht nur vom Organisten erwartet werden. Diese Potenzen müssen auch in die *Orgel selbst* gelegt sein. Und dieses Geheimnis teilt sie mit dem Organisten, der sie zu erschließen weiß. Nicht umsonst nannte man früher Orgeltasten »claves« (Schlüssel) und die Windlade »secretum« (Geheimnis). Dieses Eigenleben der Orgel wirkt sich auch aus in eigensinnigen Launen, als da sind: Anlaufen des Ventilators, Windkrankheit, Keuchen, Mitresonieren, Vorsprache, träge Ansprache, Beisprache, Heulen, Klirren, das lugubre Fortgehen des Windes aus der Orgel usw. Eine Anhäufung dieser musikalisch üblen Eigenschaften kann bisweilen eine bizarre Koketterie einer verfallenen Orgel ausmachen; einige versuchen sogar, sie heute einseitig zu kultivieren. Man fertigt Kästen und Prospekte in antiker Formgebung; läßt man Stoßbälge fort, so reagiert der Klang auf Windgebrauch mit Keuchen und Zittern und wird rauh, zischend und stechend; wird die Pfeifenansprache pedantisch oder nachlässig überakzentuiert zu einem »Spucken«, so zersplittert sich die Aufeinanderfolge der Töne zu einem Orgelpointillismus. So fabriziert man etwas Neo-Antikes, dem wir auch in den quasi »gotischen« Anrichtetischen und rissigen Lampenschirmen begegnen. So kann man eine Orgel sogar hysterisch machen.

Aber nicht weniger vergreift man sich am Geheimnis der Orgel, wenn man anfängt, die Spielapparatur zu automatisieren, so daß die Orgel mehr zum Roboter wird, unpersönlich und zugleich unzugänglicher. Mit den »dummen Kräften« von Pneumatik und Ziehbälgen lassen sich gewisse Bequemlichkeiten erreichen; aber man erhält dafür den Lohn einer Abstandsbedienung: die Orgel distanziert sich vom Spieler, und sein eigenes Spiel stört ihn. Durch solche Hilfsmittel gibt der Musiker einen Teil der engen Verbindung mit dem Instrument preis und damit eine heilsame Möglichkeit der Korrektur durch das organische Wesen der Orgel selbst. Außerdem besteht bei einer Elektrifizierung der Spiel- und Registermechanik die Gefahr, daß der Spieler durch die vielfältigen Möglichkeiten nicht nur bereichert, sondern auch eingeschüchtert und beschränkt wird in der Übertragung seines Spiels. Das Kennzeichen des Wahren ist Einfachheit. Der Mensch soll Meister seiner Schöpfungen

bleiben, und wenn er an dem exakten Reagieren der Traktur spürt, daß ihm gehorcht wird, inspiriert ihn das um so mehr. Weder Traktur noch Spieltisch dürfen ihm das Gefühl von Unsicherheit einflößen.

Mißbrauch einer Kirchenorgel kann ein Organist begehen durch unkeusche Behandlung, als ob es sich um ein Kinoinstrument handelte, indem er von einer Taste auf die andere klimpert oder ihren Reichtum an Äußerungsmöglichkeiten gleichschaltet in einer billigen Staccato-Technik.

Damit soll nicht gesagt sein, daß eine Orgel ihrem Wesen nach auch nicht »sinfonisch« gespielt werden könnte. Organist und Orgelbauer müssen beispielsweise noch die Instrumentationskunde eines Berlioz, Bruckner, Ravel und vieler Moderner für die Orgel entdecken, u. a. was mehrere Kontrastwirkungen: dramatische, schalkhafte und weltentrückte Akzente usw. betrifft. In dieser Hinsicht ist die moderne Orgel gegenüber der Entwicklung des Orchesters und der Kammermusikkombinationen um einige Generationen zurückgeblieben.

In die Möglichkeiten der Orgel greift der Organist ein. Dabei ist eine *technisch perfekte Funktion* der Orgel notwendig, damit sich die Kommunikation zwischen Orgel und Spieler ungehindert vollziehen kann. Die *Mechanik* muß eine Verlängerung der Finger sein, also präzis, ohne Dehnung, Schlottern, zu starken Widerstand oder Zähigkeit; durch sie müssen sich die Absichten des Organisten in Klang umsetzen lassen. Bei einer guten mechanischen Traktur hört und fühlt man, daß man die Orgel auch wirklich »in der Hand« hat. *Orgelwind* ist der eine Geist, der durch einen einzigen Druck atmen können muß; er darf nicht gestoßen oder abgeschnitten werden, auch nicht im Pfeifenstock oder in den Kehlen oder durch zu schmale Labiumbreiten. In der mannigfaltigen Verzweigung von Bälgen, Kanälen und Leitungen verteilt sich dieser eine Geist über die Pfeifen und bindet so ihren Klang zur Einheit zusammen. Diese Windversorgung habe langen Atem, damit sie auch eine kräftige Klangexpansion versehen kann. Denselben Anforderungen müssen auch die *Kanzellen* entsprechen; sie sollen dabei aber auch eine kaum merkbare gegenseitige Beeinflussung und ein Zusammenstimmen der darauf sprechenden Pfeifen bewirken. Die *Ansprache* der verschiedenen Register muß derart sein, daß jedes von ihnen den persönlichen Tonansatz hat, welcher zu dieser Stimme gehört, das eine einen unmittelbaren, das andere einen geschmeidigeren, je nachdem es für ein schnelleres oder ein langsames Spiel gebraucht wird. Eine gemischte Stimme verlangt ja doch eine andere Spielweise als ein Streicher. Bei allen Registerfamilien nach einem einförmigen Tonansatz zu streben, ist nicht angebracht. Schon der Unterschied in Körperweite und Labiumbreite ist bestimmend für Unterschiede in der Ansprache. Der sogenannte Schneideton beim Labium hat bei dem einen Register eine schwerere Aufgabe zu erfüllen als beim anderen, um Luftsäule und Körper zum Schwingen zu bringen. Dasselbe gilt für die Zunge und die Luftsäule im Schallbecher. Ebenso gilt, daß jede Spielweise Register mit eigenem Klangtypus, klarer Zeichnung und Ansprache verlangt.

Die günstige Möglichkeit, diese Ansprache zu vervollkommnen und sich anzupassen, gibt die mechanische Traktur durch einen präzis anschließenden Kontakt der Fingerspitzen mit dem Druckpunkt, bei dem sich das Ventil öffnet. Durch die Möglichkeit, eine Taste innerhalb $1/4$ und $1/25$ Sekunde langsamer oder schneller niederzudrücken oder loszulassen, ist ein verfeinerter Kontakt mit dem Instrument und eine lebendigere Expression im Spiel gegeben. Voraussetzung ist dabei natürlich, daß der Druckpunkt nur einen ganz kleinen Widerstand aufweist. Bei elektrischer, pneu-

matischer oder Barker-Traktur ist der Organist abhängig von der Ungleichheit in der Elastizität kleiner Bälgchen, Membranen, Federchen, in dem Abstand von Stellmuttern, Kontakten, Magnetänkerchen usw., die sich auch bei genauester Einstellung verändern können. Dergleichen »Mechanismen« oder »Maschinen« sind ein Stück »Tod«, das im Orgel-Organismus zwischengeschaltet wird; hier bleibt nur die Möglichkeit, nicht durch den Anschlag, sondern durch längeres oder kürzeres Festhalten der Tasten eine plastische Artikulation in das Spiel zu legen. Ein künstlicher Druckpunkt kann hier etwas verbessern, aber nicht die mechanische Verbindung ersetzen. Deshalb bevorzugt man auch die mechanische Traktur; erst wenn das Instrument sehr groß wird, gestaltet sich der Anschlag so schwer und die technischen Schwierigkeiten wachsen derart, daß man zur elektrischen Traktur übergehen muß. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß die Termini »mechanisch« und »pneumatisch« in Beziehung auf die Orgeltraktur technisch vielleicht zutreffen, ihrer eigentlichen Bedeutung nach aber nicht glücklich gewählt sind. Das Wort »pneumatisch« suggeriert doch ein Geistiges, aber Pneumatik schaltet eben einen maschinellen Apparat zwischen Spieler und Orgel, während dagegen die »mechanische« Traktur einen besseren Durchlaß darstellt für den Geist.

Auch die *Windlade* spielt ihre harmonisierende Rolle in der Zusammenarbeit zwischen Orgel und Organisten. Die Sprache der Orgelpfeifen muß ebenso durch einen Geist beseelt sein wie die der Gemeindemitglieder. Hier wirkt die Kanzelle, auf der korrespondierende Pfeifen stehen, kommunizierend: empfangen doch aus ihr die Pfeifen denselben Wind. Die Tonkanzellenlade (Schleif- und Springlade) hat den Vorteil gegenüber der Registerkanzellenlade (Kegel-, Taschen- und Bälgchenlade), daß hier Pfeifen von verschiedenen Registern, jedoch von ein und derselben Taste zugleich durch *einen* Luftstrom geschmeidig angeblasen werden. Dies fördert die Verschmelzung des Klanges dieser Pfeifen und gibt auch dem musikalischen Geschehen deutlich Ausdruck. Macht man in Pfeifenfuß, Kehle, Pfeifenstock und Schleife weite Durchlaßöffnungen, so wird diesem Zusammenschmelzen kein Hindernis in den Weg gelegt. Andererseits ergibt sich beim Spiel auf Pfeifen eines einzigen Registers, das auf einer Registerkanzelle steht, eine größere harmonische Verschmelzung zwischen den Tönen dieses Registers, obwohl eine solche Kanzelle über einen größeren Inhalt verfügt als eine Tonkanzelle. Spielt man aber auf einer Registerkanzellenlade mit mehreren Registern zugleich, so können kleine Unregelmäßigkeiten in Stellung und Gang der Kegel oder Membranen ein nicht genau gleichzeitiges Ansprechen der korrespondierenden Pfeifen einer und derselben Taste verursachen und so die Stimmführung einigermaßen undeutlich machen.

