



In eigener Sache: Vorwort des Herausgebers und Labelgründers Dieter Oehms

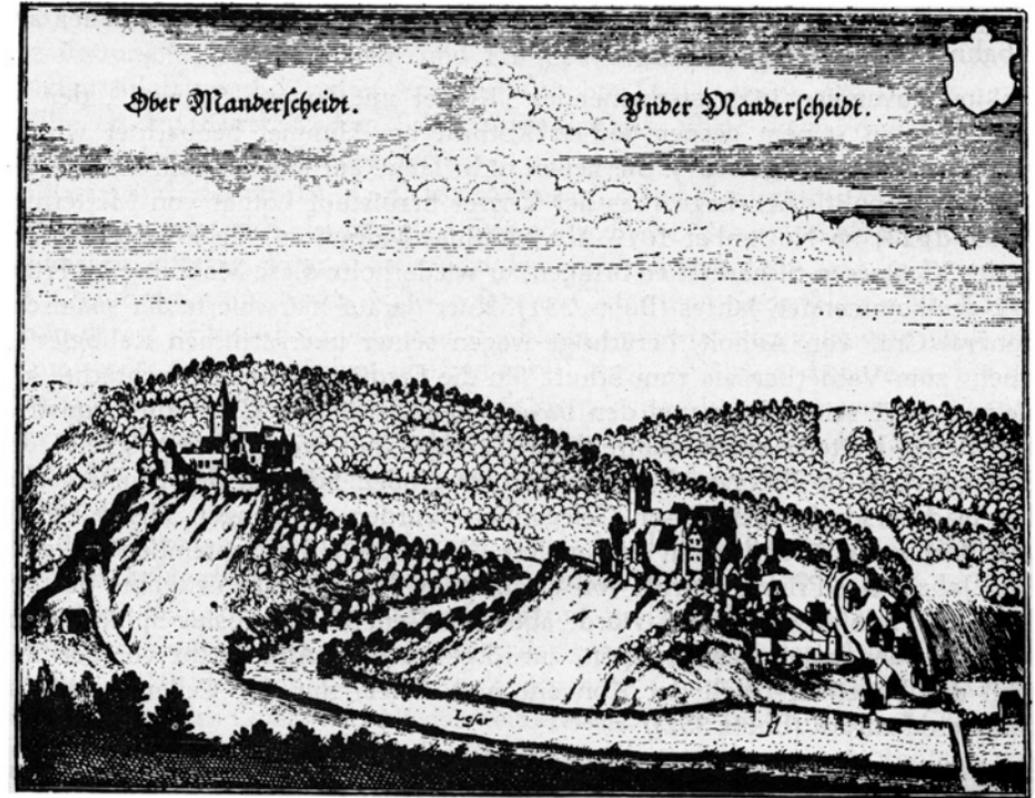
Es muss schon einen besonderen Grund geben, wenn der Herausgeber sich im Booklet persönlich zu Wort meldet. Im vorliegenden Fall gibt es gleich mehrere Gründe, die diese Maßnahme rechtfertigen. Also der Reihe nach:

Selten habe ich so spontan und hocheifrig einer Neuproduktion zugestimmt wie dieser CD, denn neben der meisterhaften Orgel-Interpretin Iveta Apkalna führt uns der Produktionsort nach Himmerod in der Eifel, also in meine Heimat, denn Himmerod liegt in nächster Nachbarschaft zu meinem Geburtsort Manderscheid.

Für die Bürger unserer Gemeinde gehörte der Besuch der damaligen Klosterruine zu den bevorzugten Ausflugszielen. Schon für die Schulkinder war das ein jährlicher Pflichtbesuch, zumal man ab dem Jahr 1952 mit dem Wiederaufbau der Abteikirche begann. Die Gegenüberstellung der Ruine im linken Tray und die Abteikirche nach der Fertigstellung 1960 im rechten Tray zeigt deutlich die damals persönlich miterlebte Entwicklung der Abtei bei ihrer Wiederherstellung.

Auch die ehemalige Grafschaft Manderscheid, und ganz speziell die Ritter und späteren Grafen von Manderscheid, spielten in der Geschichte von Himmerod im Laufe der Jahrhunderte immer eine bedeutende Rolle. So wurden die Burgen von Ober- und Nieder-Manderscheid oft zum Zufluchtsort von Abt und Konvent vor Plünderung und Verfolgung. Auch hatten die Grafen von Manderscheid bereits seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, mit wenigen Ausnahmen, ihre bevorzugte Grablege in der Abteikirche Himmerod.

Ein weiterer Grund für die freudige Zustimmung zu dieser Produktion liegt in der Geschichte der aus Manderscheid stammenden Großfamilie Oehms und der dort verbreiteten Affinität zur Orgel und zum Orgelbau! Anhand des Bürger- und Familienbuches lässt sich die Häufigkeit von Organisten, Musikern und Küstern verfolgen. Herausragende Zeugen sind der Orgelbauer Rudolf Oehms (1931–1992), der 1956 nach seiner Meisterprüfung Deutschlands jüngster Orgelbauer war. Nach dem Tod des Orgelbauers Eduard Sebald (1905–1952) arbeitete er in dessen Firma, die ab 1982 unter dem Namen “Orgelbau Trier, Rudolf Oehms” firmierte. International bekannt wurde der Organist Wolfgang Oehms (1932–1993), der 1959 zum Domorganisten nach Trier berufen wurde, wo er bis zu



Die Manderscheider Burgen von Südwesten (Stich von Merian, 1647)

seinem Tod während der Vesper im Trierer Dom an der Schwalbennest-Organ wirkte. Wolfgang Oehms konzertierte in Frankreich, Israel, Südafrika, Japan, Thailand, Sri Lanka, Singapur, Hongkong, auf den Philippinen und in den USA. Große Beachtung fand seine Orgeleinpielung auf der einmaligen Bambusorgel von Las Pinas/Philippinen. Beim Label Psallite liegt eine Einspielung auf der Klais-Organ im Dom zu Trier vor.

