



DIE ORGELN IM FREIBURGER MÜNSTER
CHORORGEL

KÜNSTLERFREUNDE

DOMORGANIST MATTHIAS MAIERHOFER



DIE ORGELN IM FREIBURGER MÜNSTER · CHORORGEL

Künstlerfreunde

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

1-2 **Präludium und Fuge a-Moll** 7:00

HEINRICH VON HERZOGENBERG (1843–1900)

Sechs Choräle op. 67

3	Ach Gott vom Himmel sieh darein	4:24
4	Es ist genug	1:53
5	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	3:19
6	Erschienen ist der herrlich Tag	2:07
7	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	2:53
8	Meinen Jesum lass ich nicht	4:40

ROBERT FUCHS (1847–1927)

9 **Variationen cis-Moll über ein Originalthema** 20:00

RUDOLF BIBL (1832–1902)

Sechs Charakterstücke op. 64

10	Präludium	2:16
11	Trauer	2:50
12	Frage	4:04
13	Pastorale	2:57
14	Vision	5:19
15	Unruhe	4:05

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

16-17 **Präludium und Fuge g-Moll** 8:15

An der Orgel:

DOMORGANIST MATTHIAS MAIERHOFER

Zum Programm

von Prof. Dr. Meinrad Walter

Einsamkeit und Künstlerfreunde

Johannes Brahms und seine Freundschaften! Das ist ein komplexes Thema. Bekanntlich hat er sich durchaus mit dem Motto der Tonbuchstaben F-A-E identifiziert, die „frei, aber einsam“ bedeuten. Eine Musik hierzu für Violine und Klavier erklang als „FAE-Sonatenüberraschung“ am 28. Oktober 1853 im Hause Schumann, und zwar als Gabe für Joseph Joachim und komponiert von dessen Künstlerfreunden Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich. Bereits an jenem denkwürdigen Abend steht sozusagen auf der Rückseite der F-A-E-Medaille das Wort „Freundschaft“, ja sogar von einem „Netzwerk“ ist in der Brahms-Forschung die Rede. Sein erhaltenes Adressbuch zeigt, wie intensiv Brahms in verschiedene musikalische „Szenen“ hinein verknüpft war. Und das gilt auch für seine Künstlerfreunde aus der Orgelszene, deren kaum noch bekannte Musik auf dieser CD zu erleben ist.

Vorab zu bedenken ist noch eine Bemerkung aus der Feder der jüngsten Tochter von Clara und Robert Schumann. Eugenie Schumann schreibt 1925 in ihren Erinnerungen über Brahms: „Trotzdem er die Menschen liebte, ja

sie suchte, wehrte er sich gegen sie, wenn sie ihn suchten. Er gab gerne, aber Ansprüche, Erwartungen stieß er zurück. Er war wählerisch im Umgang, und wenige genügten ihm. Ja, in den letzten Jahren seines Lebens sagte er einmal sehr heftig: „Ich habe keine Freunde! Wenn irgend jemand sagt, er sei mit mir befreundet, so glauben Sie es nicht.“ Wie glaubhaft dieses Wort – in der für Brahms typischen Zuspitzung – ist, werden wir noch sehen.

Johannes Brahms und die Orgel

Mit Orgelinstrumenten und Orgelmusik hat Brahms sich nur in seiner frühen und späten Zeit befasst. Das Satzpaar mit Präludium und Fuge a-Moll trägt in der Handschrift von Brahms am Ende eine Widmung an seine vertraute Freundin Clara Schumann: „So, liebe Clara, vertreiben Sie sich damit die Zeit an meinem Geburtstag.“ Gemeint ist sein 23. Geburtstag am 7. Mai 1856. Das Präludium lässt die Vorbilder Buxtehude und Bach noch durchscheinen, etwa in der Vorwegnahme des Fugenthemas als Bassmotiv bereits in der Mitte des Präludiums, was an Bachs großes g-Moll-Orgelwerk BWV 535 denken lässt. Die Fuge spricht hingegen bereits deutlicher die Sprache von Brahms, etwa in den Rhythmen „zwei gegen drei“. Wenige Wochen nach jenem Geburtstag stellte er der Freundin sogar in Aussicht, „wohl bis zum

nächsten Jahr ein passabler Orgel-Virtuos“ zu werden; „dann reisten wir zusammen, und ich hinge das Klavierspiel an den Nagel, um immer mit Dir zusammen reisen zu können“.

Auch Präludium und Fuge g-Moll ist Clara Schumann gewidmet, und zwar als ebenso retrospektive wie eigenwillige Kompositionsstudie des nun 24-jährigen Johannes Brahms. Seine kompositorische Frage heißt hier: Wie lassen sich die rhapsodischen und gegen Ende auch rezitativischen Momente des Stylus phantasticus, die das Präludium so charakteristisch prägen, mit Elementen der geordneten Passacaglia verbinden, wie sie in der Fuge bisweilen durchschimmern? Das Ergebnis ist wiederum keine Stilkopie, sondern etwas Neues: So hat Brahms sich in frühen Jahren die Tradition der Orgelmusik mitsamt deren affektreichen Figuren und effektvollen Gesten – leider eben nur punktuell – angeeignet. Die abwehrende Geste gegenüber dem Dirigenten Julius Otto Grimm vom Herbst 1858 ist auch höchstens die halbe Wahrheit, wie wir das ja schon vom Thema der Freundschaften her kennen. Brahms schreibt an Grimm, der ihn zum Orgelspielen eingeladen hatte, nämlich: „Orgelspiel geschieht nicht. Wozu solche Experimente? Ihr habt ja einen ganz guten Organisten, und ich kann mich weder auf dem Pedal noch mit den Registern zurechtfinden.“ Ein Glück, dass die heutigen Brahms-Interpreten an der Orgel das alles können!

