

mit besten Grüßen
R.F.

MONATSHEFTE

FÜR KATHOLISCHE
KIRCHENMUSIK

VII JAHRG.

HEFT 10

SCHRIFTFLEITER: A. A. KNÜPPEL, ORGANIST, ESSEN-ALTENESSEN * VERLAG VON HANS HOFFMANN, KRONACH.

POSTSCHECK-KONTO: NÜRNBERG 36131 UND
KONTO NO. 270 STÄDT. SPARKASSE KRONACH.

Oktober 1925

INSERATEN PREISE: GANZE SEITE 70 G.-M
HALBE SEITE 40 G.-M., VIERTEL SEITE 22 G.-M

Bericht der Organistentagung Hamburg-Lübeck.

I. Teil.

Am Montag, den 6. Juli 1925 abends 8 Uhr wurde die Organistentagung zu Hamburg-Lübeck im Festsaal der Kunsthalle zu Hamburg an Stelle des verhinderten Herrn Prof. Dr. Straube, Leipzig, durch den Thomasorganisten Günther Ramin, Leipzig, eröffnet. Er begrüßte die Anwesenden in folgender Ansprache:

„Meine sehr verehrten Anwesenden!

Zunächst muß ich Sie leider von der plötzlich erfolgten Absage Professor Dr. Straubes in Kenntnis setzen. An seiner Stelle möchte nun ich Sie auf das Herzlichste begrüßen und Ihnen dafür danken, daß Sie unserer Einladung so zahlreich Folge geleistet haben. Bevor Herr Ramin zu seinem Vortrag: „Zur Geschichte der Orgelbaukunst“ übergeht, sei mir gestattet, einige wenige und kurze Worte zur Sache zu sagen.

Als besonders wichtig möchte ich betonen, daß Sie, meine verehrten Anwesenden, in der von uns veranlaßten Zusammenkunft keinesfalls irgendwelches Bedürfnis nach Sensation sehen möchten. Keine sensationelle Sucht hat uns getrieben, Sie hierher zu bitten, sondern ganz einfach die alte Wahrheit des Wortes: „Weiß das Herz voll ist, daß geht der Mund über!“ Nicht leichtfertig haben wir uns zur Einberufung einer Organistenzusammenkunft entschlossen, vielmehr ist dieser Entschluß erst ein Ergebnis jahrelanger und intensiver Beschäftigung mit den bei dieser Tagung in Frage kommenden Problemen der Orgelkunst. Mit der nochmaligen Versicherung, daß unser Aufruf an Sie ohne jede sensationelle Veranlassung geschah, möchte ich zugleich an Sie als Teilnehmer eine herzliche Bitte richten. Es liegt im Interesse der Sache, daß ein jeder von Ihnen möglichst vorurteilsfrei den Dingen gegenübertritt und nicht etwa durch Hemmungen äußerer Art (die sich beispielsweise auf Spieltischfragen, veraltete Registeranordnungen usw. beziehen mögen) — also nicht durch äußere Bedenken sich die Bildung eines selbständigen und freien Urteils erschwert. Damit meine ich nicht etwa, daß wir den Widerspruch scheuen. Ganz im Gegenteil! Es ist eine altbekannte Tatsache, daß Widerspruch oft zu neuen Erkenntnissen treibt und pulsierendes Leben schafft. Voraussetzung ist nur, daß auch der Widerspruch wirklich von innen heraus kommt und sachlichen Charakter trägt.

Schließlich möchte ich noch kurz die Ziele der bevorstehenden Zusammenkunft, wie sie uns erreichbarwert scheinen, streifen.

Erstens liegt uns daran, die unerhört großartige Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts in dem Maße wiederzubeleben, daß diese große Kunst nicht mehr wie bisher von wenigen nur gekannt ist, sondern daß sie wieder Allgemeingut aller kirchenmusikalisch überhaupt eindrucksfähigen Menschen werde. Dann erst und nur dann kann man eine Hebung des Durchschnittsgeschmacks auf diesem Gebiete erwarten. Und daran ist wohl uns allen sehr gelegen.

Zum Zweiten handelt es sich darum, den Orgelbau und alle mit ihm zusammenhängenden Probleme wieder in den Brennpunkt des Interesses aller an der Orgelkunst Beteiligten zu stellen (also wohl der Orgelspielenden als auch bis zu einem gewissen Grade der zuhörenden Laien), und damit eine Vertiefung und Verselbständigung der Orgelbaukunst anzubahnen. Ich möchte betonen, daß nicht unser Ziel ist, aus historischem Interesse einfach die damalige Orgel wieder zu fordern und somit den ganzen entwicklungsgeschichtlichen Gang zurückzudrehen, sondern vielmehr im Hinblick auf die Zukunft einen neuen Orgeltypus zu schaffen, der die hervorragenden Elemente aus der Blütezeit der Orgelbaukunst in sich aufnimmt und daraus erwächst.

Als Drittes und wohl Wichtigstes hegen wir die Hoffnung, daß aus den vorgenannten Faktoren (die Kenntnis und das Vertrautsein mit der großen Orgelliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts und zweitens das Vorhandensein eines Instruments, welches den Eigenklang dieser großen Musik in sich birgt) eine Aufrüttelung und Anregung der produktiven Kräfte auf orgelkompositorischem Gebiete resultiert. Es steht zu hoffen, daß die elementaren Erschütterungen, welche die Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts mit sich bringt, nicht ohne Einwirkung auf die kompositorischen Begabungen unserer Zeit bleiben werden. Die Schöpfer müssen wieder lebendigen Konnex mit einem Instrument: der Orgel, bekommen, das unabhängig von den übrigen instrumentalen Ausdrucksmitteln (Orchester und Klavier) ist. Nur auf solchen Grundlagen werden die Voraussetzungen für eine große produktive Orgelkunst geschaffen werden.

In diesem Sinne also bitte ich unsere Einladung auffassen und uns für diese Tage ein freundliches Gehör schenken zu wollen! In einer Zeit, wo alle Werte schwankend geworden sind, Umwertungen vor sich gehen und auf allen Gebieten der Kunst ein Suchen und Tasten ist, kommt es auch für uns Orgelspieler und für die Orgelbauer darauf an, wach zu sein und aufzumerken und die großen noch vorhandenen Werte zu hüten, damit nicht eine spätere Generation den gerechten Vorwurf machen kann, daß wir an unserem Teile nicht rechtzeitig in dem Wandel der Zeiten tätig und rüstig gewesen seien. Uns fällt die große und zugleich schwere Aufgabe zu, die Orgel wieder in ihre alte vorherrschende Stellung in der Kunst und dem Publikum gegenüber zu bringen und die wahrhafte Würde dieses Instrumentes im vollsten Maß zu wahren. Mit offenen Augen und wachen Sinnen müssen wir als Vorkämpfer einer neuen Orgelbewegung unsere Kräfte einsetzen. Möge dann uns oder unseren Nachkommen eine reiche Ernte auf diesem Gebiete beschieden sein, deren Erfolg nicht in unseren Händen und unserer Macht liegt, wohin nur ein jeder Einzelne von uns mit der ganzen verzehrenden Kraft seiner Seele und unter Einsatz seiner gesamten Persönlichkeit hinstreben und hinwirken kann."

Sodann begann Herr Oberleiter Hans Henny Jahnn seinen Vortrag über Geschichte der Orgelbaukunst. Er schickte voraus, daß es ihm nicht möglich sein werde, restlos alle Kapitel dieser umfangreichen Geschichte zur Darstellung zu bringen, daß er vielmehr darauf angewiesen sei, diejenigen Ereignisse in den Vordergrund zu rücken, die ihm als die wesentlichsten und wichtigsten erschienen. — Obgleich die Darstellung sich nur mit einem Ausschnitt aus der Geschichte der Orgelbaukunst befaßte, sind wir gezwungen, diesen Vortrag, der reichlich 1½ Stunden währte, stark zu kürzen und müssen, um das überhaupt durchführen zu können, mit der Disposition und Vortragsfolge grundsätzlich brechen, damit wir verständlich bleiben.

Die Frage des Gebläses behandelte Jahnn sehr kurz, brachte aber auch in diesem Zusammenhang eine außerordentlich interessante Feststellung, daß nämlich bei der frühmittelalterlichen Orgel die Bälge nicht den Wind in einen gemeinsamen Kanal abgegeben hätten, vielmehr jede Pfeife, respektive eine kleinere Pfeifengruppe einen selbständigen Balg, oder sogar mehrere selbständige Bälge besessen hätten, sodaß der Kalkant für die Tongebung seiner ihm zugewiesenen Pfeife verantwortlich gewesen sei, also ein Orgelvortrag entstanden wäre, bei dem neben dem Organisten, der die Register bediente, neben dem Spieler, der die Tasten bewegte, die Kalkanten eine ähnliche Rolle gehabt hätten, wie die Bläser bei einem russischen Jagdkonzert auf Instrumenten, die nur einen einzigen Ton abgaben.

Die Traktur der frühesten Orgeln stellte Jahnn so dar, daß es bestenfalls rechtwinklige Verbindungen in einer Ebene zwischen Taste und Ventil gegeben habe, daß also die Erfindung der Welle und des dazu gehörigen Wellrahmes eine spätere sei. Er erwähnte als Beweis einmal Brustwerke aus der Zeit vor 1650, die teilweise Kanzellen von nur zwei bis drei mm

Weite aufwiesen, und den Aufstellungsmodus bei kleineren italienischen Orgeln. Aus dieser Anordnung nun folgerte Jahnn, daß diejenigen Funktionen, die heute einer Lade zugewiesen werden, ursprünglich zwei Lagen zugewiesen worden seien, zum ersten der Spiellade, in der die Ventile in der Breite der Tasten saßen, und zum andern der „Schleifladen“ (Jahnn bildete diesen Ausdruck im Gegensatz zur Schleiflade), an der die Registersteuerung angebracht war. Die Verbindung zwischen diesen beiden Konstruktionselementen bildeten Schläuche, oder wie wir heute sagen würden, Kondukten. Die pneumatischen Verhältnisse innerhalb dieser Ladenkonstruktion ähnelten den innerhalb der modernen Schleiflade außerordentlich, ja, unterstrichen sogar die Vorzüge der Schleiflade. Jedenfalls, führte Jahnn weiter aus, hätten selbst Orgeln mit nur einer Pfeifenreihe die Vorzüge der Schleiflade in pneumatischer Beziehung genossen.

Der ursprüngliche Herstellungstoff für die Schleiflade, nicht für die Spiellade, sei Bronze gewesen, später massive Bohlenstücke, in die die Kanzellen hineingehohlet, oder mit ganz unnachahmlichem Geschick hineingestemmt worden seien. Die angeblich schwere Spielbarkeit mittelalterlicher Orgeln könne auf Grund aller Befunde ins Sagenhafte verwiesen werden. Eine Trübung der pneumatischen Verhältnisse scheint erst jetzt in dem Augenblicke eingetreten zu sein, als durch Erfindung der Wellatur die Möglichkeit gegeben war, Spiel- und Schleiflade zu einem Organismus zu vereinigen. Einmal habe in der Anfertigung eine Konstruktionsänderung eintreten müssen, die das Herausarbeiten aus massiven Bohlenstücken nahezu zur Unmöglichkeit machte, dann aber wäre als zweites eine Vergrößerung der Ventile eine unausbleibliche Folge gewesen. Die ersten Schleifladen in unserer modernen Auffassung konnten möglicherweise Mängel besessen haben, so daß jedenfalls in Deutschland zeitweise von der Handhabung einzelner Registerzüge abgesehen wurde. Dieser offenbare Rückschritt löste als Reaktion einmal die Erfindung der Springlade aus und führte endlich im weiteren Verlauf zur Verbesserung der Schleiflade. In pneumatischer Beziehung bestände zwischen den drei genannten Konstruktionen Gleichheit, weil in allen Fällen die Kanzelle als Regulator für notwendige Windschwankungen aufträte. Jahnn betonte dann noch die Ueberlegenheit der Schleifladenkonstruktion über alle anderen, in pneumatischer und damit musikalischer Beziehung, verhehlte allerdings nicht, daß die Schleiflade ihrerseits Forderungen an die Disposition eines Werkes und an die Kunst zu mensurieren stelle.