Dem Firmengründer und Labelchef Dieter Oehms obliegt es, der Tradition seiner Familie folgend, auf seinem Label der Organ eine deutlich hervorgehobene Stellung einzuräumen. Neben einer historischen Reihe mit Original-Einspielungen auf der Welte-Philharmonie-Organ mit bedeutenden Organisten aus dem letzten Jahrhundert liegt der Schwerpunkt natürlich bei den heute lebenden Künstlerinnen und Künstlern.

Von der herausragenden Organistin Iveta Apkalna, der Interpretin der hier vorliegenden Einspielung mit Werken von J.S. Bach und Philip Glass, gibt es bereits eine CD mit dem Titel "L'amour et la mort" mit Werken von Widor, Saint-Saëns, Bizet und Fauré, außerdem eine Einspielung mit Werken von Walter Braunfels.

Das also verstehen wir, und ganz persönlich, als gelebte Tradition im Dienste der Orgel!

Bleiben Sie dem Label OehmsClassics sowie dem Firmengründer Dieter Oehms gewogen, der genau in diesem Jahr 2015 das seltene Jubiläum „50 Jahre Musikbranche“ feiert.

*Dieter Oehms,
im Februar 2015*

On Our Own Behalf: Preface by the Publisher and Label Founder Dieter Oehms

There must be a special reason when the publisher wishes to say a few words in a CD booklet. In this case, there are several reasons that justify this measure. So, in the following order:

I have rarely agreed to a new production as spontaneously and joyfully as with this CD. In addition to the masterly organ interpreter Iveta Apkalna, the place of production takes us to Himmerod in the Eifel mountains, my place of origin, for Himmerod is located very close to my birthplace, Manderscheid.

For the citizens of our community, visiting the former monastery ruin was a favourite destination for an excursion. It was an obligatory annual

visit for schoolchildren, especially when work was begun in 1952 on the reconstruction of the Abbey Church. The contrast between the ruins in the left tray and the Abbey Church in the right tray following restoration in 1960 clearly show the development of the Abbey and the restoration that could be personally experienced at that time.

The former County of Manderscheid, and most especially the knights and later counts of Manderscheid, always played an important role in the history of Himmerod over the course of the centuries. Thus the fortresses of Ober- and Nieder-Manderscheid were often places of refuge for the abbey and monastery from pillaging and persecution. On the other hand, the preferred burial site of the counts of Manderscheid had been the Himmerod Abbey Church already since the late 13th century, with few exceptions.

Another reason for the joyful consent to undertake this production in to be found *in the* history of the extended family of Oehms from Manderscheid and the affinity for the organ and organ building which is widespread there! With the help of the citizens' and family register, it is possible to learn of the frequency of organists, musicians and sextons. Outstanding witnesses are the organ builder Rudolf Oehms (1931–1992), who was Germany's youngest

organ builder following his master's examination in 1956. After the death of the organ builder Eduard Sebald (1905–1952) he worked in the latter's firm, which operated under the name of "Orgelbau Trier, Rudolf Oehms" beginning in 1982. The organist Wolfgang Oehms (1932–1993) became internationally known; in 1959 he was appointed cathedral organist in Trier, where he worked until his death during the Vesper service in Trier Cathedral playing the swallow's nest organ. Wolfgang Oehms performed concerts in France, Israel, South Africa, Japan, Thailand, Sri Lanka, Singapore, Hong Kong, the Philippines and in the USA. His organ recording on the former bamboo organ of Las Pinas, Philippines received widespread attention. A recording made on the Klais Organ at Trier Cathedral is available on the Psallite label.

It is the obligation of the firm founder and label director Dieter Oehms, following the tradition of his family, to accord the organ a clearly prominent position on his label. Alongside an historic series with original recordings on the Welte Philharmonie Organ with important organists of the last century, the main area of emphasis is naturally on living artists of the present day.

There is already a CD by the outstanding organist Iveta Apkalna entitled "L'amour et la

mort” with works by Widor, Saint-Saëns, Bizet and Fauré, as well as a recording of works by Walter Braunfels. On the present CD, she interprets works by J.S. Bach and Philip Glass.

We, and I personally, consider this to be a living tradition in the service of the organ! Remain loyal to the label OehmsClassics and to the company founder Dieter Oehms, who is, exactly this year, celebrating the rare anniversary of “50 Years in the Music Sector”.