Heinrich von Herzogenberg

Mit Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) und seiner Frau Elisabeth war Brahms eng befreundet, was der etliche Hundert Seiten umfassende Briefwechsel facettenreich dokumentiert. Brahms hat Elisabeth von Herzogenberg zwei Rhapsodien gewidmet. In einem an sie gerichteten Briefentwurf fließt ihm am 8. August 1882 der schöne Satz zu einer Selbstdeutung in die Feder: „Den Theologen aber kann ich nicht los werden!“ Heinrich von Herzogenberg wiederum hat das geistliche Schaffen von Brahms nach dessen Tod in einem Aufsatz sehr einfühlsam gewürdigt und Brücken zur Kirchenmusik angedeutet. Er geht davon aus, dass Brahms „nicht zu den Kirchenkomponisten im eigentlichen Sinne gerechnet werden kann, so stark auch die Sprache seiner religiösen Musik ist“. Dennoch sollen seine geistlichen Stücke auch für den evangelischen Gottesdienst fruchtbar gemacht werden, was letztendlich bis heute ja vielfach gelungen ist.

Herzogenbergs „Sechs Choräle für die Orgel“ waren wohl inspirierend für die späten Choralbearbeitungen von Brahms! „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ ist ein Lied von Martin Luther. Herzogenberg kleidet es in ein Lamento mit fließenden Mittelstimmen, zu denen die Außenstimmen, also Diskant und Bass, die Liedzeilen im Kanon vortragen.

Das Sterbelied „Es ist genug“ entstand in Lüneburg. Berühmt wurde es als Schlusschoral der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60) von Johann Sebastian Bach, deren späte Resonanz wir in Oskar Kokoschkas Litographien zu dieser Kantate bildlich ebenso finden wie musikalisch in Alban Bergs berühmtem Violinkonzert. Dass Herzogenberg die aus Ganztönen bestehende Anfangszeile mit dem rahmenden Intervall der übermäßigen Quart zu einer „normalen“ Quart glättet, sagt viel über ihn aus. Eine dissonantere Resonanz findet sich übrigens bei Brahms im Chorsatz „Ach, arme Welt, du trägest mich“.

Mit „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ über den Bußpsalm 130 sind wir erneut bei Martin Luther, der dieses Psalmlied einigen Freunden als Muster für liedhafte Umformungen eines Psalms geschickt hat. Er suchte nämlich Mitstreiter für das ambitionierte Projekt, alle 150 Psalmen als Choräle für die Gemeinde nachzudichten, was zu seinen Lebzeiten jedoch nicht gelungen ist. Herzogenberg legt die Melodie in die Tenorstimme, die vom Pedal mit dem Register Trompete 4' vorgetragen wird.

Österlich und festlich erklingt dann das von Nikolaus Herman stammende Lied „Erschienen ist der herrlich Tag“. Täuscht hier der Eindruck, oder schimmert als Vorbild bisweilen das berühmte Bach'sche „Orgelbüchlein“ mit

seiner geradezu „klassischen“ Lösung für den Typus des prägnanten Orgelchorals durch? Bach hatte sich bei dieser Melodie für den Kanon in der Oktav entschieden, Herzogenberg wählt den Kanon in der Quint.

„Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ im gravitätischen Stile antico wartet mit kontrastpunctischer Dichte auf: ein Imitationsgeflecht in den Oberstimmen und dazu der vergrößerte Cantus firmus in der Tenorlage, gespielt vom Pedal. Das Schicksal des Liedautors Georg Grünwald (ca. 1490–1530), der eigentlich Schuster war, erinnert an dunkle Zeiten: Grünwald wurde als Täufer hingerichtet, weil er nicht bereit war, sich dem religiös-konfessionellen „Mainstream“ anzuschließen.

Den Abschluss bildet das Sterbe- und Ewigkeitslied „Meinen Jesum lass ich nicht“ von Christian Keymann, das oft vertont wurde. Den titelgebenden Spruch finden wir im Jahr 1656 als die letzten Worte des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. Die bildhaften Zeilen „So erfordert meine Pflicht, klettenweis an ihm zu kleben“ haben Herzogenberg wohl zu einer Gestaltung angeregt, bei der jeweils drei Stimmen „aneinander kleben“, weil jede Choralzeile von einer Stimme in die nächste weitergereicht wird. Alles in allem zeigen diese Orgelstücke Facetten der Choralkunst um 1890: traditionsbewusst im Blick auf den Kanon der

Kirchenlieder, sehr kontrapunktisch gesetzt und zugleich inspirierend für die späten Choralbearbeitungen von Johannes Brahms.