Die Geschichte der tönenden Werkzeuge der Orgel gestaltete sich zu dem interessantesten, allerdings auch umfangreichsten Teil des Vortrages. Jahnn benutzte alle Ergebnisse seiner neuesten Entdeckungen, zu denen vor allen Dingen die Kurvenmessur gehört, um die Geschichte der Labialpfeife zum erstenmal ohne Willkürlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten darzustellen.

Es muß bei der Orgel grundsätzlich unterschieden werden zwischen Labial- und Zungenregister. Das frühe Mittelalter, ja selbst die frühe byzantinische

Orgel scheint ausgeprägt nur Labialstimmen besessen zu haben, und da sichere Nachrichten über so frühzeitige Zungenregister nicht vorliegen, brachte Jahnn zuerst die Geschichte der Labialtonwerkzeuge. Es ist seit langem eine bekannte Tatsache gewesen, daß die Pfeifen innerhalb einer Ladenperiode bei den mittelalterlichen Orgeln annähernd gleich weite Körper besessen haben, die höheren Pfeifen also verhältnismäßig sehr viel weiter gewesen sind als die tieferen Lagen der gleichen Ladenperiode. Man hatte nun bis dahin geschlossen, daß die Labienbreiten ganz entsprechend den Weiten der Pfeifen eine gleiche bei allen Pfeifen gewesen sei und angesichts einer solchen Konstruktion einer Pfeifenreihe geschlossen, daß die Klangfarbe der einzelnen Pfeifen innerhalb einer Pfeifenreihe sich grundlegend von Ton zu Ton änderte. Ja, man ist sogar soweit gegangen, den mittelalterlichen Menschen nachzusagen, sie hätten nur die unterschiedliche Tonhöhe der einzelnen Pfeifen vernommen, nicht aber den durch die Konstruktion bedingten Wechsel der Klangfarbe. Ist an und für sich eine solche Annahme schon unwahrscheinlich, so bewies nun Jahnn an Hand verschiedenen Tatsachenmaterials, daß zwar keine Körpermensuren ursprünglich bestanden, wohl aber eine Aufschnitts- und Windmensur ausgebildet gewesen sei und betonte, daß eine solche Mensurationsart auf keinen Fall eine technische Unmöglichkeit darstelle. Innerhalb einer solchen Aufschnitts- und Windmensur nun wechselte die Klangfarbe auch innerhalb einer Pfeifenreihe; aber die Fülle der oberen Lagen wurde wett gemacht durch die Kraft der tieferen Lagen. Die Vollendung der Labialtonwerkzeuge wurde aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Deutschland bewirkt, vielmehr in den südlichen Ländern, Italien und Spanien. Es ist erwiesen, daß die Körpermensur zu einer Zeit schon in Italien anzutreffen war, wo man in Deutschland noch Pfeifenreihen mit gleich weiten Körpern baute. Die Vorteile der Körpermensur nun waren große, vor allen Dingen deshalb, weil nun bequem der Tastenumfang ausgedehnt werden konnte, und so breitete sich dann die Kenntnis von der Möglichkeit einer Körpermensur neben der Aufschnittsmensur in verhältnismäßig kurzer Zeit aus den südlichen Ländern auch in den Norden aus. Die neue Entdeckung, mit der sich u. a. auch Leonardo da Vinci auseinandersetzen versucht hatte, gab die Möglichkeit zu einer Blüte der Orgelbaukunst noch unter Zugrundelegung der alten mittelalterlichen Kurvenmensur, sodaß über die verschiedenen Länder, die Hauptkulturträger waren, eine Blüte der Orgelbaukunst zwischen 1500 und 1650 anhub. Die Blütezeit in Deutschland fällt spät, im wesentlichen um das Jahr 1600, und war von kurzer Dauer auf Grund der religiösen und damit verbundenen politischen Verwicklungen.

Ein Unterkapitel aus der Geschichte der Labialpfeife bildete die Geschichte des verwendeten Materials und Jahnn stellte dar, daß ursprünglich für die ganze Orgel, also auch für die Labialpfeifen, Bronze verwendet wurde, später Kupfer, und zu einem Zeitpunkt, wo die Orgelbaukunst in die Hände von Laien überging, Zinn und Zinnlegierungen sich als Material in den Vordergrund drängten. Nach Erfindung der Körpermensur begann eine Entwicklung der Labial-

stimmen dahin, daß in verhältnismäßig kurzer Zeit eine große Anzahl verschiedener Flötenkonstruktionen sich herausbildeten. Die ursprünglich zylindrische Pfeife wurde die Urahne des eigentlichen Prinzipalregisters, das von den tieferen Lagen des ursprünglichen Registers seine Normalweite abgeleitet hat. Daneben traten vor allen Dingen Pfeifenreihen, auch in der Tiefe schon beträchtlich größere Weiten aufwies, und die nun im Gegensatz zur mittelalterlichen Praxis eine relative Verengung nach der Höhe zu aufwies. Damit wurden vor allen Dingen dem polyphonen Spiel die allerbrauchbarsten Pfeifenreihen gegeben. Aber auch die Formen der Pfeifen konnten jetzt in eine ungehemmte Entwicklung treten. Neben die zylindrische Pfeife trat die konische Pfeife, die entweder nach oben oder nach unten verengte. Die Variationsmöglichkeit trieb dann endlich den Orgelbau dahin, daß ausgeprägte Manierismen möglich wurden. Die Mehrmanualigkeit hatte zwar schon vor Erfindung der Körpermensur bestanden, ja, wahrscheinlich sogar schon zu einem so frühen Zeitpunkt wie um das Jahr 1000 und bei Einführung neuer Ladenkonstruktion mit Beginn der spätgotischen Zeit sogar die Bedienung der Register ersetzt. Die eigentlich restlose Erfüllung der Mehrmanualigkeit und das Erschöpfen ihrer Möglichkeiten war natürlich erst gegeben, als sie auf neben der Möglichkeit, auch die Register ungeschmälert zu mischen.

In den nördlichen Ländern nun wurden schon dem Jahre 1500 den Labialstimmen Zungenwerkzeuge beigegeben, und in der Zeit, die auf den Tod des blinden Orgelmeisters Schlick folgte, wo in Deutschland die Orgelkunst beherrscht wurde von Koloristen, die meistens mit unglücklicher Hand große Werke diminierten, schien es so, als sollte die deutsche Orgelbaukunst gänzlich den Experimenten heimfallen, es schien, als ob Orgelbau Ding an sich nicht mehr wäre. Die Erfindungen der verschiedenartigen Stimmen häuften sich, wuchsen ins Unübersehbare, die Formen gerieten ins Phantastische, und es ist verständlich, daß sich die südlichen Länder Italien und Spanien von dieser Erfindungswut abwandten, die nicht nur immer musikalischen Zielen die Hölle anrichtete, sondern auch die Hohlkoloristische Kunst in sich zusammen aller Orten erwachten Künstler, denen die gähnende Leere gleicher Formen nichts mehr bieten konnte, die leicht auch hinübergeschaut hatten über die Grenzen ihres Vaterlandes, hinüber in andere Länder und leicht die Wunder eines Merulo vernommen. Hatte die Erschütterung von der religiösen Größe der Kompositionen eines Cabezon, die Besseres wollten, die unmittelbare nahe Vergangenheit. Ganz plötzlich tritt eine Klärung ein, reift eine Blüte heran, die in der Nähe an den Kompositionen eines Stefani schon spürt werden kann, und die auch kommen mußte, wo rings um Deutschlands Grenzen herum allerorts Orgelmeister schufen und täglich in den Kathedralen spielten. Die Blüte der Orgelbaukunst in Deutschland war kurz, war weniger vorbereitet als in anderen Ländern und konnte deshalb vielleicht so kurz sein. Die Geheimnisse der Kunst, die plötzlich offeriert wurden, nach einem Jahrhundert schon waren

wieder vergessen. Die Frage, worin nun die Blüte der deutschen Orgelbaukunst bestand, beantwortete Jahn dahin, daß er erklärte, es seien im wesentlichen neben dem Pedal drei Klaviertypen ausgebildet worden, das Hauptwerk, spanisch-nordischen Zuschnittes, das eigentliche Baßklavier, dessen Registriermöglichkeiten in der Gegenüberstellung tiefer Grundstimmen und Mixturen bestand, das meistens in ganz wenig Stationen schon die elementare Größe der Orgelbaukunst offenbarte; zum andern ein Typus des Brustwerks, der sich italienischen Vorbildern anlehnte, in Oktaven aufbaute, in seltenen Fällen durch Zungenklang gemischt wurde; und endlich der Typus des Rückpositivs, das einmal im Gegensatz zum Hauptwerk reichen Zungenklang aufwies, zum andern aber, ebenfalls im Gegensatz zum Hauptwerk, scharfe Stimmen in Form von oft Terzen und engen Quinten untermischten Mixturen, und endlich hohe Oktav-Lagen, dann in weitesten Mensuren. Das Pedal vertrat den Typus zweier Klaviere; einmal fungiert es als Baßklavier ähnlich dem Hauptwerk, zum andern aber war es Diskant- und scharfes Werk wie das Rückpositiv. Diese Doppelstellung führte in Spanien zu der grandiosen Erfindung des Doppelpedals, das weder vorher noch nachher an Brauchbarkeit übertroffen wurde. Ueber die Zungenstimmen endlich muß gesagt werden, daß allmählich eine Bevorzugung solcher Röhrrwerke eintrat, deren Aufsätze parallele Wandungsbahnen aufwiesen, die also mehr oder minder auf Geräuschhaftigkeit eingestellt waren, nicht auf Fülle des Klanges, sodaß endlich aus den

vielhundert Konstruktionen ein Segen für den deutschen Orgelbau sich herauskristallisiert hatte.

Nach dem Jahre 1650 setzt der Verfall der Orgelbaukunst ein. So schnell wie die höchste Blüte herangereift, so schnell zerblättert sie, fällt ab. Nach 1700 beginnt der Aequalklang seine Herrschaft anzutreten. Beschränkung der Stimmarten tritt ein, die farbige Buntheit verschwindet und scheint doch so, als ob noch einmal eine klassische Blüte heranreifen sollte. Silbermann und seine Schüler sind letzte Kämpfer um ein Orgelideal, dem allerdings hochklassische Züge anhaften, von denen alles wild-barbarisch Blühen abgefallen ist, die Mixturen sind gezähmt. Mit der Andeutung des Verebbens der Orgelkunst in 19. Jahrhundert endete Jahn seinen Vortrag:

Alle seine Ausführungen hatte Jahn durch ein außerordentlich reiches und neues Bildmaterial gestützt. Am bemerkenswertesten waren die Originale jener Pfeifenreihen, an denen Jahn die Kurvenmessur nachgewiesen hatte, herrlich und prächtig die Rohrflöte 4' aus dem Jahre 1512, die in Hamburg der St. Jakobikirche sich noch befindet.

Es ist uns leid, daß wir die Disposition des Vortrages haben umstürzen und außerordentlich kürzen müssen. Leid auch, daß wir das Bildmaterial nicht eingehender würdigen können, sondern nur in ganz groben Umrissen das Vorgetragene haben wiedergeben können.

Nachdem Jahn seinen Vortrag geschlossen hatte, dankte ihm die Zuhörerschaft mit außerordentlich warmem, anhaltendem Beifall. (II. Teil folgt.)



Zur Entwicklungsgeschichte der Hymne und Messe.

Von Eugen Segnitz.

(Schluß.)

Für die Geschichte der Missa ist der Umstand bezeichnend, daß das Wort Missa seit Ende des 4. Jahrhunderts von den Kirchenschriftstellern, z. B. Ambrosius um 385, als technischer Ausdruck gebraucht wird.

Missa bedeutet zunächst ein Doppeltes, nämlich das Abendmahl selbst und dann die verschiedenen Gebetsstunden. Jedoch allmählich, d. h. seit dem 6. Jahrhundert, beschränkt sich die Bezeichnung ausschließlich auf ersteres. (Erwähnt sei, daß ein neuerer Forscher, Arthur Loth, den Ausdruck Missa herleitet von mesa, mensa als den Opfertisch, identisch mit dem Opfer selbst.) Das Wort Missa ist übrig geblieben aus dem Zuruf des Priesters „Ite missa est“, d. i. „Gehet, die Versammlung ist geschlossen“; damit war der bis zur Opferung reichende Teil der heiligen Handlung beendet. Die Entlassung durch den Zelebranten bezog sich auf die Katechumenen, die die Taufe noch nicht empfangen hatten, wogegen die anderen Gläubigen verblieben. Daher auch die Unterscheidung von Katechumenen- und Gläubigenmessen in den Ritualbüchern.