Noch streuender wirken sich eckige Verbohrungen und Kegelladen sowie der unruhige Wind bei den Kegeln aus, die hier im Weg stehen und die freie Tonentfaltung abschneiden. Die Ansprache der Registerkanzellenladen ist chaotischer als die der Tonkanzellenladen. Dieser Individualismus bei der Pfeifenansprache kann sich noch stärker bei Multiplex-Laden zeigen, wo die Pfeifen einer Lade nur aus einem großen Windmagazin gespeist werden. Dem Nachteil einer ungenügenden Klangmischung können hier stark besetzte gemischte Stimmen einigermaßen begegnen, deren Einzelchöre pro Taste doch zugleich ansprechen, da sie von ein und demselben Wind gespeist sind. Auch ein wie ein Schalltrichter wirkender Orgelkasten und ein günstiger Nachhall in der Kirche können zu einer besseren Klangmischung verhelfen und einer wenig zusammenhängenden Klangmasse mehr Verbindung geben. Ob dieses Hintergrundes ist es zu verstehen, daß mehr polyphon denkende Orga-

nisten sich zur Tonkanzellenlade bekennen, während sich die Freunde der Homophonie auch mit der Registerkanzellenlade begnügen können.

Das Wesen der Orgel tritt äußerlich in Erscheinung durch den *Orgelkasten,* aber in vereinfachter Form, so daß man den Kasten als einen Königsrock ansehen könnte, der den Leib verhüllt. Die sichtbaren Prospektpfeifen sind eine symbolische Andeutung für die Mannigfaltigkeit der Pfeifen, die sich dahinter befinden. Sie stehen draußen als Wächter für das Geheimnis der Orgel. Ihr feierlicher Anblick erspart uns die Unruhe des inneren Werkes.

Es lag und liegt wohl noch im Geist dieser Zeit, daß die sogenannte kastenlose Orgel dieses Orgelinnere in Gruppen geordnet »ehrlich« und nackt ausstellt. Dies kann sich bisweilen unschön ausnehmen und sogar verwirren und bestürzen; aber auch dann schreckt man davor zurück, einen Blick in den mechanischen Teil preiszugeben oder in die Windversorgung und andere weniger edle Teile der Orgel. Auch hier ist die Lösung die beste, die das Pfeifenwerk als starke Einheit zeigt und nicht als eine Masse im Sinn von »Soviel Köpfe, soviel Sinne«.

Behauptet also in den meisten Fällen eine Orgel als Möbel eine gewisse Abgeschlossenheit und Einheit, so ist es doch zweckmäßig, den Klanggruppen, die sie umfaßt, in deutlicher räumlicher Gliederung Ausdruck zu geben: das Hauptwerk ist dann auch zentral, flankiert oder überschattet von den Wächtern des Pedals. Das Rückpositiv steht als Stoßtrupp voran. Das Brustwerk sucht mit seiner Intimität Schutz unter dem Hauptwerk. Am dichtesten beim Himmel steht das Oberwerk und umfaßt die mehr mystischen Stimmen. Eine solche äußerliche Gliederung hat um so mehr Sinn, wenn von all diesen »Werken« jedes auf einem eigenen Klavier zu spielen ist, und wenn die Register auf eine funktionelle Weise beim Organisten angebracht sind. Dies trifft auch zu für die Anpassung an den Raum; ein Rückpositiv ist in einer Kirche mit Längsachse besser am Platz als in einem kleinen Zentralbau, ein Kronwerk in einer sehr hohen Kirche, während ein Brustwerk namentlich für das Zusammenspiel mit Chor oder Instrumentalisten geeignet ist.

So, wie ein Mensch oder eine Gruppe auf einer Fotografie oder einem Gemälde aufgestellt wird, daß man sich nicht frontal anbietet, sondern daß auch zurückweichende oder seitwärts gerichtete Partien vorhanden sind, so wird ein Orgelprospekt eine Gliederung aufweisen müssen, die zugleich »Offenbarung« und »Mysterium« ausdrückt, ein- und ausspringend mit Vorder- und Hintergrund, mit Nähe und Distanz. Das Straffe und Stramme des funktionell Sinnvollen wird gemildert durch das Zweckfreie der Ornamentik. Die Orgel hat auch ihre Funktion im *Raum,* in dem sie steht, und dies nicht nur für das Auge. Sie muß diesen Raum zum Singen und Klingen bringen, ebenso wie die Luftsäule im Klangkörper durch den Schneideton am Labium oder durch die Zunge zum Erklingen gebracht wird. In Disposition, Mensuren und Intonation muß dieser Raum proportioniert sein. Der Kasten kann dabei den Klang so beeinflussen, daß so wenig wie möglich Klang verlorengeht; bei einer guten Akustik läßt der Raum den Orgelklang nur ungern los.

Über den *Klang* ist schon einiges gesagt. Er muß das Göttliche ausdrücken, das zum Menschen herabkommt, und zugleich das Echt-Menschliche in all seiner Verschiedenheit, das zu Gott hinaufgetragen wird. Aus Disposition, Mensuren und Intonation wird ein Klang resultieren müssen, der das Individuelle, aber auch das Gemeinschaftliche wiedergeben kann, der mit anderen Worten geeignet ist für Melodieführung und Mehrstimmigkeit. Bei einer ausgereiften Orgel kann man aus der Gemeinschaft der Pfeifen nicht nur diverse teams (»Plena«) formen; auch das

Tutti ist *ein Ganzes,* in dem auch die mehr tragfähigen und melodieführenden Stimmen eine wertvolle Komponente bedeuten können.

Zugleich majestätisch erhaben, zugleich irdisch nahe, muß der Orgelklang den Menschen umspielen und ergreifen können, ohne jedoch durch plumpe Brutalität seine Freiheit anzutasten oder ihm durch zu scharfe Umrisse die Struktur der Musik aufzudrängen; der Klang muß sich aber auch in eine höhere Distanz und Intimität zurückziehen können, die die Gemeinde visionär am Horizont eine Ahnung des neuen Himmels und der neuen Erde schauen läßt.

Der Orgelklang soll Vornehmheit aufweisen, die optimale Resultante von Kraft und Gegenkraft, Klangeinsatz und Pfeifenklang (Schneideton und Körperton, Zunge und Schallbecher); sie müssen ins Gleichgewicht kommen. Nur durch genaue Faktur und den »letzten Schliff« beim Intonieren kann man dieses Zusammenspiel beherrschen; nur dadurch bekommt der Orgelklang die lebendige Dynamik des Herzschlages. Darum soll man beim Mensurieren der Natur entsprechend vorgehen und die gewählte Pfeifenform zweckmäßig ausarbeiten, wobei man an Form, Weite und Material sieht, welche Intonation beabsichtigt ist. Auch die Intonation suche einen natürlichen Anschluß an das Gegebene: man vermeide möglichst Kernstiche, Klappdeckel sowie das unnötige Zukneifen von Kernspalten, Kehlen und Schallbechern.

Jede Pfeife braucht zugleich Fülle als Basis, und als Gegengewicht einen reichen Ausbau der Partialtöne. Darum spricht man immer von einer Klangpyramide oder vom Bild eines gotischen Turms; sie dürfen weder kopfschwer noch abgestumpft sein. Vielfarbiger Registerwechsel ist möglich, wenn diese wenigstens zur Team-Formung bereit sind: die Stimmen müssen einander ergänzen und ineinander einhaken, dürfen einander also nicht asozial überbieten oder in Unbedeutendheit verlorengehen. Sie differenzieren sich in Register der Nähe und der Distanz, der Höhe und der Tiefe, der Spannung und der Ruhe. Jedoch dürfen sie die Grenzen zum Aufdringlichen und Unverständlichen, zum Überscharfen und Dumpfen, zum Forcierten und Fahlen nicht überschreiten.

Diese Notizen bleiben subjektive Interpretationen des Ewigen in der Orgel. Wir sehen hier dasselbe wie in Dingen des Glaubens und der Kirche, wo man sich auch an das Große heranwagt. Ist es verwunderlich, daß sich Orgelfreunde so oft in Fanatismus, Intoleranz, Ketzerjagd, Exkommunikation und Pharisäismus ergehen? Die meisten werden durch unbewußte Insuffizienzgefühle dazu gedrängt, sich durch die Mode, durch den Buchstaben des Gesetzes und der Theorie, durch die Bürgerlichkeit zu sichern. Nach der Langweile der Romantik erleben wir jetzt die Langweile des Neo-Barocks. Unser Blick soll aber weiter dringen, schon deshalb, weil jede Orgel mehreren Generationen zu dienen hat. Im Orgelbau braucht man Persönlichkeit. Ohne Vision, Glauben, Mut und kampferprobte innere Harmonie läßt sich nichts Besonderes erreichen. Es gibt einen Orgelbau der Pubertät und einen solchen des gereiften Alters. Letzterer wird genährt aus dem Zeitlichen und dem Überzeitlichen.

Darum ist es gut, sich tiefer zu besinnen auf das Wesen des fesselnden Phänomens, das die Orgel darstellt. Sie konfrontiert uns mit der Ewigkeit, also auch mit uns selbst. An einer wahren Orgel kann uns die Ewigkeit so überwältigen, daß wir die Zeit vergessen und uns nur mit Mühe vom Spiel lösen können. Wir sind dann »weltentrückt«. Aber wir müssen nüchtern sein. Der Klang solcher Orgeln macht uns aufmerksam auf das, was wir noch nicht sind.

University Sydney, Australien, St. Andrews College

Disposition

Manual:

1. Stopped 8′
2. Principal 4′
3. Rohrflute 4′
4. Oktav 2′
5. Mixture 3 rks

Pedal:

6. Subbaß 16′

Tropenausführung – Pedal : Radial – konkav.

Berlin-Dahlem, Arndt-Gymnasium

Disposition

I. Manual

1. Flöte 8′
2. Sing. Prinzipal 8′
3. Waldflöte 2′
4. Sesquialtera 2fach
5. Mixtur 3–4fach

II. Manual

6. Singend Gedeckt 8′
7. Blockflöte 4′
8. Gemshorn 4′
9. Prinzipal 2′
10. Zimbel 2fach
11. Holzkrummhorn 8′

Pedal:

12. Subbaß 16′
13. Flötbaß 8′
14. Pommer 4′

Kennzeichen und Werte der Orgelregistergruppen

Vortrag von Dr. Walter Leib, Heidelberg

vor Intonateuren und Orgelbauern der Firma E. F. Walcker & Cie in Ludwigsburg.

Von den klanglichen Eigenschaften der einzelnen Registergruppen der Orgel haben wir eine ganz bestimmte Vorstellung, die meist auf Erfahrungen oder auf vergleichender Erkenntnis beruht. Diese Empirik kann jedoch im Rahmen einer Wirkung im gesamten Orgelwerk oder im Blick auf einen guten Raumklang weite Grenzen haben. Wir kennen die Nuancen, die wir unter »Klangfunktion«, »Landschaftsstil« u. a. Begriffen führen.