Robert Fuchs

Zu den Komponisten der jüngeren Generation, die Johannes Brahms beeinflusst und gefördert hat, zählt der in Frauenthal (Steiermark) als jüngstes von 13 Kindern im Jahr 1847 geborene Robert Fuchs. Brahms soll im Jahr 1891 über ihn gesagt haben: „Fuchs ist doch ein famoser Musiker, alles ist so fein, so gewandt, so reizend erfunden! Man hat immer seine Freude daran!“ Als Mentor schenkt Brahms ihm Bücher und Musikalien, bisweilen auch Geld und sogar alkoholische Getränke. In einem Gespräch mit dem „Neuen Wiener Tagblatt“, das kurz vor seinem Tod geführt wurde, kommt auch Fuchs auf das Thema „Künstlerfreunde“ zu sprechen: „Nicht minder als auf meine Schüler darf ich auf meine Freunde stolz sein, die ich in Wien gefunden habe. Da war vor allem Johannes Brahms, der zu mir wie ein Vater war und zu dem ich aufblickte wie zu einem Gott.“

Nach seinem Studium am Wiener Konservatorium wirkte Fuchs an diesem Institut als Professor für Harmonielehre und Kontrapunkt. Zudem war er Direktor des Konservatoriums

der Gesellschaft der Musikfreunde sowie k. u. k. Hoforganist, was ihn zur Komposition von Orgelwerken anregte. Berühmte Schüler, die bei ihm Unterricht hatten, waren Gustav Mahler, Franz Schmidt, Franz Schreker und Hugo Wolf. Zu seinen Werken zählen die beiden Opern „Die Königsbraut“ (1889) und „Die Teufelsglocke“ (1893) sowie drei Symphonien, zwei Messen, fünf Streicherserenaden, Kammermusik, Klaviersonaten und Lieder. 1927 starb Fuchs in Wien.

Um 1909 entstanden die Variationen cis-Moll als das umfangreichste Orgelwerk von Robert Fuchs, dem leider zunächst keine Wirkung beschieden war. Nachdem bereits die geplante Uraufführung nicht zustande gekommen war, weil der dafür vorgesehene Organist kurz



davor verstarb, blieb das Werk unbeachtet bis zu einer Edition vor wenigen Jahrzehnten. Deren Herausgeber Martin Haselböck spricht nun vom „Hauptwerk der österreichischen Orgelromantik zwischen Brahms und Schmidt“, das man wohl eine „Spätblüte“ der Wiener Romantik nennen kann, mit der Fuchs viele musikalische Facetten gegliedert vereint. Das zunächst im Pedal vorgestellte Thema erlebt viele Metamorphosen, die abwechselnd typisch instrumental, mitunter sogar koboldhaft, und dann wieder sehr vokal und kantabel klingen. Bei alledem orientiert sich Fuchs durchweg an den typischen Möglichkeiten des Instruments, für das er schreibt und dessen gestisch-emotionales Spektrum bekanntlich von idyllisch bis hochdramatisch reicht. Im Finale dieser zu Unrecht weithin vergessenen Orgelmusik darf dann auch eine Fuge nicht fehlen.

Rudolf Bibl

Der 1832 in Wien geborene Rudolf Bibl war ein Sohn des Domorganisten Anton Bibl. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei seinem Vater und bei Simon Sechter, der auch Anton Bruckners Lehrer gewesen war. Bibl war zunächst Organist bei St. Peter (1850), dann bei St. Stephan (1859), wurde 1863 Hoforganist und schließlich 1897 Titular-Hofkapellmeister (Hofburgkapelle) sowie Domkapellmeister. Zu

seinen Werken zählen Orgelstücke, acht Messen und Streichquartette. Ab 1891 unterrichtete er Klavier, Harmonium, Oboe und Kompositionslehre an der Lehrerbildungsanstalt sowie an der Horak-Musikschule. Auch gab er eine Harmoniumschule heraus.

Einen denkwürdigen Auftritt hatte Rudolf Bibl beim ersten Chor- und Orchesterkonzert, das Brahms am 15. November 1863 im großen Redoutensaal als neuer Leiter des Singvereins mit Werken gab, die für Wien neu waren. Zu hören war neben Schumanns „Requiem für Mignon“ die Bach-Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21), was der Brahms-Biograph Max Kalbeck so beschreibt: „An der Orgel saß der treffliche Hoforganist Rudolf Bibl und spielte den von Brahms ausgeführten Continuo der Bach'schen Kantate. Alles ging nach Wunsch vorstatten, und die Kritik stimmte in die Lobeserhebungen des Bibl überschwänglich bedankt und Bibl hat später wiederum zum Andenken an Brahms eine Trauerfuge für Orgel op. 83 komponiert, in der er Motive aus dem Deutschen Requiem zitiert.“

Bibls Charakterstücke op. 64 erschienen 1890 im Leipziger Verlag Rieter-Biedermann. Hier gelangen ihm lyrische Miniaturen, die den Vergleich mit Klavierstücken dieses Genres – von Mendelssohn, Schumann oder Grieg – nicht

zu scheuen brauchen. Jeweils geht es um den „eigentümlichen Charakter eines Tonstückes“, der durch „Taktart, Zeitmaß, Rhythmus, die Art und der Gebrauch melodischer Figuren, die Form, die Begleitung, die Modulation, der Styl, die zum Grunde liegende Empfindung und die besondere Art, wie sie ausgedrückt wird“, musikalisch erklingt, so ein zeitgenössisches Lexikon. Durch eine Annäherung an die Dacapo-Form atmen Bibls Charakterstücke bisweilen auch den Geist von Liedern ohne Worte.

Nachdem das „Präludium“ die Hörerschaft nachdenklich, ja fast andächtig eingestimmt hat, umkreisen die weiteren Stücke ihr Thema, um sich dabei in eine bestimmte Stimmung zu vertiefen. Die „Trauer“ wirkt durchaus abgeklärt, keineswegs verzweifelt. Das Bedrängende der „Frage“ offenbart sich erst nach einer ruhigen Einleitung mit wichtigen Fortissimo-Akkordschlägen, wobei der Schluss wieder zum Gestus des Anfangs zurückfindet. Die „Pastorale“ folgt dem vertrauten Duktus der Hirtenmusik im Sechachteltakt, den wir auch in den Variationen von Robert Fuchs bereits gehört haben, wohingegen „Vision“ innovativere Töne anschlägt: ein Traum mit ruhigen und aufgewühlten Passagen, was sich bei „Unruhe“ – im Tempo „allegro inquieto“ – noch steigert. Da mag man dem „Führer durch die Orgel-Literatur“ von Kothe und Forchhammer beipflichten, der über Bibls op. 64 schreibt:

„Die Kompositionen sind wahre Charakterstücke; sie sind glücklich erfunden und sinnig durchgeführt.“ Hier hätte Freund Brahms vielleicht noch ergänzt, dass es eben auf beides ankommt.