Nach und nach, jedenfalls aber schon sehr lange vor Konstantin des Großen Zeit, ging man an die

musikalische Ausschmückung einzelner Messeteile der Solopsalmodie und der Responsorien. Dem Cantor (Vorsänger) stand ein Sängchor zur Seite, dessen Wirken wesentlich beitrug, daß die Gemeinde allmählich aufhörte, sich an der, immer gesteigerten technische Anforderungen an die Ausführenden stehenden Liturgie zu beteiligen. Eine schola cantorum (Sängerschule) scheint bereits unter Papst Coelestin I. (gest. 432) bestanden zu haben. Dieser nahm den mailändischen Gesang in die Kirche auf, gestattete ihm jedoch zugleich um für deren liturgische Zwecke. Auch führte er die im Wechselgesang singenden Chöre in Rom ein, ließ jeden Psalm vollständig eintragen und verteilte die 150 Psalmen auf den Zeitraum des ganzen Kirchenjahres. Als sich aber mit der Zeit die Verkürzung der heiligen Handlung am Altar als notwendig erwies, wurde der jeweilige zur Verwendung bestimmte Psalm bis auf einige Verse zusammengezogen.

Das, der Solopsalmodie folgende Graduale, genannt von den zum Altar hinaufführenden Stufen, ist psalmodischer Herkunft, ebenso das Halleluja, das an kirchlichen ernsten Tagen durch den Tractus ersetzt wurde. Diese drei Stücke nahm der christ-

Bericht der Organistentagung Hamburg-Lübeck.

II. Teil.

Am Dienstag, den 7. Juli vormittags 10 Uhr spielte Günther Ram in auf der Orgel des Arp Schnitger in St. Jacobi in Hamburg folgende Orgelwerke:

Girolamo Frescobaldi (1583—1643)

Toccata sesta

Arnolt Schlick († 1517)

Pet. Quid vis (Aus den Tabulaturen etlicher Lobgesang)

Antonius a Cabecon (1510—1566)

Diferencias (Variationen)

Samuel Scheidt (1587—1654)

1. Psalmus sub communiōne „Jesus Christus, unser Heiland“

2. Fantasia

Nach Beendigung des Programmes wurde als Zugabe die Choralfantasia über „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ des Johann Stephanie gespielt, bei der auf den verschiedenen Klavieren folgende Stimmen gezogen wurden:

Ob erwerk Spitzflöte 4', Gemshorn 2', Nasat 3'.

Hauptwerk Rohrflöte 4', Oktave 8', Rauschpfeife 4fach.

Pedal Nachthorn 2', Oktave 8', Oktave 4'.

Im Rückpositiv Blockflöte 4', Sessquialtera 2²/₃' + 1²/₃'.

Als zweite Zugabe wurde ein Werk von Max Reger, und zwar Toccata und Fuge e-moll gebracht.

Nach dem Konzert wurden einzelne Register der Orgel vorgeführt, erläutert und beschrieben durch Herrn Henny Jahnn.

Nachmittags 3¹/₂ Uhr versammelten sich die Teilnehmer abermals im großen Vortragssaal der Kunsthalle. Günther Ram in teilte den Anwesenden mit, daß, da der im Programm vorgesehene Diskussionsleiter Gottlieb Harms leider nicht anwesend sei, weil er schon seit längerer Zeit studienhalber in Italien weile, von mehreren Mitgliedern der Tagung Herr Musikdirektor Boell aus Köln als Diskussionsleiter in Vorschlag gebracht worden sei. Dieser Vorschlag wurde angenommen und andere Vorschläge nicht gebracht.

Herr Professor Heinze aus Leipzig richtete sodann an die Versammlung einige Worte:

Sehr geehrte Damen und Herren!

Sie gestatten mir wohl, daß ich der Einfachheit halber von meinem Platze aus spreche. Das Leipziger Institut für Kirchenmusik hat 4 seiner Lehrer zur Tagung nach Hamburg und Lübeck abgesandt. Weil nun Herr Prof. Dr. Straube dienstlich, wie

Ihnen gestern schon bekannt geworden ist, verhindert wurde, hier zu erscheinen, ist mir, als dem ältesten Lehrer des Instituts für Kirchenmusik zu Leipzig heute mittag ein Eilbrief zugesandt worden, in welchem ich beauftragt bin, der Versammlung die besten Grüße des Instituts für Kirchenmusik zu Leipzig zu überbringen, und Ihnen auszusprechen, daß das Institut mit dem regsten Interesse und den besten Wünschen die Verhandlungen und deren Erfolg begleitet.

Nach der Ansprache des Herrn Prof. Heinze betrat Jahnn das Podium und wurde mit lebhaftem Beifall begrüßt. Nachdem sich der Beifall gelegt hatte, begann er seinen Vortrag über „Konstruktionselemente aus Blütezeiten der Orgelbaukunst“. Dieser Vortrag war eigentlich eine Erweiterung und Vertiefung der Gesichtspunkte, die der Vortragende am Vortage, als er über Geschichte der Orgelbaukunst sprach, schon angedeutet hatte. Um einen Einblick zu geben in den Stil, in dem Jahnn seine Vorträge hielt, seien hier die Eingangsworte wörtlich wiedergegeben.

„Hochverehrte Anwesende! Das Ziel meines heutigen Vortrages ist, die Konstruktionselemente aus Blütezeiten der Orgelbaukunst zu erläutern und darzustellen. Dabei möchte ich einige grundlegende Sätze voraussagen. Eine objektive Wahrheit gibt es nicht; aber andererseits gibt es keine Wahrheit ohne Begeisterung, und ich stehe hier, weil ich mich für ein bestimmtes Orgelideal begeistert habe. Aus keinem andern Grunde und mit keiner andern Absicht, als die Organisation dieses Typs nach jeder Richtung hin zu erweisen und zu erläutern. Die Erfüllungen, die uns die Orgel geben kann, kann sie uns nur kraft gewisser Gesetzmäßigkeiten geben; denn was schön ist, das wissen wir nicht, und es gibt niemanden, der das wissen kann. Wohl aber können wir erfassen, ob das, was auf uns einen großen Eindruck macht, in irgend einer Form durch Gesetze verbunden ist mit der gesamten Schöpfung. Wenn ich Ihnen gestern von den heiligen Zahlen 3, 5 und 7 gesprochen habe, so habe ich es nicht getan, weil ich auf einem Standpunkt stehe, der schon 2000 Jahre vor Christi in Aegypten maßgebend war, sondern nur deshalb, weil ich diese heiligen Zahlen und ihre Rhythmen in ewiger Wiederkehr heute und in der Vergangenheit sehe. Sie können mich nicht fragen, weshalb diese heiligen Zahlen eine ästhetische Funktion haben. Ich könnte Ihnen nicht anders antworten: Fragen Sie

en Seestern, fragen Sie die Blumen auf dem Felde, weshalb sie über dem Rhythmus eines Pentagramms beschaffen sind. Aber ich kann Ihnen sagen, daß die Orgelbaukunst, wie ich sie verstehe, allein basiert auf diese heiligen Rhythmen, und daß sie zu einer Einheit aufgehen mit der Mixtur des Tones, die wir mit Hilfe unseres Ohres aufnehmen können. — Das sind die Handhaben, die ich habe, andere besitze ich nicht. Ich werde versuchen zu erweisen, daß sie zur Zeit der klassischen Orgel Ergebnisse gezeitigt haben, und ich werde versuchen zu beweisen, daß die Kurvenmessur einzig und allein basiert ist auf einer akralen Mathematik. Sie mögen dann sagen, es ist schön, und ich werde Ihnen entgegen, es ist getzmäßig. —“

Der eigentliche Vortrag Jahnn's mußte naturgemäß in zwei Gruppen zerfallen, einmal bestehend in dem Aufweisen der Konstruktionselemente aus Blütezeiten der Orgelbaukunst und zum andern in ihrer Utzanwendung auf die Gegenwart.

Die Schleiflade und die verwandten Konstruktionen würden einer mathematisch-physikalischen Untersuchung unterzogen. Die einzelnen Vorgänge beim Öffnen des Ventils in allen ihren Phasen dargestellt und die Vorgänge der Expansion: wie explosionsartige Ausdehnung gemäß des Balgdruckes, nachfolgende Verdünnung, Abkühlung, einsetzende Rührmomente, erläutert. Alle diese Vorgänge wurden an den verschiedenen Laden dargestellt, wobei in pneumatischer Beziehung eine deutliche Trennung zwischen Kegel- und Kastenladen einerseits und Kanzellenladen andererseits festgestellt wurde dergestalt, daß einzig und allein die Kanzellenlade die Fähigkeit besäße, die Unregelmäßigkeiten im Winddruck, die durch den Vorgang der Expansion sich einstellen, in weitgehendstem Maße auszugleichen, so daß sie für den Klang der Pfeife nicht mehr spürbar werden. Die Kanzelle der Schleiflade also wirkt als Regulator. Jahnn betonte noch, daß diese Funktion in breiterem Ausmaß allerdings nur bei entsprechendem Winddruck, bei genügender Länge der Kanzellen ausüben könne und auch nur dann, wenn bei richtigen Proportionen zwischen Ventillöffnung und Leerraummenge die Kanzelle von nicht zu großen Breitendimensionen sei. In diesem Zusammenhang wurde erwähnt, daß die erhobenen Vorwürfe gegen die Schleiflade, die hauptsächlich asiatisch seien auf den Schleifladen des vorigen Jahrhunderts, wegen der Nichterfüllung dieser Bedingungen innerhalb einer Schleiflade zurückgewiesen werden müßten. Es wurde unterstrichen, daß im Orgelbau bis in unsere Zeit hinein die physikalischen Eigenschaften des Windes kaum berücksichtigt worden wären. Einzig und allein deshalb hätte die falsche Forderung nach dem direkten Wind für die Pfeife entstehen können, denn dieser direkte Wind wäre nur dann tugendhaft, wenn er sich in gleichmäßigem Fluß zu jeder Zeit befände; eine Voraussetzung, die aber im Orgelbau nicht erfüllt werden könne. Darum seien in physikalischer Beziehung die Vorteile der Schleiflade so unangefochtene, und jeder ernsthafte Orgelkenner müsse sich prüfend mit dieser Frage beschäftigen, da blinde Behauptungen

oder Erfahrungen, gesammelt mit unzulänglichen Mitteln nicht als Argumente gehandhabt werden könnten.

Als allergrößten Vorteil der mechanisch bewegten Schleiflade bezeichnete Jahnn die Tatsache, daß bei Vorhandensein des einen Ventiles, resp. einer kleinen Gruppe von Ventilen von einem An- und Abschlag beim Orgelspiel gesprochen werden könne, und daß in diesem An- und Abschlag die bei der modernen Orgel oft vermißte Ausdrucksfähigkeit der alten Orgel bestanden. Die Schleiflade ihrerseits nun, be-radezu jenes Moment, das als Ergänzung zu den Kompositionen hinzutritt. Die frühere Begeisterung für die Orgel habe in der perlenden Präzision und in der eindeutigen Gewalt über die Tonbildung der Orgel bestanden. Die Schleiflade ihrerseits nun, betonte Jahnn, stelle an die Disposition der gesamten Orgel, an ihren Stimmenumfang, an den Klangaufbau Forderungen. Und diese Forderungen wären verwirklicht worden in unnachahmlich großer Weise durch die Ausbildung streng von einander unterschiedener Klaviertypen, von denen jeder eine ganz besondere klangliche Tendenz aufweist, deren Umfang aber zum mindesten durch diese Tendenz beschränkt wurde. Da diese Manuallypisierung weitgehendste Rücksicht auf die Kompositionen nahm, ja, die Kompositionen ohne diese Manuallypisierung nicht denkbar waren, wurde eine Synthese aus technischer und musikalischer Forderung gebildet, die als Einheit etwas Unübertreffbares an sich hatte; und tatsächlich brachte eine Weiterentwicklung der Orgelbaukunst als erstes eine Zerstörung dieser Einheit, von der aus dann Verstöße gegen technische Forderungen sowohl als auch musikalische sehr leicht möglich waren.