Es scheint für allgemeine Wertungen von Bedeutung zu sein, im Blick auf diese hier gestreiften Erfahrungen einmal einen Klang zu beurteilen und einzelne Klangkomponenten unter die Lupe zu nehmen.

Drei Momente bzw. Teilkomplexe bestimmen einen musikalischen Klang:

1) Die Entstehung, musikalisch »Ansprache« genannt, im Blick auf das physikalische Geschehen als »*Einschwingvorgang*« bezeichnet.

2) Der »stehende« Klang, d. h. die Erscheinung nach Beendigung des Einschwingvorgangs, wenn alle Klangkomponenten zur Entwicklung gelangt sind.

3) Der »Abklang«, der dann eintritt, wenn die den Klang bildende und erhaltende Energie zu wirken aufhört. Dieses letztere Moment ist für unsere Betrachtungen nicht von so großer Bedeutung wie z. B. bei angeschlagenen Platten oder Saiten, bei denen der Abklang wesentliches Charakteristikum des psychologischen Eindrucks ist.

Es kommt noch etwas hinzu, was mehr außerhalb des Klanggeschehens an sich liegt, nämlich der »Raumklang«, der reich an Imponderabilien, jedem Orgelbauer schon Kopfzerbrechen machte. Wir verstehen darunter die akustischen Eigenschaften eines Raumes, in dem die Pfeife erklingt. Durch Rückwurf, Bevorzugung gewisser Frequenzbereiche und Dämpfung können sich wesentliche Veränderungen des absoluten Klangbildes ergeben. Denn dieser »Raumklang« legt sich gewissermaßen auf die stehenden Klänge und modelt sie. Wenn ich vorhin sagte, daß hier Imponderabilien mitsprechen, so mag das begründen, weshalb ich es umgehe, auf dieses Thema in unserem Rahmen näher einzugehen. Ich möchte es einer späteren Studie überlassen.

Betrachten wir diese einzelnen Teilkomplexe eines Klanges für sich: Der Einschwingvorgang ist eigentlich das Geheimnisvollste bei der ganzen Beurteilung eines Klanges und seiner psychologischen Wertung. Bleiben wir im Bereich der schwingenden Luftsäulen: Nach Einsetzen der Erregung ergibt sich zunächst ein etwas chaotisches Geräusch; die in dem Pfeifenkörper eingeschlossene Luftsäule wird gewissermaßen gewaltsam aus ihrer Ruhelage gerissen; nun kristallisiert sich aus diesem Chaos heraus das »Klangbild«, indem die einzelnen Teiltöne, von oben anfangend nach unten sich verbreiternd, eintreten. Sind diese Teiltöne alle da, dann ist der Vollklang, der »stationäre« Klang erreicht. Dieser Vorgang, der eine ganze Genesis in sich birgt, geht in 6–20 Millisekunden vor sich. Er ist also so kurz, daß wir ihn mit dem Ohr nicht in seinen Einzelphasen wahrnehmen können. Denn das Ohr ist nur in der Lage, Zeitabstände von etwa 50–60 Millisekunden getrennt hören

zu können. (Tiefste wahrnehmbare Töne haben 16–18 Hz.) Es ist aber das erstaunliche in der Natur, daß diese kurze Zeitspanne bei Entstehung eines Klanges ausschlaggebend für die psychologische Wirkung ist. Die ganze Skala der Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Sprache beruht wesentlich auf dieser Erscheinung. Wir wissen heute, daß wir auf elektronischem Weg viel klarere stehende Klänge erzeugen können, als etwa mit mechanisch erregten Klangkörpern. Aber diese Klänge bleiben unlebendig, gerade weil das Ansprachemoment fehlt; an seine Stelle tritt der »Einschaltknack«.

Über die typische und naturgebundene Ansprache der einzelnen Pfeifengruppen soll bei ihrer Gesamtwertung noch einiges ausgesagt werden.

Nach Beendigung des Einschwingvorgangs tritt der stationäre, der stehende Klang ein. Wir wissen, daß dieser Klang sich aus einer Unzahl von Teilschwingungen zusammensetzt, den »Teiltönen«, die sich zueinander verhalten wie die Verhältnisse der einfachen Zahlenreihe. Schaubildlich dargestellt im Oszillografen präsentiert sich ein Einzelton als eine einfache Sinuskurve; die Teiltöne bewirken eine starke Ablenkung von der reinen Sinuskurve. Das Klangbild ist zwar in jedem Fall sinusähnlich; wir sprechen dabei wegen der starken Einbuchtungen von einer »Sägezahnkurve«.

Die Art der Lagerung der Teiltöne, ihre Intensität, die Bevorzugung gewisser Gruppen macht die »Klangfarbe« aus. Die Begriffe »hell« und »dunkel« kennzeichnen bis zu einem gewissen Grad diese damit zusammenhängenden Erscheinungen. Eine Präzisierung vermag uns die Formantlehre in die Hand zu geben, die auf der Vokalbildung der menschlichen Stimme aufgebaut ist. Physikalisch beruht diese Formantbildung darauf, daß bei einem Vokal eine oder mehrere Gruppen von besonders hervortretenden Teiltönen sich bemerkbar macht. Diagrammatisch sieht das dann so aus, daß sich bei Messung der Intensität der einzelnen Teiltöne im Tonfrequenzanalysator Erhebungen bilden, die man die »Formantbuckel« nennt. Jeder Formant hat seinen bestimmten Tonhöhenbereich: Nach der Feststellung mittels des »Formantdreiecks«, innerhalb dessen die betreffenden »Buckel« liegen, ist z. B. dem Vokal a die normale Mittellage der Tastatur etwa von c′–a″ eigen. Darunter moduliert die Formanthaltung nach o bis u, darüber nach e und in der Höhe i.

Mit dieser Feststellung der einzelnen Formantlagen ist jedoch noch lange nicht die Welt der Formanterscheinungen erschöpft. Es können dazu noch Beigaben auftreten, die den Klang etwa nasal färben, sogenannte »Näselformanten«, oder solche, die eine Mischung zwischen zwei reinen Vokalen bewirken, also zwischen a und e = ä oder zwischen e und o = ö usw. Das sind die diphtongalen Umfärbungen der reinen Formanten.

Diesen drei Spielarten der Formanttypen entsprechen die drei Gruppen der Labialen der Orgel.

Die zylindrischen Prinzipale repräsentieren die reinen Vokalformanten. Das tun sie wegen ihres theoretisch lückenlosen Teiltonaufbaus unter Betonung derjenigen Teiltöne, die den Potenzen der Zahl 2 entsprechen. Das ist ein klarer Oktavaufbau mit verhältnismäßig geringen Beigaben anderer Teiltonreihen. Treten die Quinten z. B. stärker als normal hervor, so sind deutlich Formantverfälschungen zu beobachten (Mischlaute) oder wenn die Terzen ins Gewicht fallen, wird eine nasale Umfärbung erfolgen. Der Formantverlauf beim Prinzipal ist in der tiefen Oktave ein dunkel gefärbtes o bis u, dann wird das o in der kleinen Oktave dominierend, in der ein- bis zweigestrichenen Oktave herrscht das a vor, das sich bei a″ bereits zum e

hinneigt und schließlich in der obersten Oktave ins i übergeht. Wesentlich ist, daß diese Vokalklänge ohne jede Nebenerscheinungen zur Geltung gelangen. Auch der Einschwingvorgang der Prinzipale ist charakteristisch. Bei ihnen schwingt der Vollklang gewissermaßen lückenlos ein, da der Teiltonaufbau physikalisch ebenmäßig ist. Das, was man dabei hört, ist ein leichtes »ti«, das wenig Nebengeräusche gibt. Ein Blasen nach »f« hin wirkt beim Prinzipal etwas gequält. Es mag wohl daher kommen, daß irgendwelche Beimengungen auch im stehenden Klang den Vokal trüben.

Eine weitere Gruppe, die in der Formanthaltung und im Einschwingvorgang ein eigenes Gesicht aufweist, ist die der G e d e c k t e (und Halbgedeckte). Bei ihnen fällt die beim Prinzipal wesentliche Bildung des 2. Teiltones weg. Und damit wird der Formant stark abgedunkelt. Aus einem e wird ein ö, aus einem â ein ä und aus einem o ein u. Es ist also den Gedeckten die diphtongale Bildung, der Mischlaut, eigen.

Weiterhin ist zu beobachten, daß beim Erregen der Luftsäule bei den Gedeckten eine Stauung eintritt; es entfällt die Mündungskorrektion. Der Einschwingvorgang wird dadurch naturgemäß geräuschhafter, nach einem explosiven »b« bis »g« hinneigend, je nach Pfeifenart. Dieses mehr Explosive ist es, was dem Prinzipal fremd sein muß.

Die dritte Gruppe, die konisch offenen Pfeifen, lassen einen Nebenkomplex der über der 5. Harmonischen liegenden Teiltöne stärker zur Geltung kommen. Ihr Formant erhält eine mehr oder weniger leichte nasale Färbung. Im übrigen entspricht vom Näselformanten abgesehen die Vokalgrundlage etwa der bei den Prinzipalen. Auch der Einschwingvorgang wird bei den Konischen leicht modifiziert: Das Eintreten der Teiltongruppen, das wohl lückenlos erfolgt, wird durch Betonung einiger Gruppen ungleichmäßiger. Dort tritt das Klangwerden nachhaltiger in die Erscheinung. Es entsteht der Eindruck des Streichenden, zumindest neigt die Ansprache nach einem »pf« hin.

Wenn hier diese Gruppen entsprechend ihrer naturgegebenen Veranlagung getrennt behandelt und gewissermaßen einander gegenübergestellt wurden, so mag das den ganzen Reichtum der Farbenpalette ausweisen, die sich aus einer Mischung der einzelnen Gruppen ergibt: enge und hoch geschnittene Prinzipale, bärtige und niedrig geschnittene Konische, scharf abgrenzende, explosive oder »mulmige« Gedeckte, die wohl alle einmal an ihrer Stelle eine besondere Funktion haben können.

Es wurde hier Wert darauf gelegt, die naturgebundenen Eigenschaften der Orgelklänge darzulegen. Es kann aber ein geschulter Intonateur – das sei betont – bei genauer Verwertung der hier dargestellten Klangeigentümlichkeiten jede mögliche (oder auch einmal gewünschte) Klangverfälschung an einer Pfeife realisieren. Die hier dargestellten Wertungen sind naturgebunden und der natürlichen Veranlagung einer Pfeife entnommen.