Johannes Brahms und seine Künstlerfreunde: Im Nachhinein wurde vieles vereinfacht, die Freundschaften ebenso wie die angeblichen Feindschaften. So hält die bekannte und pauschale Antithese „Brahms gegen Bruckner“ einer historischen Überprüfung keineswegs stand, und ähnlich verhält es sich mit den Freunden: Dass sie alle nur Epigonen sind, von der Lichtgestalt Brahms in den Schatten gerückt, greift zu kurz. Sie haben vielmehr, jeder auf seine eigene Weise, zur späten Vollendung der Romantik beigetragen, die andere Komponisten damals bereits ad acta legten. Aber nicht nur die damals Neue Musik, sondern auch die retrospektiven Klänge waren und sind durchaus innovativ, vor allem, wenn sie auf passenden Instrumenten zu hören sind. „Wann werden wir endlich etwas Neues machen und aufhören, bloß am Grab von Brahms zu stehen und zu weinen?“, so fragt der Geiger Joseph Hellmesberger um 1900. Dass es Neues neben Brahms schon Jahrzehnte früher gegeben hat, zeigen die Werke auf dieser CD. So unbekannt heute die Namen der Künstlerfreunde um Johannes Brahms sind, so interessant und neu zu entdecken ist ihre Musik!

Matthias Maierhofer

studierte Orgel, Alte Musik und Kirchenmusik an den Hochschulen von Graz, Freiburg, Leipzig und an der Schola Cantorum in Basel. Zu seinen Lehrern gehörten u. a. Arvid Gast, Andrea Marcon, Kurt Neuhauser und Martin Schmeding.

2007 konnte Matthias Maierhofer mit dem Pachelbel-Wettbewerb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg einen der renommiertesten internationalen Orgelwettbewerbe gewinnen. Außerdem war er Preisträger beim Internationalen Franz Schmidt-Orgelwettbewerb von Kitzbühel 2008, beim Internationalen Bachwettbewerb Arnstadt 2007, beim Internationalen Orgelconcours von Nijmegen 2006 sowie beim Internationalen Orgelwettbewerb „M. K. Ciurlionis“ in Vilnius 2003. Er erhielt einen Interpretationspreis der Wiener „Gottfried von Einem Gesellschaft“ und wurde durch ein Kunststipendium des Landes Steiermark gefördert.

Konzerte führten ihn durch ganz Europa, die USA, Russland, Japan und Südkorea. Als Solist und auch als Continuospieler trat Matthias Maierhofer mit Ensembles wie dem Dresdner Kreuzchor, dem Thomanerchor Leipzig, der Staatskapelle Dresden und der Staatskapelle Halle auf. Am Freiburger Münster musiziert er wöchentlich mit den Domsingknaben, der

Mädchenkantorei, der Domkapelle und dem Domchor. Er wirkte bei CD-Produktionen und Publikationen der Edition Helbling mit, es liegen Aufnahmen bei diversen Rundfunkanstalten und bei den Labels Ambitus, Ambiente-Audio und Spektral vor.

Von 2009 bis 2013 leitete Matthias Maierhofer eine Orgelklasse an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. 2013 wurde er als Nachfolger von Prof. Dr. Gerre Hancock auf die Professur für Orgel und Kirchenmusik an die University of Texas in Austin (USA) berufen. Dort wurde er 2015 aufgrund seiner pädagogischen Leistungen zum Dean's Fellow ernannt und mit dem Ducloux Fellowship des College of Fine Arts ausgezeichnet. Von 2014 bis 2016 war Matthias Maierhofer zudem Organist der Redeemer Presbyterian Church in Austin, die mit der historischen Holbrook Orgel und der großen Orgel op. 46 von Charles Fisk zwei der wichtigsten amerikanischen Instrumente aus der Sammlung der Harvard University beherbergt.

Seit 2016 ist Matthias Maierhofer Professor für Orgel an der Musikhochschule Freiburg und wirkt zudem als Domorganist am Münster Unserer Lieben Frau in Freiburg. Als künstlerischer Leiter der Freiburger Münsterorgelkonzerte verantwortet er eine der führenden internationalen Orgelkonzertreihen. Seine Lehrtätigkeit



als Gastprofessor und Dozent bei internationalen Meisterkursen verbindet ihn mit der Orgelakademie Kitzbühel in Österreich und führte ihn in letzter Zeit u. a. an die Yale University (USA), die Korean National University of the

Arts (Südkorea), und die Paderewski Akademie in Polen. Studierende aus seiner Orgelklasse erhielten zahlreiche hochrangige Auszeichnungen bei bedeutenden Wettbewerben, Stipendienprogrammen und Stiftungen.

Chororgel

von Dr. Jan Kühle

Im Chorraum des Freiburger Münsters ist ab 1595 eine „kleinere Orgel“ in den Quellen nachgewiesen und näher beschrieben. Sie wurde durch den Freiburger Orgelbauer Muderer erbaut – ihre Disposition ist uns allerdings nicht bekannt. 1811–1813 baute Nikolaus Schuble ein neues Instrument mit 14 Registern auf einem Manual und Pedal. Die Orgel im Chor diente der Begleitung vokaler und instrumentaler Ensemble-Musik.