*Dieter Oehms,
February 2015*

BACH APKALNA GLASS

CD 1

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

[01] Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 09:32

[02] Pastorale F-Dur BWV 590 12:36

Praeludium und Fuge Es-Dur BWV 552

[03] Praeludium 08:49

[04] Fuge 07:02

[05] Passacaglia c-Moll BWV 582 14:48

Praeludium und Fuge G-Dur BWV 541

[06] Praeludium 02:51

[07] Fuge 04:27

Praeludium und Fuge D-Dur BWV 532

[08] Praeludium 04:32

[09] Fuge 06:14

[10] Pièce d’Orgue (Fantasie G-Dur)

BWV 572 08:59

CD 1 total 79:58

CD 2

Philip Glass (*1937)

[01] Dance No. 4 (1979) 17:52

[02] Mad Rush (1979) 15:15

[03] Music in Contrary Motion (1969) 08:54

[04] Satyagraha. Act III – Conclusion

(1980, arranged by
Michael Riesmann) 09:22

[05] Dance No. 2 (1979) 28:54

CD 2 total 80:21

Iveta Apkalna

Klais-Orgel, Abtei Himmerod



Iveta Apkalna

Bei der jungen lettischen Ausnahmeorganistin Iveta Apkalna verbinden sich tiefe Musikalität und makellose Technik aufs Glücklichste mit einem untrüglichen Gespür für die Wirkung der Musik. So hat sie in den vergangenen Jahren wie kaum ein anderer Künstler die Orgel als Königin der Instrumente von ihrem „angestaubten“ Image befreit. Selbst bei technisch schwierigsten Anforderungen vermag sie in ihren Interpretationen noch aufregende Akzente zu setzen. Iveta Apkalna ist es gelungen, als Organistin zum Star zu werden – etwas, was sonst fast nur Dirigenten, Sängerinnen und Sängern, Klavier- oder Geigenvirtuosen vorbehalten bleibt. Geschafft hat sie das mit ihrer geerdeten Lebensfreude, ihrer konzentrierten Ernsthaftigkeit, ihrer Akribie und ihrem fröhlichen Eigensinn, der die Sache meint und nichts von Eitelkeit hat, vor allem aber mit ihrer überragenden Beherrschung eines Instruments, das unter allen als Königin gilt.

Iveta Apkalna wurde in Lettland (Rezekne) geboren und studierte Klavier und Orgel an der J. Vitols-Musikakademie Riga. Nachdem sie 1999 beide Ausbildungen mit Auszeichnung abgeschlossen hatte, absolvierte sie an der London

Guildhall School of Music and Drama ein weiteres Konzertexamen (Klavier). Von 2000 bis 2003 war Iveta Apkalna vom DAAD geförderte Solistenklasse-Studentin im Fach Orgel an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.

Iveta Apkalna erhielt bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Auszeichnungen. 2004 wurde ihr in Riga der „Grand Latvian Music Award“ für besondere Leistungen auf dem Gebiet der Musik verliehen.

2005 verschaffte sie dem Instrument Orgel erstmals bei der Vergabe des „ECHO-Klassik-Preises“ Berücksichtigung: Iveta Apkalna wurde „Instrumentalistin des Jahres“. Ihren zweiten ECHO erhielt sie 2008 in der Kategorie „Klassik ohne Grenzen“.

Heute konzertiert sie weltweit und verleiht der Orgel abseits der Kirchenmusik nie gekannten Glanz durch Auftritte bei führenden Festivals und in allen bedeutenden Konzerthäusern (Berlin, Hamburg, Köln, Leipzig, Wien, Luzern, Luxemburg, Washington, San Francisco, Moskau, Budapest u.a.). Zudem ist sie regelmäßiger Gast bei Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Rundfunkinfonieorchester Berlin, beim WDR-Sinfonieorchester, dem Sinfonieorchester

des Bayerischen Rundfunks, beim Gürzenich-Orchester, den Hamburger Philharmonikern, der Kremerata Baltica; sie wirkt unter der Leitung so bedeutender Dirigentenpersönlichkeiten wie Claudio Abbado, Mariss Jansons, Marek Janowski, Roman Kofmann, Simone Young oder Markus Stenz.

Iveta Apkalna

The outstanding young Latvian organist Iveta Apkalna combines a profound musicality and flawless technique with an unerring instinct for the effect made by music. During recent years, to an extent paralleled by hardly any other artist, she has liberated the organ – the king of instruments – from its “dusty” image. Even when faced with the most technically difficult challenges, she is able to offer exciting new approaches in her interpretations. Iveta Apkalna has succeeded in becoming a star of the organ – a status that is otherwise reserved almost exclusively for conductors, singers, virtuoso pianists and violinists. She has achieved this with her down-to-earth vitality, concentrated seriousness, meticulousness and her joyful obstinacy having to do with the matter at hand and

not at all with vanity. But it is especially due to her mastery of an instrument that must be, in any case, considered a king.

Iveta Apkalna was born in Rezekne, Latvia and studied piano and organ at the J. Vitols Music Academy in Riga. After completing both courses of study with honours in 1999, she passed another concert examination (piano) at the London Guildhall School of Music and Drama in London. From 2000 to 2003 Iveta Apkalna was a soloists' class student of organ, sponsored by the German Academic Exchange Service (DAAD), at the State Academy of Music and the Performing Arts in Stuttgart.

Iveta Apkalna has won awards at numerous international competitions. In 2004 she was presented the Grand Latvian Music Award in Riga for outstanding achievements in the area of music.