Das besagt nun keineswegs eine Uniformierung des Klanges: Wir können uns z. B. den Formanten des Vokals a hell, etwa im Sinne norddeutschen Sprachklangs vorstellen, oder etwas weicher, leicht abgedunkelt nach einem süddeutschen Dialekt gefärbt. Das wird sich aus dem jeweiligen Landschaftsstil ergeben. Die Kunst des Orgelbauers muß hier immer das richtige Maß finden.

Bandbeispiele mit Klangbildern sollen das hier Gesagte untermauern.

報告

此の度東京藝術大学音樂学部に納入された西独ワルカー社製のパイプオルガンは極めて優秀なものであります

この楽器は十一箇の音栓と八六四本のパイプを有する小型のものでありますが機構的に最も音色の美しいシュライフラーデの構造をもちアクションは傳統的な最も確実なタッチを示し堅牢であるトラッカー方式を使ってあります

加ふるにすべてのパイプは細心に厳選された材料と三代に亘って養成された技術者の制作にかゝり非常に美しく調音されその合成された音色は全く世界の第一級品たることを推賞してはばかりません

特に従来浪漫派の楽器の多かった日本に於てドイツ第一流の技術を以て制作されたワルカー社製のバロック型のオルガンが設置されその素晴しいオルガン本来の音が聞かれる様になったことは私のかぎりなく悦びとするところであります

このような美事な楽器を制作されたワルカー社に対して心から感謝の意を表すると共に更に貴社の優秀なオルガンが今後日本に益々数多く設置されることを期待してやみません

敬具

一九五八年
九月十五日

東京藝術大学
音楽学部オルガン科
助教授
秋元道雄

ワルカー社御中

Tokyo University of Arts
Ueno Park, Daito-Ku, Tokyo

15. September 1958

– Translation –

E. F. Walcker & Cie
Orgelbau

Ludwigsburg – Württemberg
West-Germany

Dear sirs:

It is our great pleasure to obtain a very eminent Walcker organ at the Academy of Music, Tokyo University of Arts. Although this instrument is a small one that contains eleven stops and eight hundret and sixty-four pipes, Schleiflade-wind chest brings about the most beautiful tones by means of its excellent mechanism. The solid tracker mechanical system is adapted in the action, which leads to the surest touch owing to the skill handed down by tradition. Moreover, all the pipes have been made of particulary chosen materials by the craftsmen of superior ability cultivated for three generations. The intonation is very nicely done, and the well compound timbre proves to be that of the firstclass organ in the world.

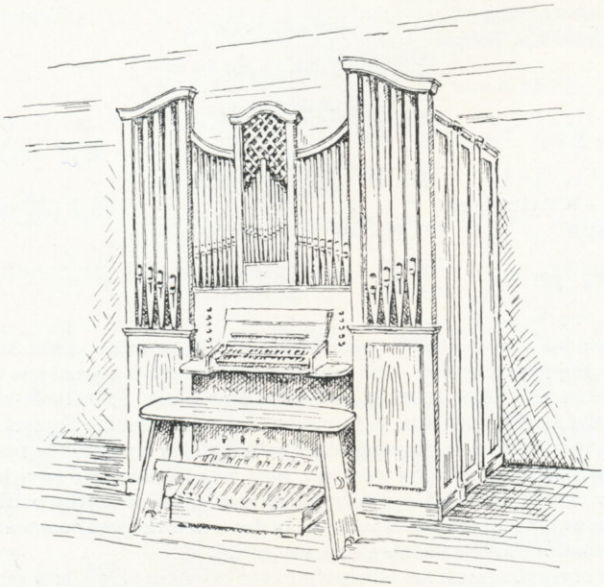
When most organs in Japan are belonging to the Romantic type, it is very signigicant that the Walcker's Baroque type organ, which was built with the eminent workmanship in Germany, has been installed in this country. We are very much delighted to hear such beautiful and genuine organ tones.

I not only express my gratitude for the E. F. Walcker and Cie which produced this fine instrument, but also expect earnestly that many of your leading organs will be installed in Japan, one after another.

Sincerely yours

Michio Akimoto
Professor of Organ

Academy of Music
Tokyo University of Arts



Dispositon

der Orgel in der Musikakademie Tokio

I. Manual

1. Rohrflöte 8′
2. Prinzipal 4′
3. Flachflöte 2′
4. Mixtur 4–6fach

II. Manual

5. Gedeckt 8′
6. Nachthorn 4′
7. Prinzipal 2′
8. Sifflöte 1′
9. Sesquialtera $2^2/_3$′, $1^3/_5$′

Pedal

10. Subbaß 16′
11. Quintadena 4′

Professor Michio Akimoto, Tokio

Harald Wolff Bremen-Horn, 4. Februar 1959

Gutachten

Am Donnerstag, 15. Januar 1959, habe ich die umgebaute große Domorgel eingehend geprüft und dabei folgendes festgestellt:

1) Die Firma Walcker hat alle vertraglich vorgesehenen Arbeiten ausgeführt. Sie hat ferner über ihre vertraglichen Verpflichtungen hinaus sowohl technische Verbesserungen als auch Intonationsarbeiten vorgenommen, die sich im Laufe des Umbaus als notwendig oder wünschenswert herausstellten.

2) Alle Arbeiten sind unter Verwendung des nach dem heutigen Stande des Orgelbaus bestmöglichen Materials und mit der größten Sorgfalt vorgenommen worden.

3) Die Arbeiten lassen erkennen, daß die ausführende Firma alle Vorkehrungen getroffen hat, um etwa zu befürchtende Störungen (z. B. durch klimatische Einflüsse oder durch Abnutzung) von vornherein auszuschalten – sowohl hinsichtlich des Materials als auch der Ausführung der Arbeiten.

Die dem Orgelbauer hier gestellte Aufgabe war ebenso schwierig wie »undankbar«: die alten Kegelladen sollten erhalten bleiben, durch elektrische Steuerung jedoch eine größere Präzision und bessere Spielbarkeit erzielt werden, auch waren keine Veränderungen am Pfeifenmaterial vorgesehen. Die große Entfernung der Laden voneinander setzte von vornherein bestimmte Grenzen. Doch ist festzustellen, daß durch die geschickte Disposition der Relais alles in den gegebenen Grenzen Mögliche erreicht worden ist.

Die zusätzlich geleisteten Intonationsarbeiten haben den Charakter der Orgel nicht verändert, eine Anzahl von Registern aber erst wieder gebrauchsfähig gemacht, wofür der Firma Walcker besondere Anerkennung gebührt.

Der neue, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattete Spieltisch gibt dem Spieler eine kaum abzuschätzende Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten an die Hand, welche vornehmlich der neuen Orgelmusik zugute kommen werden. Der Umbau durch die Firma Walcker hat zu einer in gewisser Weise neuen großen Domorgel geführt, zu welcher man die Domgemeinde nur beglückwünschen kann.

Harald Wolff

Disposition der Domorgel zu Bremen

I. Manual

1. Prinzipal 16′
2. Bordon 16′
3. Prinzipal 8′
4. Oktave 8′
5. Flöte 8′
6. Quintatön 8′
7. Gedackt 8′
8. Gemshorn 8′
9. Oktave 4′
10. Rohrflöte 4′
11. Gemshorn 4′
12. Rohrquint $2^2/_3$′
13. Flachflöte 2′
14. Rauschquinte $2^2/_3$′, 2′
15. Glöcklein 2fach
16. Mixtur 3–5fach
17. Mixtur 8fach
18. Cornett 3–4fach
19. Bombarde 16′
20. Trompete 8′
21. Clarine 4′

II. Manual

22. Bordon 16′
23. Prinzipal 8′
24. Flöte 8′
25. Quintatön 8′
26. Gedackt 8′
27. Prinzipal 4′
28. Oktave 4′
29. Nachthorn 4′
30. Spitzflöte 4′
31. Rohrquinte $2^2/_3$′
32. Oktave 2′
33. Rohrflöte 2′
34. Quinte $1^1/_3$′
35. Sifflöte 1′
36. Rauschquinte 2fach
37. Mixtur 3fach
38. Scharf 6fach
39. Oktavzimbel 4fach
40. Fagott 16′
41. Helle Trompete 8′
42. Oboe 8′
43. Trompete 4′

III. Manual

44. Quintade 16′
45. Prinzipal 8′
46. Spitzflöte 8′
47. Rohrflöte 8′
48. Oktave 4′
49. Traversflöte 4′
50. Salizet 4′
51. Spitzquinte $2^2/_3$′
52. Oktave 2′
53. Nachthorn 2′
54. Schwiegel 1′
55. Sesquialtera $2^2/_3$′, $1^3/_5$′
56. Hintersatz 8′
57. Mixtur 6–8fach
58. Terzzimbel 3fach
59. Dulcian 16′
60. Trompete 8′
61. Bärpfeife 8′
62. Schalmey 4′
63. Schwebung 8′
64. Tremolo
Glocken III. Man.

IV. Manual

65. Bordon 16′
66. Gemshorn 8′
67. Gemshorn Schwebung 8′
68. Spitzflöte 8′
69. Prinzipal 4′
70. Traversflöte 4′
71. Flautino 2′
72. Piccolo 2′
73. Oktave 1′
74. Harm. Aetheria 4fach
75. Scharf 4fach
76. Rankett 16′
77. Vox humana 8′
78. Krummhorn 8′
79. Regal 4′
80. Tremolo

Pedal

81. Kontrabaß 32′
82. Prinzipalbaß 16′
83. Salizetbaß 16′
84. Gedackt 16′
85. Subbaß 16′
86. Oktavbaß 8′
87. Baßflöte 8′
88. Oktave 4′
89. Pommer 4′
90. Nachthorn 4′
91. Nachthorn 2′
92. Oktave 1′
93. Cornett 3fach
94. Rauschquinte 4fach
95. Mixtur 10fach
96. Kontraposaune 32′
97. Posaune 16′
98. Dulcian 16′
99. Trompete 8′
100. Dulciana 8′
101. Engl. Horn 4′
102. Sing. Cornett 2′