1881 wurde eine – dem Zeitgeschmack der Romantik entsprechende – neue Orgel durch die Firma E. F. Walcker aus Ludwigsburg auf der Empore im ersten südlichen Joch des Münsterchors aufgestellt. Das vom Erzbischöflichen Bauamt entworfene neugotische Gehäuse gliederte sich nahtlos in das Chorgestühl des unteren Chores ein. Es handelte sich um eine mechanische Kegelladenorgel. Technische Neuerungen wie „Registerclaves“ zum einfachen Registrieren und „Terza Mano“, eine Oberoktavkoppel für einige Register des 2. Manuals, waren in der Orgel eingebaut und erlaubten eine vielseitige Verwendung des Instruments, das 1929 durch die Firma Welte und Söhne auf elektropneumatische Traktur umgerüstet und an den neuen elektrischen Hauptspieltisch angeschlossen wurde. Seither ist die Chororgel in die Gesamtanlage einbezogen und mit den übrigen Instrumenten gemeinsam spielbar. Die

Walcker-Orgel bestand mit leichten klanglichen Veränderungen durch Willy Dold von 1946 bis zum Anfang der 60-er Jahre. Sie wurde abgebrochen und ist heute nicht mehr erhalten.

Im Zuge der Neubauten 1964/65 entstand eine neue Chororgel durch Rieger-Organbau, eingefügt in die nördliche Chorschranke über dem Chorgestühl des Domkapitels. 1990 wurde das Instrument bei einer umfassenden Umgestaltung des Altarraums wiederum auf die südliche Empore in veränderter Form in ein neues Gehäuse umgesetzt. Seither führte die Orgel klanglich ein Schattendasein, da die Pfeifendimensionen und das ursprüngliche Klangkonzept nicht auf diesen Standort ausgerichtet waren. So entschloss man sich, das bisherige Instrument an eine Pfarrei im Erzbistum zu verkaufen.

Das von Organbau Kuhn 2019 errichtete neue Instrument übernimmt nun wieder eine tonangebende Funktion, sowohl für den gesamten Raum des Münsters bei Liturgie und Orgelkonzerten, als auch für den Chorraum bei Gottesdiensten und der Tagzeitenliturgie. Hierfür ist die klangliche Harmonie mit der Marienorgel und deren Ergänzung im vorderen Teil des Münsters eine entscheidende Grundlage. Die Chororgel kann wiederum ausschließlich elektrisch über den Hauptspieltisch und einen mobilen Zusatzspieltisch angespielt werden. Sie hat elektrische Schleifladen und Transmissionsladen mit Einzeltonventilen.

Disposition der Chororgel

Orgelbau Kuhn AG, CH-Männedorf (2019)

II + P / 32 (24 klingende Register + 3 Transmissionen + 5 Verlängerungen)

I. Hauptwerk (C-g''')

1. Bourdon 16'
2. Principal 8'
3. Philomele 8'
4. Gedackt 8'
5. Octav 4'
6. Flauto dolce 4'
7. Quinte 2 ²/₃'
8. Doublette 2'
9. Mixtur IV 2'
10. Trompete 8'

II. Schwellwerk (C-g''')

11. Lieblich Gedackt 16'
12. Flûte harmonique 8'
13. Bourdon 8' (E. 11)
14. Gambe 8'
15. Voix céleste 8'
16. Geigenprincipal 4'
17. Nasard 2 ²/₃'
18. Piccolo 2'
19. Terz 1 ³/₅'
20. Fourniture IV 2 ²/₃'
21. Basson 16'
22. Hautbois 8' (E. 21)
23. Trompette 8'
24. Voix humaine 8'
- Tremulant -

Pedal (C-f')

25. Contrabass 16' (E. 27)
26. Subbass 16' (Tr. 1)
27. Principal 8'
28. Gedacktbass 8' (Tr. 4)
29. Octav 4' (E. 27)
30. Bombarde 16'
31. Basson 16' (Tr. 21)
32. Posaune 8' (E. 30)

E.: Extension (Verlängerung)

Tr.: Transmission



Choir Organ

by Dr. Jan Kühle

In the choir of the Freiburg Minster, a “smaller organ” is described in the sources from 1595. It was built by the Freiburg organ builder Muderer – but we do not know its specification. In 1811–13 Nikolaus Schuble built a new instrument with 14 stops on one manual and pedal. The organ in the choir served to accompany vocal and instrumental ensemble music.

In 1881, a new romantic-style organ was built on the gallery in the westernmost southern bay of the cathedral choir by the company E. F. Walcker from Ludwigsburg. The case in a neo-gothic style was seamlessly integrated into the choir stalls of the lower choir. It was a mechanical cone chest organ. Technical innovations such as “Registerclaves” for easy registration and “Terza Mano”, an upper octave coupler for some registers of the second manual, were built into the organ and allowed a versatile use of the instrument. This instrument was converted to electro-pneumatic action in 1929 by the company of Welte and Söhne and was connected to the new main console with electric action. Since then, the choir organ has been included in the overall setup and can be played together with the other instruments. The Walcker organ existed with slight tonal changes by Willy Dold (1946) until the early 1960s. It was then demolished and is no longer preserved today.