In 2005, for the first time, she achieved recognition for the organ at the awarding of the ECHO-Klassik prize: Iveta Apkalna was named "Instrumentalist of the Year". She received her second ECHO in 2008 in the category of "Classics without Boundaries".

Today she gives concerts all over the world, achieving for the organ unprecedented brilliance – beyond the area of church music – through her performances at leading festivals and in all the

world's important concert halls (Berlin, Hamburg, Cologne, Leipzig, Vienna, Lucerne, Luxembourg, Washington, San Francisco, Moscow, Budapest and others). In addition, she is a regular guest with orchestras such as the Berlin Philharmonic, Berlin Radio Symphony Orchestra, WDR Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Gürzenich Orchestra, Hamburg Philharmonic and the Kremerata Baltica, under the direction of such important conductors as Claudio Abbado, Mariss Jansons, Marek Janowski, Roman Kofmann, Simone Young, Markus Stenz and many others.

Johann Sebastian Bach und Philip Glass – Dimensionen der Zeit und des Bewusstseins

Johann Sebastian Bachs Orgelwerke im Kontext der Musik von Phil Glass zu hören, hat etwas ungeheuer Erfrischendes. Nicht die Unterschiede, sondern die Gemeinsamkeiten fallen mit einem Male ins Gewicht. Und so wirkt Bachs Musik frappierend modern. Immer wieder wird man bei beiden Komponisten mit einstimmigen Verläufen und einer am Dreiklang orientierten musikalischen Architektur konfrontiert. Beispiele dafür sind die spektakuläre und überaus repräsentative Eröffnung im *Praeludium und Fuge G-Dur* BWV 541, aber auch die französisch inspirierte *Pièce d'Orgue* (Fantasie G-Dur) BWV 572, die ebenfalls ein einstimmiges Passagenwerk exponiert und ein weites G-Dur-Feld eröffnet. Und im virtuos angelegten, aufwärts stürmenden Pedalsolo von *Praeludium und Fuge D-Dur* BWV 532 wird sowohl mit vollständigen Tonleitern als auch mit markanten Dreiklangsbrechungen die Tonart D-Dur eindrucksvoll fokussiert. Besonders ungewöhnlich und geradezu minimalistisch erscheint dann aber das Soggetto in

der D-Dur-Fuge. Ist dieser eingängige, bohrend-insistierende „Terzroller“ (d, e, fis, e) denn nicht geradezu ein Paradebeispiel für repetitiv gestaltete Motive? So ungeheuer modern wirkt dann aber auch die *Pastorale F-Dur* BWV 590, in der ein einziges harmonisches Feld über viele Takte hinweg bestimmend bleibt. Hier öffnet das F-Dur-Szenario eine imaginäre Bühne, ein wohlbestelltes, für unsere auditive Wahrnehmung erschlossenes Feld, auf dem wir uns zusammen mit den Hirten dem Wunder von Bethlehem nähern können. *Venite adoremus!* Die Musik trägt uns gleichsam hinweg und versetzt uns in ein der pulsierenden Zeit entzogenes Bewusstsein. Das Raum-Zeit-Kontinuum wird hier völlig neu definiert. Erstaunlich, wie der Wirkungszusammenhang zwischen Musik und Meditation von Bach hier bereits angelegt und für den Hörer auch erfahrbar ist. So sind es gerade die kleinen, rhythmisch und melodisch geprägten motivischen Keimzellen, die musikalische Prozesse initiieren, die uns zum einen vertraut erscheinen, die zum anderen aber auch ungewöhnlich neu und aktuell daher kommen können. Seit jeher bildet die Form der Passacaglia die Möglichkeit, musikalische Gestaltungsprinzipien wie Repetition und Komplexität zusammenzuführen. Bachs großformatige *Passacaglia c-Moll* BWV 582 zeigt,

welch grandiose motivische Entwicklungen auf der Grundlage eines repetitiven Modells möglich sind. So überkommt Bach in seinen großen Orgelwerken zum einen eine fast unstillbare Neugier und Lust, verschiedenen musikalischen Stilen zu begegnen, zum anderen beweist er eine ausgeprägte Fähigkeit zu einer tiefen geistigen Durchdringung und gewinnbringenden Reflexion dieser ästhetischen Erfahrungen. Spiegeln die frühen Werke noch deutlich die Auseinandersetzung mit der norddeutschen Schule (*Tocatta und Fuge d-Moll* BWV 565), so werden in der Folge auch zunehmend italienische und französische Satzmodelle (*Praeludium und Fuge Es-Dur* BWV 552) übernommen.