Patreksjford/Island

Disposition

I. Manual

1. Rohrflöte 8′
2. Prinzipal 4′
3. Mixtur 2–3fach

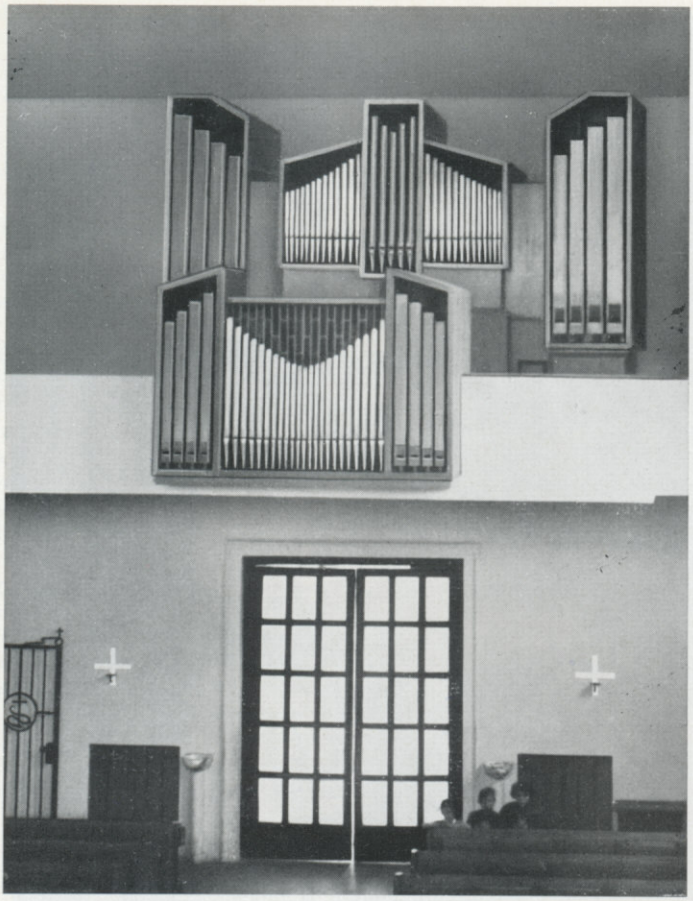
II. Manual

4. Gedeckt 8′
5. Nachthorn 4′
6. Schwiegel 2′
7. Quinte $1^1/_3$′

Pedal

8. Subbaß 16′

Normalkoppeln,
– Tremulant –



Wien XII Namen Jesu Kirche

Disposition

I. Manual

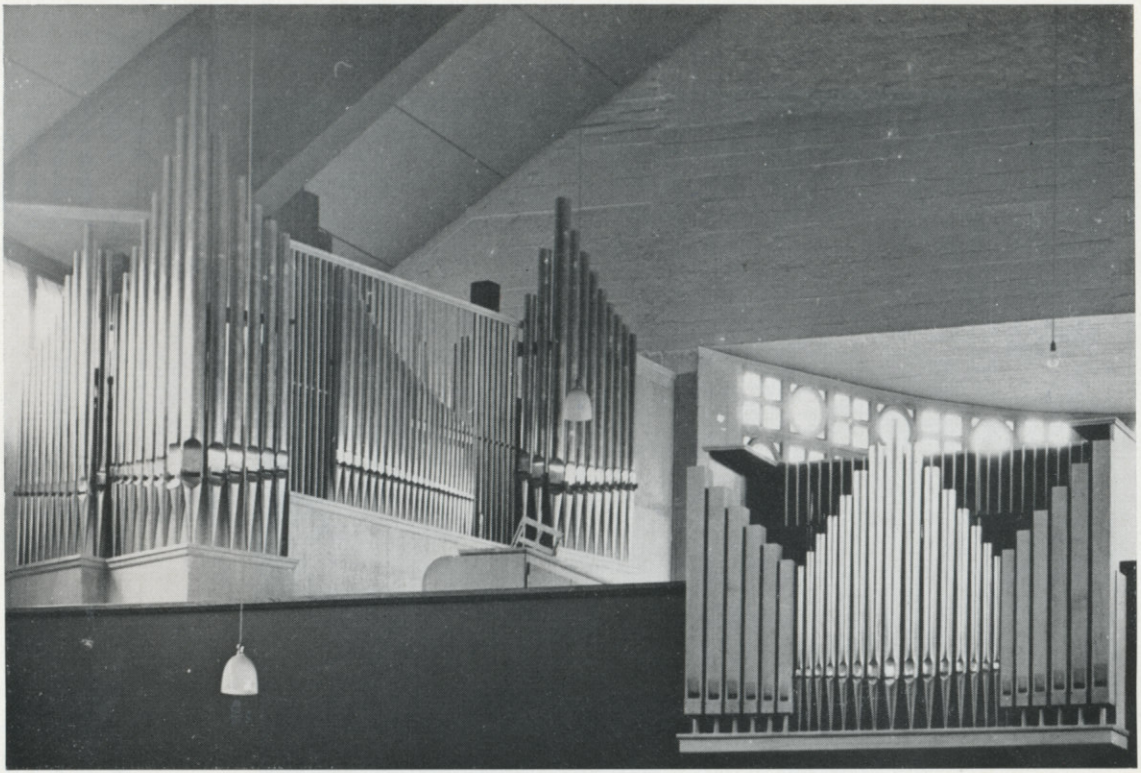
1. Prinzipal 8′
2. Weidenpfeife 8′
3. Oktave 4′
4. Gedeckt 4′
5. Flachflöte 2′
6. Mixtur 6fach $1^1/_3$′
7. Trompete 8′

II. Manual

8. Holzflöte 8′
9. Rohrquintade 8′
10. Prästant 4′
11. Nachthorn 4′
12. Oktävlein 2′
13. Scharf 4fach 1′
14. Krummhorn 8′

Pedal

15. Subbaß 16′
16. Gedeckt 8′
17. Oktavbaß 4′
18. Fagott 16′



Köln-Mülheim, St. Elisabethkirche

Disposition siehe Seite 25

Dr. Walter Supper

An die evang. Kirchengemeinde zu Gammertingen

Abnahmegutachten des Positivs

Im Herbst des Jahres 1958 erstellte die Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Cie Ludwigsburg für die Evang. Kirchengemeinde Gammertingen ein 5registriges Positiv mit mechanischer Traktur, geteilten Schleifen, angehängtem Pedal, eingebautem Gebläse und folgender Disposition: Gedackt 8′, Prinzipal 4′, Rohrflöte 4′, Waldflöte 2′ und Mixtur 4fach.

Die Orgelbauanstalt Walcker hat den guten Weg beschritten, den Pfeifenbestand des kleinen Instrumentleins relativ sehr eng zu mensurieren; dadurch wurde es bei der Intonation möglich, alle Pfeifen voll auszulasten; d. h.: man mußte nicht die Kulperei vollziehen, die dann gemacht werden muß, wenn eine Orgel in die Klauen des von manchen Orgelscharlatanen propagierten Schlagwortes von der »weiten Mensur« geraten war. Die Intonation ist von einer wohltuenden Forschheit; man darf aber nicht in den Fehler verfallen, das Instrument vom Sitz des Organisten her zu beurteilen; vielmehr muß man sich in den Kirchenraum begeben. Dort gewinnt das stabile Instrument den nötigen »Duft«, der mit der außerordentlich sicheren Klanggebung zu einer Synthese verschmilzt. Die Mensurierung ist umsichtig gewählt, derart, daß das dem Baßteil beigegebene geringfügige Arcanum bewirkt, dem Baß Rundung zu geben. Ein Subbaß 16′ wird durch diesen umsichtigen Griff gar nicht eigentlich vermißt.

Die gute Theorie von der Umschließung des Klangkörpers durch einen Gehäuseschrein ist hier Wirklichkeit geworden – dies kommt wie bekannt dem Klang sehr zustatten.

Der hier beschrittene Weg scheint mir zukunftsträchtig zu sein. Meine Glückwünsche zu diesem kleinen Instrumentlein!

gez. *Dr. Walter Supper*

Disposition

der Orgel in der St. Elisabethkirche zu Köln-Mülheim

Hauptwerk

1. Quintade 16′
2. Prinzipal 8′
3. Rohrflöte 8′
4. Quintviola 4′
5. Oktave 4′
6. Spitzflöte 2′
7. Sesquialtera 2fach
8. Mixtur 5–6fach
9. Trompete 8′

Rückpositiv

10. Holzgedeckt 8′
11. Nachthorn 4′
12. Kleinprinzipal 2′
13. Gemshornquinte $1^1/_3$′
14. Scharffzimbel 4fach
15. Rohrschalmei 8′
    Tremolo

Pedal:

16. Subbaß 16′
17. Oktavbaß 8′
18. Rohrpommer 8′
19. Holzprinzipal 4′
20. Zink 3fach
21. Fagott 16′

Abnahmegutachten

betr. Orgelneubau in der evang. Kirche zu Dortmund-Scharnhorst.

Am 22. September 1958 habe ich die von der Orgelbauanstalt Walcker in Ludwigsburg erbaute neue Orgel zwecks Abnahme geprüft. Als Vertreter der Kirchengemeinde waren dabei zugegen die Herren Pfarrer Moser und Kirchmeister Heitkamp, für die Erbauerfirma die Herren Orgelbaumeister Opitz und Hartmann. Auch der Kreiskirchenmusikwart der Synode Dortmund, Herr Kantor Kissing, nahm an der Prüfung teil. Zu prüfen war eine mechanische Orgel mit achtzehn Registern auf zwei Klavieren und Pedal nach einer von mir im Benehmen mit Kirchengemeinde und Orgelbauer entworfenen Disposition, die folgenden Wortlaut hat:

Hauptwerk	*Brustwerk*	*Pedal*
1. Quintatön 16′	8. Holzgedackt 8′	14. Subbaß 16′
2. Prinzipal 8′	9. Rohrflöte 4′	15. Offenbaß 8′
3. Spitzflöte 8′	10. Prinzipal 2′	16. Octave 4′
4. Octave 4′	11. Quinte $1^1/_3$′	17. Glöckleinton 2′, 1′
5. Waldflöte 2′	12. Scharff 3fach	18. Posaune 16′
6. Sesquialtera 2fach	13. Krummhorn 8′	
7. Mixtur 6fach	Tremolant	
Normalkoppeln.	Schwelltritt zum Brustwerk.	

Die in dieser Disposition enthaltenen Klangvorstellungen sind von der Orgelbauanstalt Walcker und ihren Mitarbeitern in sehr feiner und durchdachter Art und Weise entwickelt worden. Ein singender, dabei wohlfundierter und klar zeichnender Prinzipalchor bildet die Grundlage des Werkes, von dem sich leuchtende Mixturen und silbrig intonierte Solostimmen wirkungsvoll abheben. Ausgezeichnet die runde, dabei unaufdringliche Posaune mit Holzbecher, das tonschöne Krummhorn und die silberne Quinte $1^1/_3$′ des Brustwerkes. Die Intonation war in allen Stimmen ausgeglichen durchgeführt. Der sanft schwingende Tremolant des Brustwerkes ist gut gelungen und bei allen Registern verwendbar. Ganz ausgezeichnet ist auch die Wirkung des Schwellers. Die Orgel ist dem Kirchenraum in jeder Weise klanglich vorzüglich angepaßt und verfügt neben einem wohlabgewogenen Tuttiklang über einen großen Reichtum von geradezu kammermusikalisch feinen Klangabstufungen. Das Prospektbild ist sehr geschickt in den Kirchenraum hineinkomponiert. Klang und Äußeres ergänzen sich in sehr geschmackvoller Weise.