As part of the new installations in 1964/65, a new choir organ was built by Rieger and installed above the north choir stalls of the cathedral chapter. In 1990, during a comprehensive redesign of the chancel, the instrument was moved to the southern gallery in a modified form and into a new case. This then compromised the organ’s sound because the pipe dimensions and original sound concept were not tailored to this location. It was therefore decided to sell the previous instrument to a parish in the archdiocese.

The new instrument built by Orgelbau Kuhn in 2019 now takes on a key function again, both for the entire cathedral during liturgy and organ concerts, as well as for the choir during church services and daytime liturgy. The tonal harmony with the main organ and its tonal support to the front part of the cathedral is a crucial basis of the current setup. The choir organ can only be played by electric action from the main console and an additional mobile console. It has electric sliding chests and transmission chests with single tone valves.

On the programme

by Prof. Dr. Meinrad Walter

Loneliness and artist friends

Johannes Brahms and his friendships! Indeed a complex subject. It is well known that he identified with the motto of the pitches F-A-E, meaning “free but lonely” (German: “*frei, aber einsam*”). Music using this motto for violin and piano was performed as the “FAE Surprise Sonata” on October 28, 1853 at the Schumann home, as a gift for Joseph Joachim, composed by his friends Robert Schumann, Johannes Brahms and Albert Dietrich. On this memorable evening, the word “friendship” was already written on the reverse of the F-A-E medal, so to speak, and Brahms scholars even speak of a “network.” His surviving address book shows how intensively Brahms was networked in various musical “scenes”. This also applies to his artist friends from the organ world, whose music, little known today, can be experienced on this CD.

First of all, one should consider a remark from the pen of Clara and Robert Schumann’s youngest daughter. In 1925 Eugenie Schumann wrote in her memoirs about Brahms: “Although he loved people, indeed sought them out, he resisted them when they sought him out. He

was happy to give, but he rejected demands and expectations. He was selective in his dealings and few were enough for him. Indeed, in the last years of his life he once said very vehemently: ‘I have no friends! If anyone says they are friends with me one shouldn’t believe it.’” How credible this word is – in Brahms’ typical exaggeration – we shall see.

Johannes Brahms and the organ

Brahms only dealt with organs and organ music in his early and late periods. The pair of movements, Prelude and Fugue in A minor, bears a dedication in Brahms’ handwriting at the end to his intimate friend Clara Schumann: “So, dear Clara, pass the time on my birthday with this.” This refers to his 23rd birthday on May 7, 1856. The prelude allows his role models Buxtehude and Bach to shine through, for example in the anticipation of the fugue theme as a bass motif in the middle of the prelude, reminiscent of Bach’s great G minor organ work BWV 535. The fugue, on the other hand, already speaks Brahms’ own language more clearly, for example in the “two against three” rhythms. A few weeks after that birthday, he even promised his girlfriend that he would “probably become a passable organ virtuoso by next year”; “then we would travel together and I would hang up the piano so that I could always travel with you”.

The Prelude and Fugue in G minor is also dedicated to Clara Schumann, also as a retrospective and unconventional compositional study by the now 24-year-old Johannes Brahms. His compositional question here is: How can the rhapsodic and, towards the end, recitative-like moments of the *stylus phantasticus*, which so characterize the prelude, be combined with elements of the more structured passacaglia? Once again, the result is not a mere copy of the style, but something new: in his early years, Brahms appropriated the tradition of organ music, including its emotionally rich figures and effective gestures – unfortunately only selectively. His defensive gesture towards the conductor Julius Otto Grimm in the fall of 1858 is at most half the truth, as we already know from the subject of friendships. Brahms wrote to Grimm, who had invited him to play the organ: “Organ playing does not happen. Why such experiments? You have a very good organist, and I can’t find my way around either the pedal or the stops.” Fortunately, Brahms interpreters on the organ can!

Heinrich von Herzogenberg

Brahms was a close friend of Heinrich von Herzogenberg (1843-1900) and his wife Elisabeth, documented in many hundreds of pages of correspondence. Brahms dedicated two rhapsodies to Elisabeth von

Herzogenberg. In a draft letter addressed to her on August 8, 1882, he penned the beautiful sentence for a self-interpretation: “But I can’t get rid of the theologian!” Heinrich von Herzogenberg, in turn, very sensitively paid tribute to Brahms’ sacred work in an essay after his death and hinted at connections to church music. He assumes that Brahms “cannot be counted among church composers in the true sense of the word, however strong the language of his religious music”. Nevertheless, he wanted to make his sacred pieces fruitful for the Protestant church service; a goal that has ultimately been achieved many times to this day.

Herzogenberg’s “Six chorales for organ” were probably the inspiration for Brahms’ late chorale arrangements! “Ach Gott vom Himmel sieh darein” (“O God look down from heaven”) is a hymn by Martin Luther. Herzogenberg dresses it as a lament with flowing middle voices, to which the outer voices – the treble and bass – perform the song lines in canon.

The death song “Es ist genug” (“It is enough”) was composed in Lüneburg. It became famous as the final chorale of Johann Sebastian Bach’s cantata “O Ewigkeit, du Donnerwort” (“O eternity thou word of thunder”), BWV 60, whose later resonance we find both visually in Oskar Kokoschka’s lithographs of this cantata and

musically in Alban Berg's famous violin concerto. The fact that Herzogenberg smoothes the opening line, consisting of whole tones, into a "normal" fourth with the framing interval of the augmented fourth, says a lot about him. Incidentally, a more dissonant resonance can be found in Brahms' choral movement "Ach, arme Welt, du trügest mich" ("Ah poor world, thou deceivest me").