Eine der vornehmsten Forderungen, die die Schleiflade an den Orgelbauer stellt, heißt: Wind zu sparen. Von dieser Grundlage aus mußten die Messuren der Pfeifen aufs Sorgfältigste abgewogen werden, und Jahnn versuchte, im Verlauf seines Vortrages alle Komplexe, die mit der Messur der Pfeifen in Verbindung stehen, erschöpfend darzustellen. Er definierte, daß der Klang einer Labialpfeife jenseits Materials und Form präzise durch 3 Faktoren ausgedrückt werden könne, und daß diese drei Faktoren Fülle, Kraft und Schärfe seien. Der Einfluß des Materials auf den Klang einer Lippenstimme sei durchaus nicht gering, wie heute allgemein verbreitet werde, vielmehr sei die Kristallbildung des Materials (bei Metall, die Maserung bei Holz) ausschlaggebend für den Timbre, in den die betreffende Klangqualität getaucht werde. So sei beispielsweise der Ton einer Kupferpfeife durch keine Intonation zu erreichen. Auch der Klang der tönenden Werkzeuge entstehe kraft des Materials, nicht trotz seiner. Der schöpfungsfremde Gedanke, gegen das Material Wirkungen zu erzielen, sei unkünstlerisch und als ein Verstoß zu verwerfen.

Es ist in dieser auszugsweisen Darstellung des Vortrages nicht möglich, auf alle die Einzelheiten der Ableitungen, die Jahnn sowohl für eine einzelne Pfeife, als auch für die einzelne Pfeife einer Pfeifenreihe gab, einzugehen. So müssen wir es uns auch

ersagen, in die Definition gewisser Normalmaßverhältnisse einzutreten, zumal es uns nicht möglich ist, die vergleichenden Mensurlinien, die Jahnn im Lichtbilde zeigte, hier zum Abdruck zu bringen.

Jener Teil des Klanges einer Labialpfeife, den Jahnn als Fülle bezeichnet hat, ist eine Funktion der Weite der Pfeife und drückt sich nicht unmittelbar wahrnehmbar für das Ohr aus; befähigt indessen die mit großer Fülle begabten Pfeifen, auf weiteren Entfernungen tragfähig zu sein, also eine Eigenschaft zu entwickeln, die selbst einer kräftigen engen Pfeife nicht nachgesagt werden kann. Kraft und Schärfe endlich sind die Namen für Eigenschaften des Klanges, die ohne weiteres durch das Ohr, auch ohne die Einbeziehung des Raumes wahrgenommen werden können. Wurde durch die Fülle des Klanges das räumliche Hören bedingt, so sind Kraft und Schärfe herausgemeißelte Konturen, die in ihrer Projektion flächenhaft bleiben. Sie sind so beschaffen, daß Kraft und Schärfe ersetzen kann u. Schärfe die Kraft. Der Windverbrauch einer Pfeife kann in zwei Richtungen geführt werden, einmal zur räumlichen Wirkung als Fülle, zum andern zur Flächenwirkung als Kraft. Die drei Begriffe sind innerhalb gewisser Grenzen durch Koeffizienten präzise ausdrückbar, und die sich daraus ergebenden Maßwerte für die Pfeifenreihen erlauben innerhalb gewisser Schranken die Aufstellung von Maßverhältnissen, mit deren Hilfe nun Klangentwicklungen graphisch dargestellt werden können, und die gleichzeitig praktische Maßstäbe für die Herstellung von Pfeifenreihen ergeben, innerhalb der die graphisch dargestellten Eigenschaften faktisch zur Wirksamkeit kommen. Es ist also zum Exempel innerhalb einer Pfeifenreihe die Fülle entwickelbar gestaltet, daß einmal der Baß eine Betonung durch Fülle erhält, zum andern die Fülle gleichmäßig verteilt ist, zum dritten der Diskant eine Betonung durch Fülle erhält. Dabei kann das Ausmaß der Betonung nach oben oder unten natürlich sehr verschieden sein. Diese Entwicklung innerhalb einer Pfeifenreihe für die Fülle angenommen wurde, läßt sich ausrechnen auf Kraft und Schärfe. Es ist also unabhängig voneinander eine Entwicklung dieser drei Faktoren innerhalb einer Pfeifenreihe möglich und damit dem Schöpfer einer solchen ein Arbeitsinstrument von unschätzbarem Werte gegeben. Die Konstruktionsmöglichkeiten sind geradezu ins Unübersehbare erweitert worden. — Da die Fülle zweier Pfeifen sich niemals addieren kann, ist die Möglichkeit gegeben, Pfeifenreihen zu konstruieren, die auch, ohne den Baß durch größere Kraft auszuzeichnen, dennoch brauchbar sind für polyphone mehrstimmige Gebilde. Jedem jeweils ein tieferer Ton der Pfeifenreihe gegenüber dem voraufgehenden höheren erhöhte Plastik aufweist.

In diesem Zusammenhang erläuterte Jahnn die Überlegenheit alter Mensurpraxis gegenüber der heute allgemein üblichen und stellte dar, weshalb Orgeln aus der Zeit um 1650 besser geeignet sein müssen zum Vortrag polyphoner Gebilde. Die von einander unabhängige Handhabung der Begriffe Fülle, Kraft und Schärfe und die Auswirkung dieser freien Behandlung auf die Masse der Pfeifen innerhalb einer Pfeifenreihe faßt Jahnn in dem von ihm geprägten

Ausdruck „Kurvenmensur“ zusammen. Die Kurvenmensur aus der Zeit vor 1650 ist noch beengt durch eine Abhängigkeit von der Länge der Pfeife und stützt sich im übrigen im Wesentlichen auf Maßverhältnisse, die durch die heiligen Zahlen 3, 5 und 7 bestimmt sind.

Endlich die Zungenwerke. Die hauptsächlichste Tugend dieser Tonwerkzeuge glaubt Jahnn in der Geräuschhaftigkeit erblicken zu müssen. Die Kraft und Fülle, die man in neuerer Zeit mit Hilfe dieser Instrumente zu erreichen gewußt hat, erscheinen ihm angetan, die Klarheit des Orgeltones zu untergraben, und außerdem glaubt er von dieser Kraft sagen zu müssen, daß sie im Gegensatz zu der Kraft der Mixturen in sich tot sei. Was nun soll unter Geräuschhaftigkeit verstanden werden? — Am geräuschhaftesten sind diejenigen Rohrwerke, deren Körper parallele Wandungsbahnen aufweisen und dabei verhältnismäßig eng mensuriert sind. (Rackett, Krummhorn, Dulzian). Der Grund für diese erhöhte Geräuschhaftigkeit ist darin zu suchen, daß die Obertonreihe nach dem Schema 1. 3. 5. 7 usw. gebildet ist. Das Volumen dieser Tonwerkzeuge ist dabei sehr gering, sodaß man sie als still bezeichnen kann. Die Fülle, also die räumliche Uebertragung des Klanges, entsteht in Umkehrung zur Labialpfeife nicht allein an der Körperweite, sondern wird wahrnehmbar mit Hilfe von hohen Obertönen, die sich zu einem Raumbild schließen. Das macht es erklärbar, daß zum Beispiel ein ganz stilles und schwaches Krummhorn unentwegt bei vollem Werk in seiner Klangeigentümlichkeit hörbar ist, ja, geradezu die Labialstimmen eintaucht in den nebelhaften Timbre des Eigenklanges. Alle Schnarrwerke aus der Zeit vor 1650 haben mehr oder minder die Tendenz zur durchsichtigen metallenen Geräuschhaftigkeit. Niemals findet man bei ihnen das Bestreben, womöglich die Mixturen an Kraft zu überbieten.

Aus den aufgewiesenen Konstruktionselementen leitete Jahnn seine Forderungen für die Gegenwart ab. Er erklärte, daß es ihm fernliege, sich als Kopist zu betätigen. Vielmehr wolle er nichts weiter als anknüpfen an eine Blütezeit zur Weiterentwicklung. Jahnn forderte grundsätzlich für den modernen Orgelbau Herabsetzung des Winddruckes und Anwendung orgelmäßiger weiterer Mensuren im Gegensatz zu den heute üblichen Konkurrenzmensuren. (Ueber die absolute Weite der Register hatte er in dem Beihäft zur Organistentagung präzise Angaben gemacht. Das Heft enthält außer dem Beitrag von Jahnn Aufsätze von Gottlieb Harms: Umfang und Anordnung der Pedalklavatur, Erwin Zillinger: Orgelspiel und Publikum, Günther Ramin: Die vorbachsche Orgelmusik und einiges über ihre Reproduktion. (Erschienen Ugrino, Abteilung Verlag, Hamburg-Klecken, zum Preise von M 1.—.) Die Entwicklung von Fülle und Aufschnittsmassen glaubt Jahnn, würde am zweckmäßigsten durch Anwendung der Kurvenmensur gelöst. — Die Nachteile der gewöhnlichen Schleiflade könnten durch verbesserte Konstruktion wettgemacht werden, ohne daß die musikalischen und pneumatischen Vorteile der Schleiflade geopfert würden. Er legte dar, daß die Schwingeschleiflade, von Harms konstruiert, eine solche Lösung darstelle,

vgl. Dav. u. D. 100 m. Wkl.

daß die Nachteile der gewöhnlichen Schleiflade: Festsetzen der Schleifen, Durchstechen des Windes von einem Ton zum andern bei dieser Konstruktion vollständig ausgeschlossen seien. Zwar wurde erklärt, daß die Konstruktion dieser Lade verhältnismäßig teuer sei. Die mechanische Traktur, deren Weiterbildung eigentlich seit Silbermann und Gabler nicht gepflegt worden sei, habe noch bei weitem nicht die Grenze technischer Vollkommenheit erreicht gehabt. Der Anfang der Ventile könne bei richtiger Konstruktion der Laden noch bedeutend niedriger genommen werden, als es von den Großmeistern der mechanischen Traktur geschehen sei, die Kanzelöffnungen könnten bei entsprechend langen Ventilen außerordentlich schmal gehalten werden, und endlich, diese Ventile selbst könnten auf polierte Rahmen aufgeschlagen, wodurch ein großer Teil der Zähigkeit des Anschlages behoben würde. Auch die Frage des Eindringens des Abstraktendrahtes in den Windkasten sei nicht gleichgültig zu behandeln. Die Lösungen, die den Abstraktendraht durch ein fein gebohrtes Loch in den Windkasten gelangen lassen, wären unbedingt zu verwerfen, und allein die Pulpete mit möglichst großer Innenoberfläche habe Anspruch darauf, ein zeitgemäßer Einführungsmechanismus zu sein, schon deshalb, weil der im Windkasten vorhandene Wind durch Druck auf die Pulpeten einen Teil der Arbeit, das Ventil von der Kanzelle abzuziehen, mitlieferte. Jahnn glaubt vertreten zu müssen, daß allein die mechanische Traktur berechtigten künstlerischen Ansprüchen genüge. Aber selbst für den Fall, daß man eine Arbeitsmaschine als Vorspann einführe, sei die mechanische Traktur nicht etwa überwunden, vielmehr solle man in solchen Fällen die Abstrakten bis unter den Windkasten der Lage führen und erst dort eine pneumatische Arbeitsmaschine anbringen, also unmittelbar unter dem Windkasten der Lade.