Die Spielart von Manualen und Pedal war, auch bei gezogenen Koppeln, leicht und angenehm. Technische Fehler wie Heuler, Durchstecher und dergl. traten bei der Prüfung nicht in Erscheinung. Das Pfeifenwerk im Innern der Orgel ist tadellos gearbeitet und sehr sorgfältig aufgestellt. Die Materialverwendung entspricht den

Angaben des Kostenanschlages. Die Windzufuhr ist reichlich bemessen, so daß weder Tonschwankungen noch Windschwund eintreten können. Die Arbeit an den Windladen, mit interessanten Neukonstruktionen an den Schleifen und der Ventilfederung, macht einen äußerst gediegenen und dauerhaften Eindruck. Die Mechanik ist sorgfältig verlegt und arbeitete in allen Teilen ohne Störung. Das ausgezeichnet gelungene kleine, aber klanglich sehr reiche Orgelwerk, konnte ohne Beanstandung zur Abnahme empfohlen werden. Die Orgelbauanstalt Walcker hat damit einen bemerkenswerten Beitrag zum Wiederaufbau der Orgeln im Dortmunder Stadtgebiet geleistet.

gez. Prof. *Wolfgang Auler*
Orgel- und Glockensachverständiger
der evang. Kirche von Westfalen

Donaueschingen, den 22. Dez. 1958

Sehr geehrter Herr Walcker-Mayer!

Nun ist eine gute Woche vergangen, seit die von Ihnen gelieferte Übungsorgel bei mir aufgestellt worden ist, und ich möchte Ihnen heute, nachdem ich die wesentlichen klanglichen Darstellungsmöglichkeiten kennengelernt habe, hiermit meinen aufrichtigen Dank für das in jeder Weise voll befriedigende Werk aussprechen. Die sehr sorgsame technische Ausführung aller Teile, der glückliche Entwurf im Hinblick sowohl auf den Verwendungszweck als Übungsorgel wie auch auf die damit zusammenhängende Frage der Aufstellung in der Wohnung und die manualmäßig ausgeglichene Disposition mit in den Einzelregistern relativ vorzüglichen klanglichen Qualitäten, sind im Zusammenwirken für mich ein sehr brauchbares, nützliches und wertvolles Instrument, das ich keinesfalls mehr missen möchte.

Mit den besten Wünschen für ein erfolgreiches Jahr 1959 verbleibe ich mit weihnachtlichem Gruß

Ihr sehr ergebener
Lothar Oschwald

Disposition

I. Manual C–g'''	*II. Manual*	*Pedal C–f'*
1. Gedeckt 8′	3. Rohrflöte 4′	angehängt
2. Prinzipal 2′	4. Sifflöte 1′	

Orgelkonzert zur Orgelweihe

Matthäuskirche Steglitz, 6. Juli 1958 (Auszug aus den »Musikblättern«)

Nach dem kühnen Dispositionsentwurf von Herbert Schulze und Dr. Karl Theodor Kühn, Berlin, die auch die Angaben zur Mensuration lieferten, erbaute die bekannte Orgelbauanstalt E. F. Walcker, Berlin und Ludwigsburg, in der Steglitzer Matthäuskirche ein Orgelwerk, das in seiner klanglichen Substanz und äußeren Gehäusegestaltung zweifellos den interessantesten, klangschönsten und modernsten Orgelneubau nach dem Kriege in Berlin darstellt. Auf nur zwei Manualen und Pedal sind 42 Register mit mechanischer Traktur auf Schleifladen untergebracht, die aber durch eine moderne elektrische Registeranlage gesteuert werden und mit Hilfe mehrerer geschickt eingeordneter Schweller dem Spieler alle Möglichkeiten bieten, um Orgelmusik verschiedenster Spielepochen (Renaissance bis Gegenwart) wirklich werkgetreu zu interpretieren. Dem in mancher Hinsicht stark experimentelle Züge tragenden Dispositionsentwurf kam die große Erfahrung der Orgelbauanstalt Walcker insofern sehr zustatten, als die Erbauerfirma offenbar keine Mühe – und Kosten – gespart hat, um das klangliche Material wirklich zu einer Einheit zu verschmelzen und Einzelstimmen geschickt dem Gesamtklang einzuordnen. Die Beschränkung auf nur 2 Manuale und Pedal hat dazu noch den Vorteil, daß überall genügend fundierende Grundstimmen vorhanden sind, so daß bei allem silbernen Leuchten und Glitzern der Einzelregister niemals eine Überspitzung oder Härte eintritt, wie sie heute in neuen Orgeln leider fast stets zu finden sind. Hier ist wirklich ein Instrument entstanden, das in vieler Hinsicht vorbildlich und zukunftweisend für den Orgelbau der Gegenwart geworden ist.

In dem Eröffnungskonzert spielte Frank Michael Beyer Werke aus der Zeit der Renaissance: Byrd, Dufay, Schremm, wobei die sehr differenzierten Farben der Labiale und Solorohrwerke überaus günstig zur Geltung gelangten. In Peppings Fuge in F und vor allem in Davids dreisätzigem Konzert zu »Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang«, das überhaupt zum Höhepunkt des Abends wurde, kam das in seiner strahlenden Fülle und Gravität imponierende »volle Werk« zu besonderer Wirkung, wobei auch der »Paukenturm« sehr wirkungsvoll zum Einsatz gelangte. In Joh. Seb. Bachs Choraltrio über »Vater unser im Himmelreich« zeigte sich die besondere Eignung des neuen Instruments für polyphone Stimmführung, während in desselben Meisters großer c-moll-Passacaglia die verschiedenen Prinzipalpyramiden gegeneinandergestellt wurden und ein echt bachisches »Organopleno« zu überzeugen vermochte. Frank Michael Beyer war ein musikalisch und technisch souverän spielender und registrierender Organist, der – trotz der Kürze der Zeit, die zur Verfügung stand – sich schon in erstaunlicher Weise mit den vielfältigen Registerfarben vertraut erwies. Die Matthäuskirche kann man zu der neuen Orgel nur beglückwünschen.

Michael Rüth

Der Stand des Orgelumbaues in der Glaubenskirche Berlin-Tempelhof

Helmut Höing

Die erste Etappe des Orgelumbaues in der Glaubenskirche wird in den nächsten Wochen fertiggestellt sein. Die Spielanlage mit allen dazugehörigen elektrischen Apparaten wurde fast restlos erneuert und auf den Stand der heutigen technischen Fortschritte gebracht. Gleichzeitig wurde das Instrument klanglich so umgestaltet, daß man in der Lage ist, den verschiedenen Stilepochen der Orgelmusik gerecht zu werden. Die Umdisponierung des Werkes wurde in erfreulicher Zusammenarbeit mit dem Kreiskirchenmusikwart gestaltet. Durch enge Kontaktnahme mit dem Leiter der hiesigen Filiale der Orgelbauanstalt Walcker, konnten Intonationsfragen weitgehendst durchgesprochen werden, so daß das Bestmöglichste, selbst soweit noch altes Pfeifenmaterial Verwendung findet, auch klanglich zustande kommen dürfte. Der Firma Walcker und ihren Mitarbeitern sei an dieser Stelle für die einzigartige Arbeit schon jetzt besonders gedankt.

Eine größere Orgel birgt einen Klangkörper in sich, der an Tonumfang selbst noch über den eines großen Orchesters hinausgeht. Dynamisch muß er einerseits einer reichhaltigen Kammermusik und andererseits den gewaltigen Bauwerken der Bachschen Fugen und der großen symphonischen Orgelwerke eines Max Reger usw. gerecht werden. Weichheit bis hin zur männlichen Kraft und Stärke soll ein solcher Klangkörper in sich bergen. Hier wurde besonders – obwohl unser Ohr im Zeitalter der elektrischen und seichten Unterhaltungsmusik verweichlicht ist – nicht nur ein urwüchsiger, sondern auch ein offener, strahlender und durchsichtiger Klang angestrebt. Dieses Ziel scheint soweit erreicht zu werden, daß man manchmal das Empfinden hat, plötzlich in helles Sonnenlicht zu treten, das fast blendet. Bei diesem Klang kommen mir die Worte in den Sinn: »Und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie.«

Abschließend kann schon jetzt gesagt werden, daß nach Fertigstellung der zweiten (letzten) Etappe die Glaubenskirche eine Domorgel besitzen wird und somit eines der besten Instrumente, die z. Z. in Berlin stehen. Es bleibt nur zu hoffen, daß die Mittel für die letzte Etappe recht bald aufgebracht werden, um das begonnene Werk vollenden zu können. Am 15. Februar, um 20 Uhr, hatte die Gemeinde die Möglichkeit, ein Orgelkonzert an ihrem zu $^2/_3$ fertiggestellten Instrument zu hören. Es spielte Helmut Höing, der von seiner 3. England-Tournee zurückgekehrt ist.

Berlin, Februar 1959

Abnahmebericht über die neue Orgel in der Winterkirche in Maulbronn

In der sogenannten Winterkirche in Maulbronn spielt sich der Hauptteil des gottesdienstlichen Lebens von Gemeinde und Seminar ab. Die seitherige Orgel, bestehend aus 8 Registern auf 1 Manual und Pedal, obwohl 1947 etwas umdisponiert, konnte die musischen Bedürfnisse nur wenig stillen. Es war darum immer der Wunsch rege, dem die destruktive Tätigkeit der Holzwürmer in der Orgel zustatten kam, eine neue Orgel zu beschaffen – dann aber natürlich 2manualig. Es ist hocherfreulich, daß es gelungen ist, das Staatl. Hochbauamt, das für den Ersatz der ehemaligen 8 Register zuständig und besorgt war, mit der Seminarstiftung und der Kirchengemeinde zusammenzuspannen zu einem feinen und kleinen Orgelwerk, das sowohl die Bedürfnisse des Gottesdienstes wie auch die etwas weiter gespannten Wünsche eines seminaristischen Vorbildes befriedigen kann.