Tatsächlich zieht sich die Reduktion des musikalischen Materials als rein technisch-formales Phänomen wie ein roter Faden durch alle Epochen der europäischen Kunstmusik. Der immer wiederkehrende Umschwung von komplexer Musik in eine neue Einfachheit lässt die sogenannte „Minimal Music“ auch als eine mögliche Reaktion der amerikanischen Avantgarde auf die in allen musikalischen Parametern durchgestylte serielle Musik Europas am Beginn der 60-er Jahre des 20. Jahrhunderts erscheinen. Der bewusst vollzogene Schritt von der seriellen Strenge in die post-

serielle Freiheit bildet dabei den Boden, auf dem Stilistiken wie die amerikanische Minimal Music gedeihen konnten. Dieser wellenartige Prozess, diese dialektische Spannung zwischen Einfachheit und Komplexität ist als kontinuierliches Prinzip in der abendländischen Musik immer wieder zu verfolgen. So führt eine zunehmende Differenzierung musikalischer Parameter zu intellektueller Vertiefung, zu einer komplexen musikalischen Faktur, der zu allen Zeiten immer auch das Fehlen von „Natürlichkeit“, „Schönheit“ oder „Sinnlichkeit“ vorgeworfen wird. Johann Adolf Scheibes Kritik an den kontrapunktischen Höchstleistungen Bachs klingt in seinem „Critischen Musikus“ (Leipzig, 1745) nun auch ziemlich radikal und kompromisslos: „Dieser große Mann (gemeint ist Johann Sebastian Bach) würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen, das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte.“ Tatsächlich können dann der sogenannte galante Stil und die Mannheimer Schule in der Mitte des 18. Jahrhunderts als eine mögliche Reaktion auf die kühne Komplexität der Musik Johann Sebastian Bachs gedeutet werden. Denn zweifellos bringt die Kritik Scheibes den

musikalischen Zeitgeist in der Jahrhundertmitte trefflich auf den Punkt. Gleichwohl entstehen von der Klassik bis zur Spätromantik aus dem Begriffspaar Einfachheit und Reduktion immer wieder auch wunderbare Beispiele, in denen rhythmische Einfachheit und motivische Reduktion erst eine ungeahnte sinfonische Komplexität ermöglichen. Die berühmtesten Beispiele hierfür sind Ludwig van Beethovens motivische Keimzelle der 5. *Sinfonie*, Richard Wagners Es-Dur-Klangfestspiel im Vorspiel zum *Rheingold* und nicht zuletzt die geradezu postmodernen Techniken im Werk Richard Strauss': einmal am Beginn der *Alpensinfonie*, in der sukzessive eine b-Moll-Tonleiter als Cluster entwickelt wird, ein anderes Mal in der wunderbaren Verwandlung Daphnes am Ende der gleichnamigen Oper, in der sich mit minimalartigen Patterns Daphnes Metamorphose in einen Lorbeerbaum vollzieht.

Aus dieser knappen historischen Retrospektive wird deutlich, dass Philip Glass' Reduktion des Materials, also die Beschränkung auf wenige Töne, auf wenige rhythmische Muster, auf überschaubare harmonische Flächen, zunächst noch kein spezifisches Charakteristikum, kein Alleinstellungsmerkmal der Minimal Music darstellt. Neben La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich zählt Philip

Glass zu den vier Hauptvertretern des musikalischen Minimalismus, wenngleich auch deren jeweilige Konzepte individuell sehr verschieden sind. Bei Philip Glass nun bedeuten die Prämissen dieser „minimalen“ Kunst vor allem die bewusste Loslösung von stilistischen, ästhetischen und kompositionstechnischen Vorbildern. „Ich dachte immer daran, eine Musikrichtung zu finden, die ganz bewusst nichts, nicht ein einziges Element hätte, was ich studiert hatte,“ beschreibt er seine Vorstellung einmal.

Philip Glass wurde am 31.1.1937 in Baltimore (Maryland) geboren. Nach seinem Studium an der Juilliard School of Music erweitert Glass seinen musikalisch-kompositorischen Horizont bei Nadia Boulanger in Paris (1964–1966). Nach Aufenthalt in Indien kehrt er schließlich in die USA zurück und feiert vor allem mit seiner Filmmusik erste große Erfolge. Für seine Musik zu „Kundun“ von Martin Scorsese erhält Glass seine erste Oscar®-Nominierung, der Musik zu „The Truman Show“ verdankt Glass seinen ersten „Golden Globe“. Aber auch die Oper interessiert ihn zunehmend: „Eine Sache, die ich vor kurzem entdeckt habe, ist, dass ich es liebe, Opern zu schreiben.“ Nach seinem großem Wurf *Einstein on the Beach* blieb das Nachfolgewerk mit dem altindischen

Titel *Satyagraha* (1980) freilich hinter den hohen Erwartungen zurück. In den drei Akten der Oper werden drei Personen thematisiert, die in enger Beziehung zu den Friedensmissionen Ghandis stehen: Leo Tolstoi, Rabindranath Tagore und Martin Luther King. *Music in Contrary Motion* (1969) heißt ein Stück, das zwei gegenläufige Stimmen auf einer Skala a, h, c, d, e exponiert. Und *Mad Rush* schreibt Philip Glass anlässlich des ersten USA-Besuches des Dalai Lama im November 1979. Da man nicht wusste, wie lange der Besuch des tibetischen Würdenträgers im Konzertsaal des New Yorker Garrison Instituts dauern sollte, gestaltet Glass das Werk mit flexibler Länge. Zudem lässt er es sich nicht nehmen, die Uraufführung selbst zu spielen. Reduktion und Beschränkung sind in Glass' Minimal Music allerdings kein Selbstzweck, sondern zielen vor allem auf eine neue Art der sinnlichen Erfahrung ab. Die Entschlackung, die Entflechtung und die Vereinfachung der musikalischen Struktur evozieren eine neue, im wahrsten Sinne noch unerhörte Auseinandersetzung mit klanglichen Verläufen, die in eine musikalische Mikrowelt hineinführen. Das Hineinhören in den Klang führt so auch zu einer völlig neuen Wahrnehmung von Zeit. Dabei verhält es sich auch bei den beiden Tänzen *Dance No. 2* und *Dance*