Was die Typisierung der Manuale anbelangt, wurde die starke Herausarbeitung der Klaviertypen empfohlen. Das Hauptwerk in Anlehnung an den Spanisch-Holländisch-Norddeutschen Typ, ohne Rohrwerke, mit starker Betonung des 16'- und 8'-Tones, dem eine große Zahl Mixturen gegenüber gestellt wird. Das Unterklavier oder Rückpositiv versehen mit zahlreichen hohen 2'- und 1'-Registern, Soloquinten aller Lagen, mit Terzian oder Sesquialtera ausgerüstet, eventl. mit einer eng mensurierten Quintenmixtur, endlich durch geräuschhafte Rohrwerke ergänzt. Das Brustwerk nach italienischem Aufbau, eventl. mit Rohrwerksklang, stets mit beschränkter 1 Stimmzahl. Als viertes Klavier endlich ein Oberwerk, mit Zügen, die dem Hauptwerk nicht unähnlich sind, doch mit weniger 16'-Klang und die Mixturen in höheren Lagen, abgewandelt auch durch andere Zusammensetzung- und durch Soloquinten und -terzen. Rohrwerksklang könnte auf diesem Klavier sparsam hinzutreten. Das Pedal möglichst in seiner Konstruktion nach dem Vorschlage Harms, ausgeprägt einmal als Baßklavier, zum andern als Diskantklavier, reichlich versehen mit gemischten und hohen Stimmen. Rohrwerksklang soll tunlichst nicht fehlen. Bei größeren Orgeln sollte jedenfalls für einige Klaviere auch die Trennung in Baß und

Diskant durchgeführt sein. Orgeln mit mechanischer Traktur sollten 70 Stimmen nicht überschreiten und diese Zahl auch nur dann erreichen, wenn beim vollen Werk automatisch gewisse Grundstimmen sich ausschalteten. Die Dreimanualigkeit sollte als Norm angenommen und schon bei Orgeln von nur 15 Stimmen angewendet werden. Bei so kleinen Werken könnten Hauptwerk und Pedal die gleichen Stimmen oder doch zum Teil die gleichen Stimmen bekommen. Orgeln mit mehr als 30 Stimmen sollten viermanualig gebaut werden. Als Koppeln sollten tunlichst Windkoppeln verwendet werden, Einrichtungen, die es erlauben, daß der Wind aus der Kanzelle einer Lade in die entsprechende Kanzelle einer andern Lade übergeleitet wird. Windkoppeln wären von allen Dingen bei kleinen Werken von außerordentlichem Nutzen. Jenseits der Windkoppeln sollten die mechanischen Koppeln möglichst eingeschränkt werden, da ja die Klaviertypen als Klangkomplexe gegeneinander, nicht miteinander ausgebildet worden seien. Obgleich nun Jahnn mechanische Traktur für die Spieltasten anempfahl, wollte er den Spieltisch in neuer Weise erbaut sehen. Er riet zu einem Spieltisch nach folgendem Schema:

- Doppelknöpfe: Solo 1, 2, 3.
- Freie Kombination als Doppelknopf: 1, 2, 3, 4, 5, 6.
- Doppelknöpfe: Tutti 1, 2.
- Knopf: Solo allein.
- Knopf: Solo im Aufbau.
- Als Doppelfußtritte: Freie Kombination 1, 2, 3, 4, 5, 6.
- Tritte: Kombinationsknopf ab, o, Kombination tritt ab.
- Tritte: Aus den Kombinationen: Hebel 1 ab, Hebel 2 ab.
- Koppeln: -----
- Tritte: Handregistratur 1 ab, 0, 2 ab.

Der Doppelhebelknopf ist eine Neuerung, die Jahnn eingeführt hat. In diesem Zusammenhang zeigte im Lichtbild in Bronze ausgeführte Registersteuerungen. — Schon die vorgeschlagene Dispositionsreform, da sie gänzlich auf Buntheit eingestellt ist, ohne weiche Uebergänge zu geben, verbietet ohne weiteres den Einbau und die Anwendung der sogenannten Crescendowalze. Jahnn machte keinen Hehl darauf, daß er dieses Instrument auch ohne Dispositionsreform für geistlos und geradezu verheerend halte, daß er jedenfalls den Vortrag von Orgelwerken Bachs und seiner Vorgänger mit der Crescendowalze eine unglaubliche Verhöhnung betrachte.

Durch die oben angegebene Anordnung von Doppelhebelknöpfen und Doppelhebeltritten lassen sich für jedes Klavier ohne Gebrauch der Koppeln vorher nach freier Wahl des Organisten mehrere hundert Klangfarben zusammenstellen, also ein Reichtum, wie er nicht einmal für ein Stück angewendet werden dürfte.

Zum Schluß zeigte Jahnn im Lichtbild eine Anzahl von neu konstruierten Pfeifenreihen, die aus bestem Material bei genügender Wandstärke nach Kurvenmensuren von der Firma E. Kemper & Sohn, Lübeck angefertigt worden sind. Unter den gezeigten Pfeifen befanden sich auch solche, die aus Kupfer konstruiert

worden waren, und der Vortragende betonte, daß er auf Grund der Qualität des Klanges, den diese Pfeifen hervorbrachten, glaubte, annehmen zu dürfen, daß für die Kupferpfeife eine neue Aera anbrechen werde.

Er dankte zum Schluß den Zuhörern, daß sie seinen umfangreichen Ausführungen mit gutem Willen gefolgt seien und bat, daß man die seinem Vortrag folgende Diskussion reichhaltig gestalten möge. Mit lang anhaltendem Beifall dankten ihm die Zuhörer.

Die Diskussion wurde daraufhin von Herrn Musikdirektor B o e l l aus Köln eröffnet. An diesem Nachmittag wurden nicht alle Diskussionsfragen erledigt, sodaß beschlossen wurde, am nächsten Tage in Lü-

beck die Diskussion fortzusetzen. Das Ergebnis dieser Diskussion werden wir uns erlauben, mit dem Lübecker Bericht zusammen zur Darstellung bringen.

Am Abend des gleichen Tages spielte Günth Ramin in der überfüllten Jakobikirche an der Orgel des Arp Schnitger Werke von Johann Sebastian Bach und zwar:

1. Partita in 11 Versen über den Choral „Sei gegrüßet, Jesu gütig“,
2. VI. Orgelsonate, G-Dur/Vivace - Lento - Allegro
3. Passacaglia, C-Moll,
4. Pastorale in vier Sätzen,
5. Praeludium und Fuge E-Moll.

(Schluß folgt).

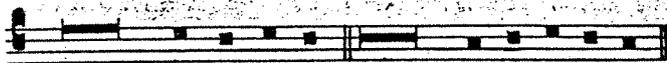
Architektonik im römischen Chorale.

Von Dr. Wilh. Widmann. (Vortrag auf dem Kronacher Kirchenmusikfeste.)

Auf Wunsch des Herrn Chordirektors Hoffmann, und namentlich um den mit geradezu rührender Aufmerksamkeit folgenden Herrn Alumnen etwas in die Hand zu geben, bin ich so frei, den Vortrag drucken zu lassen.

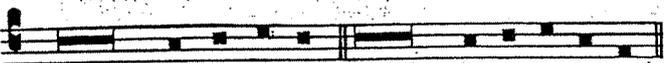
Es handelt sich um Musik, die mit bestimmtem Text verbunden ist. Da ist eine zweifache Frage möglich, je nachdem wir den Text oder die Musik kennen: Wie verhält sich die Musik zu dem mir bekannten Texte? oder: Wie verhält sich der Text zu der mir bekannten Musik? Das heißt: im einen Falle gehe ich von der Musik, im anderen Falle vom Texte aus. Beides ist also möglich, beides wollen wir jetzt auch tun.

I. Zunächst behandeln wir das Choral-Te Deum, und zwar dessen einfachste musikalische Form, jene Form, von welcher im ältesten Ett-Hauberschen Cantica sacra gesagt wird, sie sei die ursprünglichste römische Gesangsform des Te Deum. Ihr liegen deutlich erkennbare Psalmmelodietöne zugrunde. Ich notiere die 1. Melodie:



Das ist eine offenbare Psalmmelodie, und zwar eine Melodie mit zwei Dominanten, ähnlich wie wirs beim sog. tonus peregrinus „In exitu Israel“ kennen.

Eine weitere Melodie heißt:



Das ist ganz klar und eindeutig die Psalmmelodie des 4. Tones, wie wir sie von vielen Vespern her kennen.

Eine dritte Melodie in zweifacher, aber wesentlich gleicher Aufmachung:



Das ist wieder eine Psalmmelodie mit zwei Dominanten, und zwar ist die Tonart die vierte. Das Choralbuch ist reich an Melodien im 4. Ton, die man weit Strecken hin für Gesänge im 2. Ton halten kann; ein Beispiel verweise ich auf den Introitus Reminiscere am 2. Fastensonntag (selbstverständlich zitiere ich die jetzige offizielle Ausgabe) — dies für die Melodie bzw. Dominante der 1. Vershälfte; für die Dominante der 2. Hälfte verweise ich auf das 2. Kredo, die Grundform des ersten, namentlich auf die langvershälften Et iterum venturus est, Et in Spiritu Sanctum Dominum, Qui ex Patre Filioque u. a.¹⁾

Damit haben wir den musikalischen Inhalt des Te Deum kennen gelernt, wenigstens die Bausteine untersucht und auf ihre Echtheit geprüft. Ich stelle, zunächst zur Rekapitulation, die Dominanten der einzelnen Vershälften neben einander. Da bietet die zweite Vershälfte nicht viel Interessantes; im Grunde ist immer a die Dominante, oder wenn ja g, so ist es sozusagen Hilfs- oder Nebendominante, strebt in die eigentliche Dominante a hinauf. Von der zweiten Hälfte der Verse also, die mehr formellen Zweck hat, das Tonärtliche befestigt und siegelt, sehe ich jetzt ab. Umso mehr leuchten die Dominanten der ersten Vershälften hervor: c — a — f; das ist harmonisch angesehen, der Dur3kg, melodisch ist es hohe, mit tiefer, tiefer Lage. Bedeutet das etwas für den Te Deumtext? Was den Dur3kg betrifft, so wage ich es nicht für die Zeit der Hochblüte des Choralen fest zu behaupten, daß der Dur3kg schon damals der berufene Ausdruck der Freudigkeit war, wenn es auch nicht an Anzeichen dafür fehlt; aber für jene Mittelalter, wo die Mehrstimmigkeit herrscht, tritt der Dur3kg in diesen Besitz ein, und was uns heute

¹⁾ Nebenbei bemerkt: gerade dieses rein psalmodische, ganz einfache, deshalb für Volksgesang geeignete und trotzdem fast überall vernachlässigte Kredo ist selbst ein Beweis für die Doppeldominanzigkeit des 4. Tones, und in seinem Anfange ein hübsches Beispiel für den Chiasmus der Dominanten a und Patrem om. — Dom. a; factorem coeli et terrae — Dom. visibilium o — Dom. g; et invis. Dom. a. Gehört es vielleicht zu dem vielberufenen Kapitel „Schädlichkeit der Musik in einem Geistlichen“, wenn ein Theologiekandidat in solche Dinge eingeführt wird.

Bericht der Organistentagung Hamburg-Lübeck.

(Schluß).

Am Mittwoch, den 8. Juli, vormittags 11 Uhr spielte Erwin Zillinger, Domorganist zu Schleswig, auf der Orgel der Totentanzkapelle in der St. Marienkirche zu Lübeck folgende Orgelwerke: von Claudio Merulo (1533—1604) Ricercar del undecimo tuono; Toccata prima, undecimo detto, quinto tuono; von Jan Pieters Sweelinck (1526—1621) Echofantasie D.

Von 11 $\frac{3}{4}$ Uhr bis 12 $\frac{1}{4}$ Uhr mußte eine Pause eintreten, weil das Apostelspiel der Astronomischen Uhr um 12 Uhr ablief. Die Pause benutzte Herr Professor Lichtwark dazu, um auch die große, von Schulze, Paulinzell erbaute Orgel (der herrliche Prospekt und seine nicht klingenden Zinnpfeifen sind mittelalterlich) vorzuführen, damit allen Anwesenden sinnlich der Klang einer modernen und einer älteren Orgel gegenübergestellt würde. Der Vergleich fiel, wie sich später aus der Diskussion ergab, nicht zu Ungunsten der älteren Orgel aus.

Dann wurden gespielt, von:

Jan Pieters Sweelinck Toccata C ;

Johann Jacob Froberger (1600—1667) Canzona C, Ricercar Cis, Toccata G;

Franz Tunder (1614—1667) Partita sopra „Jesus Christus“, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand“;

Zugabe: Max Reger Präludium und Fuge e-moll.

Am Nachmittag, in den historischen Räumen der Schiffergesellschaft, gegenüber der St. Jakobikirche, wurde eine Diskussion, die in Hamburg unterbrochen worden war, fortgesetzt. Abends um 7 $\frac{1}{2}$ Uhr spielte Günther Ramin auf der kleinen Orgel der St. Jakobikirche in Lübeck folgende Kompositionen:

von Vincent Lübeck (1654—1740)

1. Praeludium und Fuge E-Dur,

2. Praeludium und Fuge D-Moll,

3. Choralvariation: „Nun laßt uns Gott dem Herrn“ (Fragment);

Dietrich Buxtehude (1637—1707)

1. Praeludium und Fuge A-Moll,

2. Praeludium und Fuge F-Dur,

3. Passacaglia D-Moll,

4. Praeludium und Fuge Fis-Moll,

5. Praeludium — Fuge — Chaconne C-Dur.

Die Schlußansprache hielt im Anschluß an das Konzert in der Kirche H. H. Jahnn.

Diskussion Hamburg-Lübeck.

Diskussionsleiter Generalmusikdirektor Boell aus Köln, Referent H. H. Jahnn.