Die neue Orgel mit 13 Registern auf 2 Manualen und Pedal wurde von der Orgelbauanstalt E. F. Walcker-Ludwigsburg erbaut unter teilweiser Verwendung von Pfeifen aus der alten Orgel. Sie ist ausgezeichnet geraten. Die mechanische Traktur gibt eine perlende und kontaktreiche Spielart, die Schleiflade eine charakteristische und intensive Klanggebung. Die Disposition realisiert in aller Knappheit die Forderungen aus klassischer und neuer Orgelliteratur.

Ich darf hier als von kirchlicher Seite mit der Orgelabnahme beauftragter Sachverständiger insbesondere dem Staatl. Hochbauamt für sein Interesse und Entgegenkommen danken, ich darf aber auch der Seminarstiftung und der evang. Kirchengemeinde danken, daß durch deren Beiträge die Orgel *das* Maß erreicht hat, das eine Orgel an solcher Stätte haben muß. Der Orgelbauanstalt Walcker ist für ihre gediegene und sorgfältige Arbeit zu danken.

Möge sich die neue Orgel in die Herzen der Zuhörenden spielen, möge sie mit ihren milden Flöten trösten, mit ihren silbernen Stimmen wecken und erfrischen und mit ihrer schlanken Fülle ein kleiner Abglanz einer ewigen Musik sein. Möge sie darüber hinaus auch noch dazu anregen, daß die Orgel in der prächtigen Klosterkirche eines Tages durch ein großzügiges Projekt einen vernehmlichen Abglanz himmlischer Musik bekomme.

So sei Lob und Anregung vereint. Zunächst hoffe ich aber, daß die Freude über die neue Winterkirchenorgel echt und tief und langdauernd ist.

H. Liedecke
Kirchenmusikdirektor

Disposition

der Orgel Winterkirche Maulbronn

I. Manual

1. Metallflöte 8′
2. Prinzipal 4′
3. Waldflöte 2′
4. Mixtur 4fach

II. Manual

5. Gedeckt 8′
6. Rohrflöte 4′
7. Rauschpfeife 2fach
8. Terzglöcklein 3fach
9. Krummhorn 8′

Pedal:

10. Subbaß 16′
11. Gedecktbaß 8′
12. Pommer 4′
13. Nachthorn 2′

Innsbrucker Orgelwoche 1958

Scheinbar übertönt vom Schaugepränge des internationalen Festspielbetriebs wurde in Innsbruck eine aus rein künstlerischen Motiven erstandene Idee realisiert. So bewußt entfernt von jeder äußerlichen Sensation sich dieses Ereignis vollzog, so tief mußte gerade deshalb seine Wirkung werden. Sie beruhte nicht allein auf der *Demonstration vollendeten Orgelspiels, ausgewählter Instrumente* und fundierten Fachwissens, sondern sie war letztlich in der starken Verinnerlichung aller dieser Werte begründet. So war es ihr auch gegeben, ein recht individuell zusammengesetztes Publikum (Innsbrucker Konzertbesucher, Gäste aus Wien und den Bundesländern, ausländische Orgelfreunde) zu einer gleichgestimmten Gemeinschaft zu formen, die mit dem Geschehen zusammenwuchs, ja in seiner Aufnahmewilligkeit selbst zu einem Bestandteil der Orgelwoche wurde.

Internationaler Orgel-Wettbewerb Innsbruck 1958

Als integrierender Bestandteil der Orgelwoche hatte der Wettbewerb ein erfreulich hohes Niveau. Durch die Tatsache, daß die konzertierenden Organisten die Jury bildeten (Vorsitz MD. Rapf), waren fruchtbare Wechselwirkungen gegeben. Nicht zuletzt hierin ist auch die Erklärung zu finden, daß sich insgesamt *24 Kandidaten aus 6 Ländern* gemeldet hatten. 20 von ihnen traten zum Vorspiel der Pflichtstücke (J. S. Bach) an, 10 Kandidaten aus fünf Ländern wurden zum zweiten Vorspiel zugelassen. Der Wettbewerb war nicht geheim und fand rege Anteilnahme beim Publikum. Den *1. Preis erspielte* sich Herbert Tachezi (Österreich), den *2. Preis errangen* ex-aequo Otto Bruckner (Österreich) und Viktor Lukas (Deutschland), den *3. Preis* gewann Kurt Neuhauser (Österreich), ein Diplom wurde Milan Slechta (CSR) zuerkannt. *Sämtliche österreichischen Preisträger sind Schüler von Prof. Alois Forer.* Viktor Lukas kommt von Prof. Högner (München), Milan Slechta von Prof. Wiedermann (Prag).

(Disposition der Walckerorgel im Stadtsaal zu Innsbruck Hausmitteilung Nr. 17 S. 35

Die Jury des Internationalen Orgelwettbewerbes 1958 in Innsbruck

Prof. Forer Prof. Schneider Prof. Segond Musik-Dir. Rapf Prof. Tagliavini Prof. Litaize Prof. Heiller

Schallplatten der Firma »His Master's Voice« Österreichische Columbia Graphophon Gesellschaft M. B. H. Wien I., Führichgasse 2

Alois Forer spielt auf der Innsbrucker Stadtsaalorgel Werke von Paul Hofhaimer, Joh. Jos. Fux, W. A. Mozart und Franz Schmidt.

ALOIS FORER

Organist der Hofmusikkapelle in Wien, Professor für Orgel an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, Organist der Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker und bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Mailand.
Als erfolgreicher Konzertorganist von internationalem Ruf tritt Forer im In- und Ausland bedeutungsvoll in Erscheinung und gilt als einer der prominentesten österreich. Organisten.
Orgelsendungen an österreichischen u. ausländischen Sendern.
Herausgeber bedeutender Orgelwerke: J. S. Bach, Franz Schmidt, Josef Lechthaler.

Als Orgelfachmann für Planungen und Disponierungen von Orgeln ist Forer auch als gesuchter Experte tätig.

VDLP 309 *Paul Hofhaimer* (1459–1537) war eine der hervorragendsten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit. Er galt als »Organistenmaister«, der eine Organistengeneration heranbildete, als einer der angesehensten Musiker in deutschen Landen und war in ganz Europa berühmt.

Geboren zu Radstadt am Tauern, wird er 1480 Hoforganist des Erzherzog Sigismund in Innsbruck. Kaiser Maximilian I. ernennt ihn 1490 zum kaiserlichen Hoforganisten. Hofhaimer wird in den Ritter- und Adelsstand erhoben und sammelt auf sich alle Ehren, die früheren Vertretern seiner Kunst nur einzeln zuteil wurden. Als harmonische Abrundung seines Lebenslaufes kehrt er in sein Heimatland Salzburg zurück, wo er noch als Salzburger Domorganist tätig ist. Als Ritter Paul von Hofhaimer stirbt er 1537 zu Salzburg.

Von Hofhaimers Orgelwerken ist leider nur wenig erhalten. Um so bedeutungsvoller sind seine zwei Werke, neben »Salve Regina« ein »Recordare«, da sie die erste Originalmusik für die Orgel darstellen.

Das »*Salve regina*« erlangte als marianische Antiphon neben »Alma redemptoris

mater«, »Ave regina coelorum« und »Regina coeli laetare«, die größte Berühmtheit. Seit dem 13. Jahrhundert ist ihr bevorzugter Platz am Schluß der Komplet.

Die eindrucksvolle Melodie des »Salve regina« gehört zum Schönsten und Edelsten, was uns das Mittelalter an Melodien überliefert hat. Paul Hofhaimers Werk besteht nun aus 5 Versetten für die Orgel: »Salve regina«, »Ad te clamamus«, »Eya ergo», »O clemens« und »O dulcis Maria«. An vierter Stelle enthält diese einzige Quelle, die H. J. Moser in St. Gallen entdeckte, Kotters »Nobis post hoc« eingeschoben, was schon durch den anders gearteten Stil des Orgelwerkes zu erkennen ist.

Die großartig flüssige, aber auch rhythmisch abwechslungsreiche Komposition des dreistimmigen Satzes, legt den Cantus firmus meist in den Tenor; zweimal erscheint er im Sopran, teilweise koloriert.

So stellt Hofhaimers »Salve regina« auch heute, nach 500 Jahren, ein immer noch unmittelbar fesselndes Orgelwerk dar, dessen Versetten eine kontrapunktische Lebhaftigkeit aufweisen, die sie weit über die Anfänge der Orgelkunst erheben.

Das »*Recordare*« ist in Klebers Tabulatur um 1520 aufgezeichnet. »Recordare« ist der Tropus im Offertorium der Marienmesse. Paul Hofhaimer hat über die Marianische Choralmelodie ein Tricinium geschrieben. Die Gesamtanlage der »prima pars« ähnelt einer dreiteiligen Liedform. In ruhigen Halben, zum Teil koloriert – nach der damaligen Organistenmanier – liegt die Melodie zunächst im Sopran. Im Mittelteil aber, in den Werten verkürzt, erscheint sie wechselweise im Tenor und Baß, um am Schlusse wieder in ruhigen Halben im Sopran zu erklingen.

Um 1500 haben die Organisten als »secunda pars« die Prosa »ab hac familia« – ein Marianischer Lobgesang – angefügt. Die »secunda pars« trägt auch die Merkmale einer Dreiteiligkeit. Sie eröffnet als Duett und führt über eine Reprie zu einer im Tripeltakt stehenden Coda.

Beide Teile nun, »prima pars« und »secunda pars«, ergeben als Ganzes gesehen wieder eine dreiteilige Großform, wie sie in so überzeugend gestraffter Art zu jener Zeit nur Hofhaimer erreichte. *Alois Forer*

VDLP 309 *Johann Josef Fux* wurde 1660 in Hirtenfeld bei St. Marein in der Oststeiermark geboren.

Als einen der berühmtesten und auch fruchtbarsten Meister des musikalischen Barock, als Verfasser des grundlegenden kontrapunktischen Lehrbuches, des »Gradus ad Parnassum« kannte ihn ganz Europa.

Unter drei Kaisern wirkte er vier Jahrzehnte am Wiener Hof und nahm dort auch eine ganz hervorragende Stelle als Hofkapellmeister und Komponist ein.

Kurz nach dem Tode seines großen kaiserlichen Gönners Karls VI., starb er mit 81 Jahren am 13. Februar 1741.

Wie ein gewaltiger Block liegt sein umfangreiches Schaffen als Schlußstein des barocken und mittelalterlichen geistig-musikalischen Gebäudes vor uns. Auf allen Gebieten der Tonkunst hat sich Fux als Meister erprobt und bewährt.