No. 4 (beide 1979) so, wie es Regisseur Peter Sellars einmal bildlich formuliert hat: „Bei Phil ist es ein bisschen wie bei einer Zugfahrt quer durch Amerika: Wenn Sie aus dem Fenster schauen, scheint sich stundenlang nichts zu verändern. Doch wenn Sie genau hinschauen, bemerken Sie, dass sich die Landschaft sehr wohl verändert – langsam, fast unmerklich.“

Dr. Martin Hoffmann

Johann Sebastian Bach and Philip Glass – Dimensions of Time and Consciousness

To listen to Johann Sebastian Bach's organ works in the context of the music of Phil Glass has something incredibly refreshing about it. Not the differences, but the similarities between them are suddenly important. Thus Bach's music makes a strikingly modern effect. One is repeatedly confronted, in the work of both composers, with monodic developments and a musical architecture

orientated on the triad. Examples of this are the spectacular and thoroughly representative opening in the *Prelude and Fugue in G major*, BWV 541, as well as the French-inspired *Pièce d'Orgue* (Fantasia in G major), BWV 572, which also introduces monodic passage work and opens up a broad G-major field. And in the virtuoso, upward storming pedal solo of the *Prelude and Fugue in D major*, BWV 532, the key of D major is impressively focussed upon both with complete scales and with prominent, distinctive triadic arpeggios. The subject in the D-major *Fugue*, however, appears especially unusual and almost minimalistic. Is not this catchy, piercingly insistent "major third roller" (D, E, F-sharp, E) a perfect example of repetitively designed music? The *Pastorale* in F major, BWV 590 also makes an incredibly modern effect; a single harmonic field remains the determining factor for many bars. Here, the F-major scenario opens up an imaginary stage, in excellent condition, as an area – for developing our auditive perception – on which we can approach the wonder of Bethlehem together with the shepherds. *Venite adoremus!* The music carries us away, transporting us into a consciousness relieved of pulsating time. The time-space continuum is completely redefined here. It is astonishing how the correlation between the effect

of music and meditation is already laid out by Bach in this work, and made tangible for the listener. Thus it is the small rhythmic and melodic germ cells that initiate the musical processes that appear familiar to us on the one hand, but can also seem unusually new and current. Since time immemorial, the form of the passacaglia has enabled composers to bring together principles of musical formation such as repetition and complexity. Bach's large-scale *Passacaglia* in C minor, BWV 582 shows what grandiose motivic developments are possible on the basis of a repetitive pattern. Thus in his great organ works, an almost insatiable curiosity and desire comes over Bach to encounter different musical styles, whilst, at the same time, giving proof of a pronounced ability to profoundly penetrate and profitably reflect upon these aesthetic experiences. If the early works still clearly reflect the confrontation with the North German School (*Toccata and Fugue* in D minor, BWV 565), then Italian and French models for movements (*Prelude and Fugue* in E-flat major, BWV 552) are taken up with increasing frequency.

In fact, the reduction of the musical material, as a purely technical phenomenon, traverses all epochs of European art music like a red thread. The ever-recurring reversal from complex music to a new simplicity also allows so-called "minimal music"

to appear as a possible reaction of the American avant-garde to the thoroughly styled European serial music of the early 1960s. This step, taken consciously from serial strictness to post-serial freedom, thus formed the foundation on which the stylistic traits of American minimal music could thrive. This wave-like process, this dialectical tension between simplicity and complexity can be followed, time and again, as a continuous principle in Western music. Thus an increased differentiation of musical parameters leads to intellectual deepening, to a complex musical style that, at all times, is also accused of lacking “naturalness”, “beauty” or “sensuality”. Johann Adolf Scheibe’s critique of the supreme contrapuntal achievements of Bach in his “Critischer Musikus” (Leipzig, 1745) now also seems rather radical and uncompromising: “This great man (meaning Johann Sebastian Bach) would be the admiration of entire nations if he had more pleasantness, and if he did not deprive his pieces – through an overblown and abstruse character – of naturalness, darkening their beauty through too much elaboration.” Indeed, the so-called gallant style and the Mannheim School in the mid-eighteenth century can be interpreted as a possible reaction against the bold complexity of the music of Johann Sebastian Bach. Scheibe’s critique doubtless sums up the

musical zeitgeist in the middle of that century. All the same, from the Classical period to the Late Romantic period, there repeatedly arise from the pair of terms “simplicity” and “reduction” wonderful examples in which rhythmic simplicity and motivic reduction make possible an unforeseen symphonic complexity. The most famous examples of this are Ludwig van Beethoven’s motivic germ cell of the *Fifth Symphony*, Richard Wagner’s E-flat major sonic festival in the prelude to *Rheingold* and, not least, the downright post-modern techniques in the works of Richard Strauss: at the beginning of the *Alpine Symphony* in which a B-flat minor scale is successively developed as a cluster, and another time in the wonderful transformation of Daphne at the end of the opera of the same name, in which Daphne’s metamorphosis into a laurel tree takes place with minimal-like patterns.