With "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" ("From deep distress I cry to you") on the penitential Psalm 130, we return to Martin Luther, who sent this psalm tune to some friends as a model for the song-like transformation of a psalm. He was looking for fellow composers for the ambitious project of rewriting all 150 psalms as chorales for the congregation, but this was not successful during his lifetime. Herzogenberg places the melody in the tenor part, played by the pedal with the 4' trumpet register.

The song "Erschienen ist der herrlich' Tag" ("The glorious day appears") by Nikolaus Herman then sounds Easter-like and festive. Is this impression deceptive, or does Bach's famous "Orgelbüchlein" shimmer through from time to time as a model, with what was already an almost "classical" solution for this type of concise organ chorale? Bach had opted for a canon at the octave for this melody, while Herzogenberg chose a canon at the fifth.

"Kommt zu mir, spricht Gottes Sohn" ("Come unto me, saith the Son of God") in the ponderous *stile antico* is full of contrapuntal density: a web of imitation in the upper voices with an enlarged cantus firmus in the tenor register, played by the pedal. The fate of the song's author Georg Grünwald (ca. 1490-1530), who was actually a shoemaker, is reminiscent of dark times: Grünwald was executed as an Anabaptist because he was unwilling to join the religious-confessional "mainstream".

The final composition is the death and eternity song "Meinen Jesum lass ich nicht" ("My Jesus I will not fail Thee") by Christian Keymann, which has often been set to music. The motto that gives the song its title is said to have been the last words of the Saxon Elector Johann Georg I in 1656. The pictorial lines "So erfordert meine Pflicht, klettenweis an ihm zu kleben" ("Thus my duty requires me to cling to him like a burrs") probably inspired Herzogenberg to create an arrangement in which three voices "stick" to each other, as each chorale line is passed from one voice to the next.

All in all, these organ pieces show facets of choral art around 1890: tradition-conscious regarding the canon of hymns set very contrapuntally, and at the same time giving inspiration for the late chorale arrangements by Johannes Brahms.

Robert Fuchs

Robert Fuchs, the youngest of 13 children born in Frauenthal (Styria) in 1847, was one of the younger generation of composers influenced and encouraged by Johannes Brahms. Brahms is reputed to have said of him in 1891: "Fuchs is a splendid musician, everything is so, so skillfully, so charmingly invented! You always enjoy it!" As a mentor, Brahms gave him books and music, sometimes money and even alcoholic drinks. In an interview with the "Neues Wiener Tagblatt" shortly before his death, Fuchs talks about his "artist friends": "I can be no less proud of the friends I made in Vienna than of my pupils. Above all, there was Johannes Brahms, who was like a father to me and whom I looked up to like a god."

After studying at the Vienna Conservatory, Fuchs worked there as a professor of harmony and counterpoint. He was also director of the conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde and court organist, which inspired him to compose organ works. Famous pupils who studied with him included Gustav Mahler, Franz Schmidt, Franz Schreker and Hugo Wolf. His works include two operas "Die Königsbraut" ("The Royal Bride") 1889 and "Die Teufelsglocke" ("The Devil's Bell") 1893 as well as three symphonies, two masses, five string serenades, chamber music, piano sonatas and songs. Fuchs died in Vienna in 1927.

Fuchs' most extensive organ work, the Variations in C sharp minor were composed around 1909. Unfortunately it initially failed to make an impact. After the planned premiere did not take place because the organist intended for it died shortly beforehand, the work remained unnoticed until an edition was published a few decades ago. Its editor Martin Haselböck now calls it the "main work of Austrian organ Romanticism between Brahms and Schmidt", which can reasonably be called a "late flowering" of Viennese Romanticism, in which Fuchs successfully unites many musical facets. The theme, initially presented in the pedal, undergoes many metamorphoses, which alternate between sounding typically instrumental, sometimes even goblin-like, and then again very vocal and cantabile. In all of this, Fuchs is guided throughout by the idiomatic possibilities of the instrument for which he is writing, and whose gestural-emotional spectrum ranges from the idyllic to the highly dramatic. The finale of this unjustly forgotten organ music also includes a fugue.

Rudolf Bibl

Born in Vienna in 1832, Rudolf Bibl was the son of the cathedral organist Anton Bibl. He received his musical training from his father and from Simon Sechter, who had also been

Anton Bruckner's teacher. Bibl was first organist at St. Peter's (1850), then at St. Stephen's (1859), became court organist in 1863 and finally titular court conductor (Hofburgkapelle) and cathedral conductor in 1897. His works include organ pieces, eight masses and string quartets. From 1891, he taught piano, harmonium, oboe and composition at the teacher training college and at the Horak Music School. He also published a reed organ technic manual.

Rudolf Bibl made a memorable appearance at the first choral and orchestral concert that Brahms gave on November 15, 1863 in the large Redoutensaal as the new director of the Singverein with works that were new to Vienna. In addition to Schumann's "Requiem for Mignon", the Bach cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" ("I had much sorrow", BWV 21) was performed, which Brahms' biographer Max Kalbeck describes as follows: "The excellent court organist Rudolf Bibl sat at the organ and played the continuo of Bach's cantata, which Brahms had performed. Everything went according to plan, and the critics joined in the audience's praise." Brahms also thanked Bibl effusively and Bibl later composed a funeral fugue for organ op. 83 in memory of Brahms, in which he quoted motifs from the German Requiem.

Bibl's Character Pieces op. 64 were published in 1890 by Rieter-Biedermann in Leipzig. Here

he succeeded in creating lyrical miniatures that compare most favorably with piano pieces of this genre - by Mendelssohn, Schumann or Grieg. In each case, it is about the "peculiar character of a piece of music", which is expressed musically through "time signature, tempo, rhythm, the type and use of melodic figures, the form, the accompaniment, the modulation, the style, the underlying sentiment and the particular way in which it is expressed", according to a contemporary lexicon. By an approximation of the da capo form, Bibl's character pieces sometimes also have the spirit of songs without words.