Ausgangspunkt seines Schaffens war die Kirchenmusik. Es gibt über 200 Werke dieser Art, in denen er sich mit vollendeter Meisterschaft aller Abwandlungen des Kontrapunktes, vornehmlich des Kanons und der Fuge bediente. Seine archaisch-patriarchalische Einstellung als Bewahrer des »stile antico«, seine Bindung an Palestrina in diesen Werken, trugen unserem Meister den Beinamen des »österreichischen Palestrina« ein.

Nicht minder angesehen und fruchtbar war Fux auf dem Gebiete der Oper und des

Oratoriums. Höfisch prunkend ist diese Kunst, fällt sie doch in die Zeit der Hochblüte des Wiener Barock, darum nicht minder volksnah und volksverbunden.

Unserer Zeit naturgemäß am nächsten steht die Instrumentalmusik. Eine Glanzschöpfung, zugleich als Hauptwerk dieser Gattung anzusehen ist der »Concentus musico-instrumentalis«, eine Sammlung von Orchesterpartiten, die 1701 in Nürnberg gedruckt wurden. Fux erwarb sich mit diesen Kompositionen einen ehrenvollen Ruf.

Das imponierende, Kirche, Theater und Konzertsaal bereichernde Lebenswerk Fux' enthält auch zahlreiche Werke für Tasteninstrumente. Zu den hervorragenden Instrumentalkompositionen zählen vor allem die »sieben Sonaten« und »vier Suiten«, die erstmalig von Erich Schenk im 85. Band der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« herausgegeben wurden.

Die primär für Orgel gedachten Werke – die Wiener Tätigkeit unseres Meisters beginnt ja mit dem Organistenamt am Schottenstift – zeigen in ihrer inneren Haltung hohen Ernst, verlebendigen aber durch das Strömen volkstümlicher Kräfte und das Verschmelzen bodenständiger Singweisen echt österreichisches Wesen.

Die *dritte Suite* ist handschriftlich in der Nationalbibliothek Wien erhalten.

Neben einer weitgehenden Auflockerung des hochbarocken Suitenplanes, wendet Fux noch eine innere Erweiterung des vierteiligen Planes an: Allemande, Courante, Bourée, Menuet, Aria, Gigue. Gerade die Darstellung dieser Suite durch die Orgel ist von besonderem Reiz und ermöglicht, die einzelnen Sätze auch klanglich differenziert zum Ausdruck zu bringen.

Alois Forer

Der Orgelwagen Paul Hofhaimers aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians I., nach einem Stich von Hans Burgkmair

VDLP 310 *W.A.Mozart* (1756–1791) hat außer einigen Sonatensätzen für Orchester und Orgel nur drei Stücke für Orgel allein komponiert; dennoch tat er den Ausspruch: »Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente!« Die Orgelstücke entstanden in seinem letzten Lebensjahr, zwar nicht für die spielbare Orgel, sondern wie es jeweils heißt: »für ein Orgelwerk in eine Uhr« oder »für eine Walze in eine kleine Orgel«. Trotzdem entsprechen aber die Kompositionen dem Geist der großen Orgel, und Mozart hat sicher auch hier die Klangvorstellungen, die er beim Orgelspiel gewann, verwirklicht.

Diese drei Spätwerke Mozarts – *»Adagio und Allegro«, KV. 594, »Fantasie f-Moll«, KV. 608,* und *»Andante«, KV. 616* – sind stilistisch sehr aufschlußreich und entwicklungsgeschichtlich betrachtet besonders wertvoll, da aus dieser für die Orgelmusik sehr unfruchtbaren Zeit kein weiteres bedeutendes Werk vorhanden ist.

Alle drei »mechanischen Stücke« waren für das dem Grafen Deym gehörende »Millersche Kunstkabinett« in Wien bestimmt, das ein mechanisches Musikwerk, eine sogenannte »Flötenuhr«, enthielt. Eine Instrumentart, wie sie zur Zeit der Wiener Klassik besonders beliebt war.

FANTASIE F-MOLL, KV. 608: Das Werk wurde am 3. März 1791 in Wien geschrieben und trägt den Titel »Ein Orgelstück für eine Uhr«. Der Verbleib des Autographs ist unbekannt. Eine Abschrift die lange Zeit für das Autograph gehalten wurde, existiert, war einst im Besitze Beethovens und gelangte auf Umwegen in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin (1901). Die Abschrift ist auf vier Systemen notiert. An Hand dieser Partitur erschien um 1800 eine vierhändige Klavierausgabe. Eine Übertragung auf drei Systeme für Orgel erfolgte erst in späteren Jahren.

Das Werk, in dem das Formprinzip der Dreiteiligkeit vorherrscht, beginnt mit einem gewaltigen Maestoso, an das sich ein Fugato reiht. Dieses bildet die Brücke zum Einleitungs-Maestoso, das den ersten Teil des Werkes beschließt. Den zweiten Teil bilden Variationen über ein Thema, das zum vorangegangenen Satz stark kontrastiert. Der Schlußteil, ähnlich gebaut wie der Vordersatz, wird ebenfalls durch das wuchtige Maestoso eröffnet. Wieder folgt das Fugato, doch diesmal mit einem sehr bewegten Kontrapunkt; dem nachfolgenden Anfangs-Maestoso schließt sich die Stretta an.

ADAGIO UND ALLEGRO, KV. 594: Das Werk ist dreiteilig, obwohl der Titel »Adagio und Allegro« nur eine zweiteilige Form erwarten läßt. Die ausdrucksstarke Trauermusik des ersten Adagio-Satzes in f-moll wird nach dem Mittelteil variiert wiederholt, und ist von ähnlicher Erhabenheit wie der Anfang. So wird die durch den strahlenden Allegro-Mittelsatz in F-Dur übertönte Grundstimmung wieder hergestellt. Der Mittelteil ist in sich zweiteilig und wird jedesmal durch ein Fanfarenmotiv eingeleitet. Sicherlich sollte sich dadurch das kriegerische Leben und Wirken Feldmarschalls Laudon, für dessen Mausoleum das Werk geschrieben wurde, symbolisiert werden.

ANDANTE, KV. 616: Komponiert wurde dieses Werk am 4. Mai 1791 in Wien »für eine Walze in eine kleine Orgel«. Das Stück trug ursprünglich die Bezeichnung »Larghetto« und wurde von Mozart erst später zu »Andante« korrigiert. Als »Rondo für Klavier« wurde es in der Erstausgabe ediert.

Da die Entstehung des Werkes mit der Komposition der »Zauberflöte« zusammenfällt, ist es nicht verwunderlich, daß sich markante Anklänge an die Papageno-Partie finden. Hiezu sei noch erwähnt, daß die letzte Schaffensperiode des Meisters, in die auch dieses Werk fällt, weitgehend barock beeinflußt ist. *Alois Forer*

VDLP 311 *Franz Schmidt* (1874–1939) war seinen Anlagen nach absoluter Musiker. Die Kräfte seines Musikantentums haben ihn immer wieder zur objektiven Kunst, zur objektivsten, der Orgelkunst hingezogen.

Der Werkzahl nach nehmen die Kompositionen für Orgel in Franz Schmidts Schaffen auch den breitesten Raum ein. Vierzehn Opera für die Orgel sind verzeichnet, von denen die Hälfte bereits im Druck erschienen ist.

Die Toccata in C-Dur ist eines der bedeutendsten, aber auch schwierigsten Orgelwerke Franz Schmidts. Formal betrachtet ist das Stück eine Sonate mit Exposition – Haupt- und Seitenthema –, Durchführung, Reprise und einer großangelegten Coda. Inhaltlich überragt die Toccata alle Kompositionen dieser Art, wie sie seit J. S. Bach geschrieben wurden. Das Werk ist hervorragend dazu geeignet, die Öffentlichkeit mit dem feurigen Zauber von Schmidts slawisch getönten Melodien, mit dem spezifischen Charakter seiner Harmonien und kontrapunktischen Gefüge vertraut zu machen.

DIE VIER CHORALSPIELE bilden ein in sich geschlossenes Ganzes, trotzdem bleibt die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Stücke gewahrt.

a) »O Ewigkeit, du Donnerwort«, im langsamen Zeitmaß, ist fünfstimmig, der Cantus firmus liegt im Sopran und wird als Kanon in der Sekunde durchgeführt.

b) »Was mein Gott will«, im schnellen Zeitmaß, ist vierstimmig, der Cantus firmus liegt, alternierend mit dem Sopran, im Baß, während die übrigen Stimmen imitatorisch gearbeitetes Figurenwerk spielen.

c) »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen«, wieder im langsamen Zeitmaß, die Melodie des dritten Choralvorspiels liegt als Cantus firmus im Sopran und ist stark koloriert.

d) »Nun danket alle Gott«, im schnellen Zeitmaß, der Cantus firmus des letzten Choralvorspiels erklingt in den drei Oberstimmen in Oktaven.

An neunter Stelle in der zeitlichen Reihenfolge ihrer Entstehung finden sich unter Franz Schmidts Orgelwerken »Vier kleine Präludien und Fugen«, deren Originalhandschrift das Datum 27. August 1928 trägt und deren erstmalige Herausgabe vom Österreichischen Bundesverlag unternommen wurde. Trotz ihrer relativen Kürze sind gerade die »Vier kleinen Präludien und Fugen« dazu berufen, der musikalischen Welt das Typische und Charakteristische von Schmidts Wesen zu enthüllen und einzuprägen.

PRÄLUDIUM UND FUGE IN D-DUR, das vierte Stück des zyklischen Werkes nimmt im Schaffen Franz Schmidts eine besondere Stelle ein. Wurde doch gerade dieses Präludium mit seiner Zigeuneragogik und seinen vollgriffigen Akkorden dazu ausersehen, als »Halleluja« den Riesenbau des Oratoriums »Das Buch mit sieben Siegeln« zu krönen. Mit Bezug auf die Verwendung des Werkes in dem »Oratorium des 20. Jahrhunderts« führt das Präludium in Organistenkreisen den Namen »Halleluja-Präludium«. Die sich daran anschließende Fuge ist von plastischer Dreiteiligkeit, verwendet im Mittelteil einen konstant festgehaltenen neuen Gegensatz und kulminiert in einer Engführung, die durch ihre homophone Haltung eine prachtvolle, choralartige Wirkung erzielt.

Alois Forer

Die Innsbrucker Stadtsaal-Orgel ist eine mechanische Schleifladenorgel mit 46 klingenden Stimmen.

EF WALCKER ORGELBAU GMBH
Bülowstraße 27
66113 Saarbrücken
Telefon 0681 97039 435
Mobil 0170 9340 126
www.walcker.com
gerhard@walcker.com