It becomes clear from this brief historical retrospective that Philip Glass’s reduction of the material – the limitation to a few notes, a few rhythmic patterns, easily understandable harmonic areas – is not initially a specific characteristic or exclusive characteristic of the so-called “minimal music”. Alongside La Monte Young, Terry Riley and Steve Reich, Philip Glass is one of the four main representatives of musical minimalism, although their

respective concepts are individually very different. For Philip Glass, the premises of this “minimal” art especially signify a conscious detachment from stylistic, aesthetic and compositional models. “I always thought about finding a musical direction that quite consciously had nothing – not one single element – that I had studied”, he once described his conception.

Philip Glass was born on 31.1.1937 in Baltimore, Maryland (USA). Following studies at the Juilliard School of Music, Glass expanded his musical-compositional horizon with Nadia Boulanger in Paris (1964–1966). After sojourns in India, he finally returned to the USA and was initially successful with his film music. Glass received his first Oscar® nomination for his music to “Kundun” by Martin Scorsese; his music to “The Truman Show” won him his first “Golden Globe”. But opera also increasingly attracted his interest: “One thing that I recently discovered is that I love to write operas.” After his great achievement *Einstein on the Beach*, the next work with its ancient Indian title *Satyagraha* (1980) did not live up to expectations. The three acts of this opera have three persons as their subjects, all of whom are closely connected to the peace missions of Ghandi: Leo Tolstoj, Rabindranath Tagore and Martin Luther King. *Music in Contrary Motion*

(1969) is the name of a piece in which two contrary parts are exposed on a scale A, B-flat, C, D and E. And Philip Glass wrote *Mad Rush* on the occasion of the first visit of the Dalai Lama to the USA in November 1979. Since it was not known how long the visit of the Tibetan dignitary in the concert hall of the Garrison Institute in New York would last, Glass created a work of a flexible length. In addition, he did not refrain from playing the world premiere himself. Reduction and limitation in Glass’s “minimal music” are not ends in themselves, however, but aim towards a new kind of sensuous experience. The purification, deconcentration and simplicity of the musical structure evoke a new, as yet unheard-of confrontation with sonic processes that lead one into a musical micro-world. Listening into the sound thus leads to a completely new perception of time. In the two dances, *Dance No. 2* and *Dance No. 4* (both 1979) it is as the director Peter Sellars once vividly formulated: “With Phil it’s a bit like a train journey all the way across America: when you look out of the window, it seems like nothing changes for hours. But if you look closely, you notice that the landscape does indeed change – slowly, almost imperceptibly.”

Dr. Martin Hoffmann

Klais-Orgel Abtei Himmerod

Stilgeschichtlich und orgelästhetisch reiht sich die 1962 erbaute viermanualige Klais-Orgel der Abteikirche Himmerod neben bedeutenden Instrumenten wie der Düsseldorfer Johanniskirche (Rudolf von Beckerath), der Andreaskirche in Hildesheim (Rudolf von Beckerath) und der Augsburger Barfüßerkirche (Fa. Rieger), die in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Musterbeispiel für die gelungene Synthese von klassischer Orgelbautradition und den Herausforderungen eines zeitgemäß-modernen Orgelbaus galten, in die Reihe orgelgeschichtlich bedeutender Instrumente ein. So unzeitgemäß die Himmeroder Orgel mit ihrer „zaghaft romantisierenden“ Tendenz im einstigen Kontext eines schreienden Spaltklang-Idioms im deutschen Orgelbau der unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnte war, so unzeitgemäß ist sie scheinbar heute wieder, in einer Gegenwart, die sich allenthalben mit fantasie- und gedankenlosem Kopieren aller nur erdenklichen Stile begnügt, und dies oft genug mit nur mäßigem Erfolg. Ungeachtet von Zeit und Mode aber besitzt die Himmeroder Klais-Orgel das, was man in der pluralistischen Orgellandschaft unserer Tage zuweilen vergebens sucht: einen nonkonformistischen, unverwechselbaren Charakter!

Eben jenen einzigartigen „Himmeroder Klais-Klang“ galt es im Rahmen der 2006 ausgeführten Überarbeitung zu bewahren. Zunächst wurde die Orgel ausgereinigt, die Balgbespannungen erneuert, die Klaviaturen neu ausgetucht sowie ein neuer Gebläsemotor eingebaut. Mit Ausnahme höchst moderater Anpassungen blieb die Intonation des genialen Josef Luthen im Einvernehmen aller Beteiligten unangetastet, ebenso die zeittypische Litzentraktur, die nach nunmehr über 50 Jahren noch immer absolut störungsfrei arbeitet.

Ein lang gehegter Wunsch war die bislang fehlende reguläre Trompete im Hauptwerk, auf die man zugunsten der beiden Spanischen Trompeten 1962 verzichtet hatte. Da entgegen ersten Überlegungen hierfür aber kein anderes Register geopfert werden sollte, entschied man sich für den Zubau einer elektrisch angesteuerten Zusatzlade. Als Transmission kann die neue Hauptwerktrumpete so zusätzlich vom vierten Manual sowie vom Pedal – hier sowohl als 8' wie auch als 4' – angespielt werden. Neu ist auch das nach einem Vorbild von „Father“ Willis erbaute Corno di bassetto 8' im Oberwerk, eine klangliche Hommage an den langjährigen Abteioorganisten Father John L. Birley. Diese typisch englische Zunge nimmt den bisherigen Platz des Krummhorns ein, welches fortan

drei Etagen tiefer im Rückpositiv an Stelle der Vox humana erklingt.