Der Diskussionsleiter eröffnete die Diskussion, indem er Herrn Jahnn für seine geistvollen Ausführungen, in denen er die Orgel in einem ganz neuen Lichte gezeigt habe, den Dank der Versammlung überbrachte, was mit sehr großem Beifall aufgenommen wurde. Zur Geschäftsordnung bat er die Disputanten, sich kurz und sachlich zu fassen und vor der Wortmeldung Namen und Ort deutlich anzugeben. Leider wurde dieser Aufforderung nicht immer statt-

gegeben, so daß der Bericht in dieser Hinsicht manche Lücken aufweist.

Als erster Redner wandte Organist Rüdell, Berlin, sich mit der Frage an Herrn Jahnn, wie die praktische Betätigung des Doppelhebel-Kombinationsystems zu denken sei bzw. wie es in Funktion trete. An dieser Frage, die noch erweitert wurde, beteiligten sich eine große Anzahl anderer Organisten, und was endlich als brennendstes Interesse sich herauskristallisierte, war das Problem um den Rollschweller, mit dem im Zusammenhang die für die Organisten wichtige Literaturfrage gestreift wurde, die sich auch endlich auf den Namen Reger spezialisierte. Dieser Komplex vertiefte sich am zweiten Tage in Lübeck und führte dort zu recht bemerklichen Ergebnissen. Auf die in Lübeck an Herrn Jahnn gerichtete Frage, ob er der Meinung sei, daß man alle Regerschen Kompositionen auf den nach seiner Dispositionsreform gebauten Orgeln spielen könne, antwortete zunächst Herr Organist K n a k, H a m b u r g, der die Meinung vertrat, daß alle von Reger komponierten Werke auf diesen Orgeln spielbar seien. Diskussionsleiter B o e l l erwiderte zur Klärung der Frage, daß einer weitgehenden Erörterung derselben kein wesentlicher Wert beizumessen sei. Selbstverständlich spiele das Problem Reger in diese Diskussion hinein, aber seiner Meinung nach rücke man Reger unnötigerweise in den Vordergrund, obgleich er selbst Regersche Werke nicht missen möchte. J a h n n nahm zu dem Angeregten Stellung, indem er zunächst bemerkte, Reger habe in einer Zeit gelebt, in der Orgeln verschiedenster Typen vorhanden gewesen seien. Auf größeren Orgeln könne man fließende Uebergänge naturgegeben leichter herstellen als auf kleinen Werken. Wolle man nun die Frage dahin wenden, ob man Reger auf einer kleinen Orgel nach der Dispositionsreform so darstellen könne, wie in der Vorstellung Regers der jeweilige Orgelklang gewesen sei, so müsse das verneint werden. Begänne man aber Orgeln zu bauen, deren Stimmenanzahl größer als 25 sei, könne man Klangfarben einmischen, die zwar anders geartet seien als die heute gebräuchlichen, die aber dennoch den Effekt fließender Uebergänge ermöglichten. Er erinnere zum Exempel an den labialen Dulzian. Daß mit Hilfe der Doppelhebelkombination, die bei einer Orgel von 35 bis 60 Stimmen die vorherige Einstellung nach freier Wahl von mehreren hundert Klangfarben ermögliche, man die Regerschen Kompositionen darstellen könne, sei ohne Zweifel. Die Frage nach der historischen Treue dürfe schon deshalb nicht gestellt werden, weil während der Lebenszeit Regers sich der Orgelbau in beständigem Flusse befunden habe. Und noch ein anderes: man schäme sich ja auch nicht, Bach auf modernen Orgeln so wiederzugeben, wie Bach sich seine Kompositionen nicht vorgetragen gedacht habe. In diesem Fragenkomplex gäbe es nur eine Grunderwägung.

nämlich die, ob die Literatur vor 1800 oder nach 1800 das Uebergewicht habe. Daß der Entscheid zu Gunsten der Literatur vor 1800 ausfallen würde, sei ihm nicht zweifelhaft, zumal vor allen Dingen die junge Generation der musikalisch Schaffenden sich wieder der Polyphonie zugewandt habe, ja, Reger selbst sei einer der ersten gewesen, die die Wandlung zu offenen und gegensätzlichen Klängen eingeleitet hatten, jedenfalls bei der Behandlung des Orchesters. Schließlich könne man die gestellte Frage auch noch dahin variieren, ob es anzuraten sei, in pseudo-historischer Treue Reger mit Hilfe der Crescendowalze zur Darstellung zu bringen, die jungen und jüngsten Komponisten aber darüber zu vernachlässigen. Zweifelsohne liege im 19. Jahrhundert eine musikalische Zeitepoche, die grundsätzlich andere Tendenzen gehabt habe als die Vorzeit. Die heutigen Bestrebungen knüpften an die Zeit vor 1800 an. Und so wolle er auch sagen, daß er selbst sich jung genug fühle, um die Interessen der Jungen zu vertreten. Alt werden sei Schicksal. Kantor Schlecht, Dresden begrüßt in diesem Zusammenhang, daß endlich auch einmal der Jugend das Wort geredet würde, denn auch er habe die Erfahrung gewonnen, daß die neue Jugend des harmonischen Musizierens herzlich satt sei. Insbesondere möchte er noch zum Ausdruck bringen, daß die Ansprache der Pfeifen in den alten Orgeln bei ganz gelindem Winddruck viel beseller sei.

Am Vortage hatte Jahnn noch betont, daß er Zeugnisse zeitgenössischer Komponisten und ausübender Musiker vorliegen habe, von einem so scharfen gegnerischen Geiste gegen die moderne Orgel, daß er sie wörtlich vor der Versammlung nicht einmal wiedergeben möchte. Die Einstellung Regers selbst zur modernen Orgel kennzeichnet am besten eine Aeußerung, die der Komponist seinem Herausgeber, Prof. Dr. Straube gegenüber anlässlich der Vorführung einer alten Barockorgel in Bayern gemacht habe, nämlich, daß die Klangwirklichkeit dieser Orgel im Grunde die für seine Kompositionen adäquate sei. Diese sehr wichtige Bemerkung erregte berechtigtes Aufsehen. Organist Rüdell, Berlin glaubt zu diesem Punkt bemerken zu müssen, daß, wenn Reger auch für einige seiner Werke die Klanggebung seiner alten Orgel vielleicht bevorzugt habe, dieses doch auf keinen Fall für alle seine Werke, ja nicht einmal für seine wesentlichsten in Anspruch genommen werden könne. Der Rollschweller sei für das Gesamtwerk Regers nicht zu entbehren. Jahnn machte keinen Hehl daraus, daß er die Crescendowalze für eine geistlose und verhängnisvolle Erfindung halte, die mit dem Wesen irgendwelcher Musik nichts zu tun, die nur eine Maschine sei, um in ständig gleicher Reihenfolge die Register der Orgel einzuführen. Daran änderten kleine Verfeinerungen in der Konstruktion gar nichts. Der blinde Organist Schmidt aus Düren im Rheinland gab eine längere Erklärung dahingehend, daß er eine ernste, rein musikalische Befürchtung hinsichtlich des Rollschwellers sowohl, als auch des Typs der modernen Orgel habe. Wer als blinder Organist be-

senders auf das Hören angewiesen sei, wisse aus bitterster Erfahrung, daß der heutige Orgeltyp bei vollem Werk für unsere polyphonen Mittelstimmen absolut keine Klarheit lasse. Er behauptete sogar, der Rollschweller habe die Orgel und die Komponisten verdorben. Er freue sich, daß hier gesagt worden sei, Reger selbst sei der Ansicht gewesen, seine Werke klangen auf einer alten Orgel besser. Das Charakteristische einer alten Orgel erblicke er darin, daß die Gegensätze der einzelnen Klaviere in die Erscheinung träten. Er schloß seine noch ausführlichere Rede mit dem Wunsch, daß der Rollschweller, wie auch der Jalousieschweller in der bekannten Form gänzlich aus dem Orgelbau verschwinden möchten. Auf eine Frage des Organisten Prof. Heitmann, Berlin, ob die sechsfachen Doppelhebelknöpfe freie Kombinationsknöpfe seien, antwortete Jahnn: Ja. Sie ermöglichen freies Verfügungsrecht über jede gewählte Klangszusammensetzung, und zwar können bei einer mittelgroßen Orgel mehrere hundert Klangfarben vorher auch nach freier Wahl zusammengestellt werden. Prof. Heitmann fragte dann nach der Anwesenheit des Herrn Dr. Luedike, Berlin, um ihm nicht vorzugreifen, und erhielt dann, als dieser es ablehnte, in dieser Versammlung zu sprechen, das Wort um etwas eingehender die Einstellung Dr. Luedikes zur Crescendowalze zu begründen. Er führte aus, daß die Kombinationsvorrichtungen Jahnn's wohl nicht als volles Gegengewicht gegen den Rollschweller angesehen werden können, weil, obgleich er die von dem Rollschweller behaupteten Mängel in vollem Umfange gelten lassen müsse, nach Ansicht Dr. Luedikes der Rollschweller durch Griffe handhabbar sei, und somit ein Nacheinander der Klangfarben ermögliche (Changierprinzip). Er trat für Verbesserung des Rollschwellers bei zukünftigen Orgelbauten ein, ohne das ganze System zu verwerfen. Diskussionsleiter Boell wandte ein, daß der Rollschweller als solcher in der Disposition einer alten Orgel, die hier im Mittelpunkt des Interesses stehe, ein Unding sei, weil die alte Orgel ein ganz entgegengesetztes Prinzip vertrete und nur durch klangliche Gegensätze bestehen könne. Jahnn erläuterte den Einwand des Diskussionsleiters noch näher, indem er das einfache Additionssystem gleichstarker Stimmen für alte Orgelwerke gänzlich verwarf und Steigerung zum ersten als Farbenwechsel, zum andern als Farbenwechsel mit intensiveren Tönen bezeichnete. Praktisch heiße das, daß bei einem Anwachsen des Klanges um das Ausschalten gewisser, gleichstarker, gleichfüßiger Stimmen nicht herum zu kommen sei. Das Grundprinzip müsse bei seiner Dispositionsreform Farbigkeit, Buntheit sein, Gegensätzlichkeit. Ob damit ein dynamisches An- oder Abswellen erreicht werde, sei nicht einmal primär zu untersuchen, denn Veränderung der Klangfarbe mit anderen Obertönen sei für das Ohr ein Ueberraschungsvorgang, der das Bewußtsein dynamischer Stärkegrade erschüttere. Die Crescendowalze im Rahmen einer modernen Orgel addiere, der Doppelhebelkombinationsknopf bei einer Orgel

nach seiner Dispositionsreform wähle aus. Die noch über die Frage der Crescendowalze anhaltende Debatte wurde durch Herrn Prof. Lichtwark, Lübeck, in eine andere Bahn geleitet, indem er mit der Bemerkung anhub, ihm erscheine der bisherige Verlauf der Tagung eher als eine Orgelbauer- denn Organistenzusammenkunft. Er möchte die alte Orgel und die Orgel nach der Dispositionsreform Jahn als obertönig bezeichnen und die moderne grundtönig nennen. Der Unterschied der beiden Typen habe seine Berechtigung in Bezug auf die polyphone und homophone Spielart insofern, als die obertönige alte Orgel den kontrapunktischen polyphonen Satz besser und die grundtönige moderne Orgel die homophone Tonhäufung der vertikalen, harmonischen Spielart besser zur Darstellung zu bringen vermöge. Er sei dafür, daß beide Orgeltypen nebeneinander bestehen müßten. Diskussionsleiter Boell faßte zusammen, daß die Konzerte den überzeugenden Beweis geliefert hätten, daß für die Wiedergabe der alten Orgelmusik die alte Orgel die einzig mögliche sei. Das sei in keiner Weise zu bezweifeln. Offen sei nur noch die Frage, ob man zur Reproduktion harmonischer Musik des modernen Orgeltyps bedürfe. Jahn erklärte, daß die Aufrechterhaltung des Aequalklanges historisch nicht begründet werden könne, daß gerade die Orgel das Instrument sei, das bis zum Jahre 1700 die Tendenz zum Aequalklang nicht besessen habe. Heute zwar beherrsche er die Orgel, nach zwanzig Jahren vielleicht würde er wieder Sage geworden sein. Wenn jemand hohe Töne als unangenehm schneidend empfinde, so sei das ein subjektives Urteil, dem er nur sein subjektives Urteil gegenüber stellen könne; er empfinde bei entsprechender Konstruktion nichts Schneidendes in den hohen Lagen. Auch mit dem wissenschaftlichen Begriff der Obertonreinheit könne nur sehr wenig operiert werden. Man müsse sich stets vor Augen halten, daß der Aufbau der Klangpyramide der Orgel ursprünglich gebildet sei durch eine Manifestation der heiligen Zahlen. Organist Rüdell, Berlin, bezweifelt, daß man bei Bach auf eine gewisse Grundtönigkeit verzichten könne, worauf ihm Jahn entgegnet, daß das Hauptwerk bei Orgeln spanisch-niederländisch-norddeutschen Zuschnittes und auch bei seiner Dispositionsreform stets eine große Anzahl 16'- und 8'-Register aufzuweisen habe. Aus dem weiteren Verlauf der Diskussion entwickelt sich die Frage, ob eine Vermischung der beiden Typen, der modernen und der alten Orgel möglich sei, und Herr Diskussionsleiter Boell faßt den Fragenkomplex zusammen, indem er einleitend seine Ansicht darüber gibt, daß übersehen worden sei, um welch grundlegend verschiedene Typen es sich handle. Die alte Orgel verlange nicht sehr viele Register, aber absolute Qualität. Man habe also ins Auge zu fassen erst die Qualität der Pfeifenreihen, dann, getrennt davon evtl. eine Crescendowalze an der Orgel. Wenn man sie schon einbeziehe in das Werk, dann müsse auch die Anordnung der Register danach eingerichtet sein, sonst werde der Rollschweller eine noch größere Brutalität als bisher.