After the "Prelude" has put the listener in a thoughtful, almost reverent mood, the following pieces circle around their themes in order to evoke a particular mood. The "Mourning" seems quite serene, but by no means desperate. The oppressive nature of the "Question" is only revealed after a calm introduction with powerful fortissimo chords, whereas the ending returns to the same gesture of as the beginning. The "Pastorale" follows the familiar style idiom of pastoral music in six-eight time, which we have already heard in the variations by Robert Fuchs, whereas "Vision" strikes a more innovative note: a dream with calm and agitated passages, which is intensified in "Unruhe" ("Restless") - in the tempo "allegro inquieto". One might agree with the "Guide to the Organ

Literature" by Kothe and Forchhammer, who write about Bibl's op. 64: "The compositions are true character pieces; they are happily invented and sensibly executed." Here, friend Brahms might have added that both are important.

Regarding Johannes Brahms and his artist friends: In retrospect, much has been oversimplified, the friendships as well as the supposed enmities. The well-known and sweeping conflict of "Brahms versus Bruckner" does not stand up to historical scrutiny at all, and it is similar with the friends: That they are all mere imitators, eclipsed by the shining figure of Brahms, falls short of the mark. On the contrary, each contributed, in his own way, to the late culmination of Romanticism, while other composers were already putting it aside. Not only the new music of the time, but also the retrospective sounds were and are quite innovative, especially when they can be heard on suitable instruments.

"When will we finally do something new and stop just standing at Brahms' grave and crying?" asked the violinist Joseph Hellmesberger around 1900. The works on this CD show that there were new things besides Brahms decades earlier. As unknown as the names of the artist friends of Johannes Brahms are today, their music is interesting and new to discover!

Matthias Maierhofer

studied organ, early music and church music at the universities of Graz, Freiburg, Leipzig and at the Schola Cantorum in Basel. Among his teachers were Arvid Gast, Andrea Marcon, Kurt Neuhauser and Martin Schmeding.

In 2007, Matthias Maierhofer was the winner of one of the most renowned international organ competitions: the Pachelbel Competition in Nuremberg. He was also a prize winner at the International Franz Schmidt Organ Competition in Kitzbühel in 2008, at the International Bach Competition in Arnstadt in 2007, at the International Organ Concours in Nijmegen in 2006 and at the International Organ Competition "M. K. Ciurlionis" in Vilnius in 2003. Since then, regular concert activities have taken him to important concert venues and festivals in Europe, the USA, Russia, Japan and South Korea. As a soloist and continuo player, Matthias Maierhofer has performed with ensembles such as the Dresdner Kreuzchor, the Thomanerchor Leipzig, the Staatskapelle Dresden and the Staatskapelle Halle. At the Freiburg Minster he performs weekly with the Domsingknaben, the girls' choir, the cathedral Domkapelle and the cathedral choir. He was involved in CD productions and publications by Edition Helbling; recordings are available for various radio stations and through the labels Ambiente-Audio and Spektral.



From 2009 to 2013, Matthias Maierhofer led an organ class at the Felix Mendelssohn Bartholdy University of Music and Theater in Leipzig. In 2013 Matthias Maierhofer was appointed as the successor to Prof. Dr. Gerre Hancock to the professorship for organ and church music at the University of Texas in Austin (USA). There he was named a Dean's Fellow in 2015 for his educational achievements and was awarded the Ducloux Fellowship of the College of Fine Arts. From 2014 to

2016, Matthias Maierhofer was the organist at the Redeemer Presbyterian Church in Austin, which houses two important American instruments from the Harvard University collection: the historic Holbrook organ and Charles Fisk's grand organ op. 46.

Matthias Maierhofer has been a professor of organ at the Musikhochschule in Freiburg since 2016, and also works as cathedral organist at the Münster Unserer Lieben Frau in Freiburg. As artistic director of the Freiburg Cathedral organ concerts, he is responsible for one of the leading international organ concert series. His teaching activities as a guest professor and lecturer at international masterclasses are linked to the Kitzbühel Organ Academy in Austria and have recently taken him to Yale University (USA), the Korean National University of the Arts (South Korea) and the Paderewski Academy in Poland, among others. Students from his organ class have received many awards in important international competitions, scholarship programs and foundations in recent years.



Impressum

Aufgenommen: 18.–20. März 2024 | Tonaufnahme, Schnitt, Mastering: Toms Spogis

Text zum Programm: Prof. Dr. Meinrad Walter | Englische Übersetzung: Prof. Dr. Ben R. King

Text zur Orgel: Dr. Jan Kühle | Englische Übersetzung: Thomas Hawkes

Bildnachweis:

Foto S. 11: © Klaus Polkowski

Foto unter der CD: Blick in den Turmhelm des Münsters © Karl-Heinz Raach

Alle weiteren Fotos: © Dr. Jan Kühle

© © 2024 Ambiente-Audio, Toms Spogis

Bestellnummer: ACD-1106 | EAN: 4029897011063 | LC 07811 | ISRC DE G53 24106-01 bis -17

Ambiente-Audio, Toms Spogis | Postfach 22 | 31189 Algermissen | Germany

www.ambiente-audio.de | eMail: info@ambiente-audio.de

Herausgeber:

Münsterfabrikfonds | Herrenstraße 36 | 79098 Freiburg | www.muensterorgel.de