Vor Vertagung der Debatte auf den nächsten Tag in Lübeck wurde noch von einem ungenannten Organisten empfohlen, man solle endlich mit der Diskussion über die Crescendowalze abbrechen, denn die Tagung trage nicht als Ueberschrift Rollschweller hin oder Rollschweller her. Es heiße hier Kultorgel oder Konzertorgel, die auch beliebig noch eine Stufe tiefer gestellt werden könne.

Nachdem in Lübeck die Tagung eröffnet war, kam es zu einer gegenseitigen Erklärung zwischen Herrn Organisten Hoffmann, Lüneburg, und Herrn Jahn. Herr Organist Hoffmann wies auf seine durch die Firma Walcker & Cie. pneumatisch eingerichtete sogenannte Bachorgel hin, die 1560 aus Holland bezogen worden sei. Ursprünglich als mechanische Orgel sei sie sehr schwer spielbar gewesen, jetzt aber nach dem Umbau genieße sie seine vollste Zufriedenheit. Jahn führte dagegen aus, daß einmal von der Orgel des Jahres 1560 nichts weiteres erhalten sei als ein hölzerner Prospektteil im Innern der Orgel, der also nicht einmal sichtbar sei. Indessen weise die Orgel von Hans Scherer noch eine Anzahl trefflicher Register auf, darunter eine Rohrflöte 8' von außerordentlicher Wichtigkeit für die Mensurbestimmung derartiger Tonwerkzeuge. Es sei zwar richtig, daß die aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Schleifladen der Orgel belassen worden seien, aber mit der röhrenpneumatischen Traktur könne er sich trotz des Lobes, das Herr Organist Hoffmann ausgesprochen habe, nicht aussöhnen. Aus der Besprechung über die umgebaute Orgel der St. Johanniskirche in Lüneburg entwickelte sich die Diskussion zur Frage über die anzuwendende und anzuempfehlende Traktur. Es wurden vornehmlich die drei Arten: Röhrenpneumatische, elektrische, resp. elektro-pneumatische und mechanische Traktur mit ihrer Abart eines mechanisch verbundenen Relais unterhalb der Lade in Betracht gezogen. Die röhrenpneumatische Traktur fand nur wenig Freunde. Ihre Mängel waren offenbar. Organist Neubaue r Bonn hielt die elektrische Traktur für einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Röhrenpneumatik, denn sie gäbe keine Verzögerung und spreche so präzise an, daß man selbst Zungenstimmen mit größter Schnelligkeit nacheinander anschlagen lassen könne. Herr Kommerzienrat Steinmeyer aus Oettingen tritt begeistert für die elektrische Traktur ein, indem er sich auf die Ausführungen des Herrn Orgelbaumeister Ruthér stützt, der sagte, daß eine rein mechanische Traktur schwer herstellbar sei. Es war indessen erstaunlich zu bemerken, daß die so oft bekämpfte mechanische Traktur trotz des Aufgebotes einer großen Gegnerschaft eigentlich als Siegerin aus der Diskussion hervorging. Jahn gab zu, daß die elektrische Traktur, selbst wenn es heute noch Systeme geben würde, die an Präzision zu wünschen übrig ließen, dennoch so gebaut werden könne, daß in diesem Punkte Aussetzungen nicht mehr möglich sein würden. Aber bei einer Traktur käme es nicht allein auf die Präzision an, sondern auch auf die Art, in der diese Traktur Schnelligkeit und Langsamkeit des Tastenfalls auf

die Ventile der Lade übertrage. Die elektrische Traktur habe mit jeder Spielerleichterung das gemeinsam, daß sie eine Maschine sei, die zwischen dem Spieler und dem lebendig klingenden Pfeifenwerk eingeschaltet werde. Er erklärte dann weiter, daß er sich nicht vorstellen könne, wie die Zwischenschaltung einer Maschine zwischen Taste und Lade dem Organisten überhaupt eine Befriedigung bringen könne. Für kleine Werke, zum wenigsten bis zu 35 Stimmen, sollte unbedingt mechanische Traktur angewandt werden, zumal bei so kleinen Werken die evtl. Koppeln kein Hindernis bilden würden, denn bei entsprechender Windführung könne eine sogenannte Windkoppel eingeführt werden, die einen Mechanismus darstelle, mit dessen Hilfe die Kanzellen einer Lade verlängert würden bis in die Kanzelie einer anderen Lade hinein, wobei die Ventile der ersten Lade so groß gemacht werden müßten, daß sie auch den Wind für die zweite Lade schaffen könnten. Zudem bemerke er, daß die mechanische Traktur erst wieder durchgebildet werden müsse. Die Beispiele des letzten Jahrhunderts vermöchten keine Anschauung zu geben, wie gut und tüchtig eine mechanische Traktur sein könne. Wenn man eine Maschine zwischen den Spieler und das Pfeifenwerk einfüge, so begebe man sich jedenfalls des größten Reizes des Spieles. Jeder der Anwesenden müsse ihm Recht geben, daß es nichts Angenehmeres und Befriedigenderes gebe, als eine gute mechanische Traktur. Domorganist Zillinger und Diskussionsleiter Boell bestätigten dieses. In diesem Zusammenhang erklärte Herr Orgelbaumeister R u t h e r, daß nur ein kleiner Prozentsatz von Orgelbauern vorhanden sei, der eine absolut vollkommene mechanische Traktur herstellen könne! (Ist das der Grund für die Anwendung der pneumatischen Traktur?) Daß man natürlich eine mechanische Traktur gut machen könne, dafür seien Beweise vorhanden. Die Grenzen seien festgesetzt in Bezug auf die Größe der Orgel, wie Herr Jahn selbst angeführt habe. Die Kosten für eine mechanische Traktur seien allerdings wesentlich höher als für jede andere. Organist R ü d e l, B e r l i n, erklärt, daß die Organisten in keiner Weise abhängig sein dürften von der Bequemlichkeit der Spielart. Es müsse klar erkannt werden, daß für kleinere Orgeln die mechanische Traktur die einzig richtige sei. Wenn auch noch viele Organisten vorhanden seien, die die Leichtigkeit der Spielart wollten, so müsse man sie aufklären, sie dürften nicht hindern. Man dürfe sich nicht, nur weil es etwas leichter gehe, der elektrischen Traktur verschreiben. Für die heutigen Organisten gelte es jedenfalls durchweg, daß nicht etwa die Fähigkeit, auf einer mechanischen Traktur zu spielen, abhanden gekommen sei, der Mangel liege vielmehr darin, daß es keine mechanischen Traktüren mehr gebe. Herr Diskussionsleiter Boell lenkte die Aufmerksamkeit darauf, daß der Sinn der Tagung darin bestehe, neue Wege für die Richtung des Orgelbaues zu finden. Ebenso wichtig wie die Frage der mechanischen Traktur sei die der Registerqualität. Im Gegensatz

zu Herrn Kommerzienrat Steinmeyer halte er den Bau kleinerer Qualitätsorgeln für absolut wichtiger, als den Rekord in der Zahl der Register anzustreben. Prof. L i c h t w a r k, L ü b e c k hält ebenfalls die mechanische Traktur für unübertrefflich präzise und erläuterte es auf Grund der Spielbarkeit der großen Marienorgel zu Lübeck. Herr Organist G r o h n e n, H i l d e s h e i m wandte sich gegen die Nebengeräusche, die seiner Meinung nach der mechanischen Traktur eigentümlich seien. J a h n n entgegnete ihm, daß diese Geräusche bei guten Trakturen nur dann wahrnehmbar seien, wenn sie, wie z. B. in der St. Jakobikirche zu Hamburg schon einige Jahrhunderte Lebensdauer zu verzeichnen hätten. Jedenfalls könnten die Geräusche bei neuen Trakturen auf ein solches Minimum beschränkt werden, daß sie sicherlich nicht störender wirken würden, als die Klappgeräusche bei einer pneumatischen Orgel. Zur örtlichen Aufstellung des Spieltisches erklärte noch Jahn, daß man sich von der Auffassung frei machen müsse, daß der Spieltisch das Instrument sei. Das tonbildende Werkzeug sei die gesamte Orgel, der Spieltisch also ein Teil dieser Orgel, der sich dem Gesamtorganismus unterordnen müsse. Die Lostrennung des Spieltisches von der Orgel, um evtl. dem Orgelspieler, der gleichzeitig Chorleiter ist, praktische Erleichterungen zu schaffen, sei schädlich. Die Entfernung des Spieltisches um 20, 30 und noch mehr Meter von der Orgel könne unter künstlerischen Gesichtspunkten überhaupt nicht betrachtet werden. Die Einwendungen, daß der Orgelspieler hören müsse, was er spiele, seien recht primitive. Er müsse also Kenntnis haben von den klanglichen Eigentümlichkeiten seiner Register, sonst würden ihm, wie auch immer der Spieltisch stehen würde, subjektive Stimmungen sein Urteil beeinflussen. Organist S c h m i d t, D ü r e n bittet dringend, dafür einzutreten, daß nicht äußerliche Zweckmäßigkeit für den Bau der Orgel entscheidend werde. Die heutige Technik habe sich ja nur mit der elektrischen Traktur befaßt und die mechanische ausgeschlossen. Man wisse ja noch gar nicht, welche Entwicklungsmöglichkeiten der mechanischen Traktur vorbehalten sein könnten. Er sei außerdem der Meinung, daß die leichte, unbelastete Spielart nur die Hände verderbe. Dr. A b e l, K a s s e l möchte grundsätzlich festgestellt haben, daß Entscheidungen über den Orgelbau von den Künstlern zu treffen seien und die Orgelbaumeister sich nach diesen Entscheidungen zu richten hätten. Wenn man überhaupt polyphone Musik spielen wolle, müsse man Jahnns Vorschläge akzeptieren. Der Versuch der Freiburger Prätoriusorgel sei nur als Kompromiß zu betrachten, weil sie einen zu hohen Winddruck und pneumatische Traktur besitze. Seiner Meinung nach müsse grundsätzlich radikal vorgegangen werden. Es dürfe nicht wieder zu Kompromissen kommen, wenn es sich um die Verwirklichung eines neuen Orgeltyps handle. Organist R ü d e l, B e r l i n war der Ansicht, daß die Gründe der Praxis nicht so schwerwiegend sein könnten, um als Hindernis für die mechanische Traktur zu gelten. Eine pneumatische

Kegellade klappere noch viel mehr als eine Schleiflade. Im Berliner Dom höre man in jeder Ecke die Kegel klappen, stärker als bei einer mechanischen Traktur. Zudem glaube er, daß die kleinen Orgeln, er erinnere nur an die kleine Orgel in der Totentanzkapelle, die man am Morgen gehört habe, den großen Raum ebenso gut, ja besser ausfülle, als der große Krachmacher. Eine radikale Entscheidung auf jeden Fall halte er noch nicht für im Interesse der Sache stehend. In den Punkten der Kurvenmessur, des Pfeifenwerks und der Uebertragung müsse man Herrn Jahn restlos zustimmen. Jahn bemerkte zu den aufgeworfenen grundsätzlichen Fragen, daß seit längerer Zeit Versuche unternommen würden. Er könne mitteilen, daß man in ganz kurzer Zeit vor praktischen Ergebnissen stehen werde. Die Versuche erstreckten sich auf Schleifladen, Kanzellenöffnungsbildung, Windübertragung und so weiter. Das Geleistete eines Jahres sei so ungeheuer groß, daß er die bestimmte Hoffnung habe, in spätestens zehn Jahren ganz positive Ergebnisse aufzuweisen zu können. Die Länge der mechanischen Traktur müsse so kurz wie möglich gehalten werden. Es bestehe die Möglichkeit, daß man die Schleiflade in Spiellade und Registerlade zerlegen werde, wodurch die Wellenübertragung eingespart werden würde. Doch müßten Zeit und Möglichkeit zu umfangreichen Versuchen bereit gestellt werden. Es könne sich bei einer Tagung nicht darum handeln, einen Beschluß darüber zu fassen, ob von jetzt ab nur noch mechanische Orgeln gebaut werden sollten. Dieses sei schon aus dem Grunde unmöglich, weil es nur wenige Orgelbauunternehmen gebe, die mechanische Trakturen bauen könnten. Es könne sich hier allein darum handeln, daß gewisse Orgelspieler und Musikinteressierte für eine Sache begeistert würden. Es müsse auch angestrebt werden, daß dem Orgelbauer eine solche Bezahlung zuteil werde, daß er überhaupt Versuche unternehmen könne. Die Frage hebe an, wer siegen werde: der Kompromiß, die moderne Aequalklangorgel, die orchestrierhafte Kino-Organ oder die Orgel mit Qualitätsregistern nach seiner Dispositionsreform. Man könne zwar nicht, selbst wenn der Wille bestehe, alle vorhandenen Orgeln umbauen, aber man könne erreichen, daß in Deutschland verteilt eine Reihe vorzüglicher Instrumente neuen Typs geschaffen würden. Als Beispiel gab Jahn zunächst die revolutionäre Disposition der Harmsorgel bekannt:

Zum Pedal:

1. Kupfergedackt 16'
2. Rohrflöte 8' (Kupfer)
3. Quintadena 4' (Zinn)
4. Rauschpfeife $5\frac{1}{2}' + 4' + 2\frac{1}{2}' + 2'$ (Zinn)
5. Zink $2' + 1'$ (Zinn)
6. Rackett 16' (Kupfer + Bronze)

Rückpositiv:

1. Quintadena 16' (Kupfer)
2. Rohrflöte 4' (Zinn)
3. Oktave 2' (Zinn)
4. Gemshorn 2' (Zinn)
5. Gemshorn 1' (Zinn)

6. Nasat $2\frac{1}{2}'$ (Halbblei)
7. Tertian $1\frac{1}{2}' + 1\frac{1}{2}'$ (Zinn)

Zum Werk:

1. Gedackt lieblich 16' (Zinn)
2. Prinzipal 8' (Zinn)
3. Nachthorn 8' (Kupfer + Halbblei)
4. Oktave 4' (Zinn)
5. Mixtur 5fach (Zinn)
6. Glöckleinton $2' + 1'$ (Zinn)

Brustwerk:

1. Quintadena 8' (Kupfer/Zinn)
2. Nachthorn 4' (Halbblei)
3. Bockflöte 2' (Zinn)
4. Siffelöte 1' (Zinn)
5. Sesquialtera $2\frac{1}{2}' + 1\frac{1}{2}'$ (Zinn)
6. Rackett 16'

Im Anschluß an verschiedene Erläuterungen hierzu bemerkte er, daß die vor 5 Jahren in seinem Aufsatz „Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges“ ausgesprochenen Erkenntnisse heute überholt seien. Es sei selbstverständlich, daß eine zwölfjährige Beschäftigung mit den Orgelproblemen überhaupt notwendig zu immer neuen Entdeckungen und Experimenten führen müsse. Es sei ihm darum zu tun, daß der Raum geschaffen werde, in dem eine Arbeit wie die seine überhaupt fruchtbar werden könne. Er bat, seinen Wunsch entgegenzunehmen, die Anwesenden nach einigen Jahren zu einer Besichtigung des inzwischen Verwirklichten einladen zu dürfen. Kritik fürchte er nicht, wohl aber sei er sehr empfindlich gegen unsachliche Kritik, wie sie in letzter Zeit durch Verdächtigungen aus Kreisen, die finanziell am Orgelbau beteiligt seien, in niedrigster Weise gegen ihn gerichtet worden sei.

Diskussionsleiter Boell faßte zusammen: Nach allem bisher Gehörten und was sich durch die Tagung zog, stehe man vor einer Revolution der Orgelbaukunst, die in Hamburg begonnen habe. Wenn sie sich durchsetze, solle man nicht Furcht haben des Weges wegen, den sie machen würde. Aber es sei nicht gleichgültig, wieviele ihr sympathisch, wieviele begeistert und wieviele ihr gleichgültig gegenüberständen, denn ohne Unterstützung würden die eingehenden Versuche doch eines Tages ins Stocken geraten, schon weil sie zu große finanzielle Opfer forderten. Keiner habe daran gedacht, zu einer Entschließung zu kommen. Aber er glaube, daß es wichtig sei, um ein Stimmungsbild zu gewinnen, zu wissen, wie eigentlich die Einstellung zu diesen Plänen sei, damit man Klarheit bekomme, welcher Prozentsatz der Anwesenden diesen Dingen zustimme, welcher einen Kompromiß wolle und welcher ablehne, darüber abzustimmen. Eine solche Feststellung könne richtunggebend für spätere Orgelbauten sein und nicht etwa unwesentlich. Diese Abstimmung die auch von einem ungenannten Organisten begründet wurde, kam indessen nicht zustande, weil sich die Mehrheit gegen diese Abstimmung ausgesprochen hatte. Stud. mus. Grote, Dresden, als Vertreter der Jugendbewegung, kam auf das wesentliche Problem der Tagung zu sprechen, nämlich die Einordnung des Orgelspiels in den Kult, von dem heute

Hamburg
Orgel

bei der Lieferung von Orgeln für Kinos und Theater wenig mehr zu bemerken sei, während früher die Orgel hauptsächlich als Kulturinstrument galt. Er gab die Aufklärung, daß die Kreise der Jugend, denen er angehöre, sich mit den Orgelplänen Jahnn's identifizieren müßten, da sie als einzige heute genannten ganz ungeahnte Möglichkeiten für die Zukunft in sich trügen. Org. Rüdell, Berlin, stellte an Herrn Jahnn eine Gewissensfrage des Inhalts, ob er gewillt sei, die Ergebnisse seiner Kurvenmessung auch auf eine moderne Orgel zu übertragen, bezw. mit Rat und Tat an der Verbesserung der modernen Orgel zu helfen. Jahnn entgegnete mit einem unbedingten „Nein“. Er begründete: der Kompromiß würde nicht nur seinen Orgeltypus, sondern auch den der modernen Orgel zerstören, und dann habe man überhaupt nichts mehr. Herr Organist Neises, Düsseldorf, stellte die Frage, was unter einem kultischen Instrument verstanden sein wolle, worauf Jahnn die Formulierung wählte, die er schon im Jahre 1922 schriftlich in seinem Aufsatz „Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges“ (ersch. Ugrino, Abt. Verlag, Hamburg) gewählt hatte. Es wurde noch die Frage aufgeworfen, wie die nach der Jahnn'schen Dispositionsreform gebaute Kirchenorgel praktisch zur Begleitung von durchgearbeiteten Kirchengesängen und Chorälen zu gebrauchen sei, die dahin beantwortet wurde, daß aus der Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst klar zu ersehen sei, daß gerade der angestrebte Orgeltypus größere Brauchbarkeit besitze, als der heutige. Jahnn gab zum Schluß bekannt, daß er an einem grundlegenden Werk über Orgelbaukunst arbeite und hoffe, es in absehbarer Zeit fertiggestellt zu haben. (Bravo!) Dann noch richtete er an die Versammlung die herzliche und dringliche

Bitte, ihm Gelegenheit zu geben, die Dispositionen alter Werke kennen zu lernen oder sogar ihm das schriftliche Bild dieser Dispositionen zuzustellen, weil auf diese Weise der Sache der Orgelreform ungenügend nützliche Dienste geleistet werden könnten. Hierauf schloß Diskussionsleiter Boell die Aussprache, nachdem er vorher mit Hinsicht auf das bevorstehende Abendkonzert Schluß der Debatte beantragt hatte, mit folgenden Worten: Ich möchte allen für die Mitarbeit danken; vor allen Dingen den Veranstaltern und allen, die sich verdient gemacht haben, unseren herzlichsten Dank für die reichen und kostbaren Anregungen auszusprechen.

Bravo!! Bravo!!

Wir mögen uns dazu stellen, wie wir wollen, wir werden jedoch alle mit größtem Interesse diese Entwicklung weiter verfolgen und es dankbar begrüßen, wieder einmal nach Hamburg eingeladen zu werden. Wir scheiden von allen mit bestem Dank für das, was wir erfahren haben.

Nach Schluß des Abendkonzertes fanden sich im engeren Kreise die Beteiligten in der Schiffer-Gesellschaft zusammen. Der Verein der Lübeckischen Musikfreunde, der die Tagung in Lübeck tatkräftig unterstützt hatte, war in seinem Vorstand und Vorsitzenden ebenfalls anwesend. Obgleich in den Tagen viele Reden geflossen waren, brachte dieser Abend noch Ansprachen, die vor allen Dingen den ausführenden Künstlern Günther Ramon und Erwin Zillinger galten. Aber auch des abwesenden Gottlieb Harms gedachte Herr Zillinger bei dieser Gelegenheit, indem er betonte, daß ohne ihn, der eigentlich treibenden Kraft bei den ganzen Reformbestrebungen diese Zusammenkunft nicht würde möglich gewesen sein.

München als Kirchenmusikstadt.

von † G. Stezenbach, Freiburg*)

Ein eigenes Kapitel. Die Münchener halten es mit dem Psalmisten in Psalm 101, der da singt: Laudate Dominum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo; laudate eum in cymbalis benesonantibus (sic!) laudate eum in cymbalis jubilationis, omnis spiritus laudate Dominum!

In der Tat, es wird keine deutsche Stadt geben, in der das kirchenmusikalische Leben so sehr in Blüte steht, wie in München. Schon am Samstag erscheint in den Morgenblättern (nicht bloß in den katholischen) im lokalen Teil die ausführliche Voranzeige „Kirchenmusik“. Darin sind alle kirchenmusikalischen Darbietungen des kommenden Sonn- oder Feiertages einzeln aufgeführt, beginnend mit dem Dom und St. Michaelshofkirche unter Angabe des Titels, des Werkes, z. B. Nelson-Messe von J. Haydn für gemischten Chor, Orchester und Orgel, Graduale von Eit, Offertorium von Rheinberger, Tantum ergo von N. N. etc. Bei weniger bekannten Komponisten sind in Klammern noch die

Jahreszahlen seiner Geburt und seines Todes angegeben. Der Kirchenmusikfreund hat also Zeit, sich durch Nachlesen in einem Buch über Kirchenmusik auf den Genuß vorzubereiten, der ihn erwartet. Ich bin nun, obwohl völlig Laie, wenn auch vor Jahren aktives Mitglied von drei Kirchenchören, ein großer Freund solcher Kirchenmusik, für deren Schönheit und Erhabenheit ich auf alle Opern der Welt mit ganz wenig Ausnahmen verzichte. Der Philosoph Schopenhauer schreibt über die katholische Kirchenmusik: „Einen viel reineren musikalischen Genuß, als die Oper, gewährt die „gesungene Messe“, weil „die Musik, nur den allgemeinen Kirchencharakter bewahrend, sich frei ergeht und nicht, wie beim Operngesange, in ihrem eigenen Gebiete von Miseren aller

*) Gustav Stezenbach, einer der angesehensten katholischen Publizisten, der besonders in Bayern und außenpolitisch in Spanien gründlich Bescheid wußte, starb am 15. November vorigen Jahres. Den vorstehenden Aufsatz überreichte er uns einige Tage vor seinem unvorhergesehenen Tode. R. I. P.