Zwei weitere Register, Rohrnasard 2 $\frac{2}{3}$ (Schwellwerk) und Zartgeige 4' (Oberwerk), haben ihre Plätze getauscht. Damit besitzt das Oberwerk ein weiteres Cornett, das Schwellwerk einen Streicherchor in 8'- und 4'-Lage, der mittels Subkoppel III–III in die 16'-Lage erweitert werden kann.

Im Hinblick auf den regen Konzertbetrieb in Himmerod wurde eine zeitgemäße Setzeranlage in das bestehende System integriert. Auch hier war es oberstes Ziel, die Ästhetik des ergonomisch geformten Spieltisches unangetastet zu lassen. So wurden hinter die Registerwippen Magnete gesetzt, die bislang vorhandenen drei freien Kombinationen in ihrer Funktion dennoch beibehalten; Display und Setzerbedienung befinden sich im Sockel des neuen Notepultes.

Weiterhin wurde ein Röhrenglockenspiel an der südlichen Querhauswand hinter der Orgel installiert. Diese Zutat ist das großzügige Geschenk eines langjährigen Orgelfreundes an die Abtei.

Wem es (grundsätzlich) nicht fremd ist, sich auf die Individualität eines dispositionell und klanglich schlüssigen Instruments einzulassen, dem bietet die Orgel von Himmerod auch in Zukunft eine Vielzahl an Möglichkeiten, im Einklang mit

der Raumakustik abseits gängiger Schablonen-Registrierungen zu überzeugenden Klanglösungen zu gelangen. Dies belegen in besonderer Weise die bisherigen Einspielungen mit international renommierten Künstlern wie Prof. Nicolas Kynaston (London), Prof. Johannes Geffert (Köln), Prof. Ian Tracey (Liverpool) sowie David Briggs (Toronto) und Thomas Heywood (Melbourne). Unabhängig davon wird die einmalige Symbiose aus Raum- und Orgelklang auch weiterhin das besondere „Markenzeichen“ der Himmeroder Klais-Orgel bleiben.

Wolfgang Valerius
WWW.ABTEIORGEL.DE

Himmerod Abbey – a brief organ history

Founded as a reformist order on the turn from the 11th to the 12th century in Citau, France, the Cistercians spread like a wildfire all over Europe, especially under Bernhard of Clairvaux who entered the monastery in 1113. The strict monastic way of life in this centrally organized order had correspondent manifestations in architecture and music. Until 1486, according to a resolution of the

general chapter, the use of organs was not allowed.

It is not known when the Cistercian abbey of Himmerod – besides Eberbach in the Rheingau the only foundation of St. Bernhard on German territory – received its first organ. The annals of the monastery mention the death of “organist” Pater Matthias Merfeld in the year 1618. For 1695 there is mention of the inauguration of a new organ on the Western gallery.

From 1739 to 1751 the Romanesque Basilica (construction begun in 1138/39) was replaced by a Baroque hall church with three naves by Christian Kretschmar of Saxony. But the French government’s secularization law of 1802 brought the end of the monastery for the time being. As part of the inventory of Himmerod estate that was to be auctioned, a “marvelous organ” is listed to be handed over to Bishop Charles Mannay – who had been instituted by Napoleon – for his cathedral in Trier. The specification of this late-Baroque instrument showed French influence. It had 39 stops distributed over three keyboards and pedal.

It was not until 1922 that the remains of Himmerod monastery were settled again by monks from Mariastern/Bosnia. As a Baroque reconstruction, today’s monastery church was rebuilt from 1952 to 1960. In 1962 the organ company Johannes

Klais, Bonn, provided the four-manual organ that was positioned on a specially built bridge construction in the Southern transept in immediate proximity to the crossing altar and the choir stalls.

The case designed by Josef Schäfer corresponds to the simple Cistercian interior decoration of the church. The structure appears light and balanced with the pointed pillars supporting the paraboloid, outwardly slanted roofs of the case. The harmonically proportioned organ front reflects the *werk* architecture of the instrument. Above the *Rückpositiv*, there is the main organ with the visible horizontal reeds, above the *Swell organ* and *Oberwerk*. To the right and left of the main organ are the pedal towers; the *Untersatz 32’* is located behind the organ case. Between base and *Rückpositiv*, there is the significant Klais console of this time.

In historical terms, the Himmerod organ – whose sound concept essentially was decided by the abbey organist at the time, Pater Raimund van Husen – represents an aesthetic turnaround for the Klais company: for the first time since the end of the war, they built a swell organ with a Gamba 8’ and also a Celeste 8’. Josef Luthen of the Klais company provided the intonation. The unmistakable, somewhat Romantic sound profile

of the instrument is due above all to the flutes. It is thus the soulful sound and warm, singing tone – embedded in the impressive basilica space – that ensures the great artistic reputation of the Himmerod organ to this day.

The organ will be cleaned out in October and partly rebuilt with a new combination system and two new reeds: a *Trumpet 8’* in the *Great* and a *Corno di bassetto 8’* in the *Oberwerk*. The installation of *Chimes* is also planned as there has been found a generous donor for this stop.

Wolfgang Valerius
WWW.ABTEIORGEL.DE



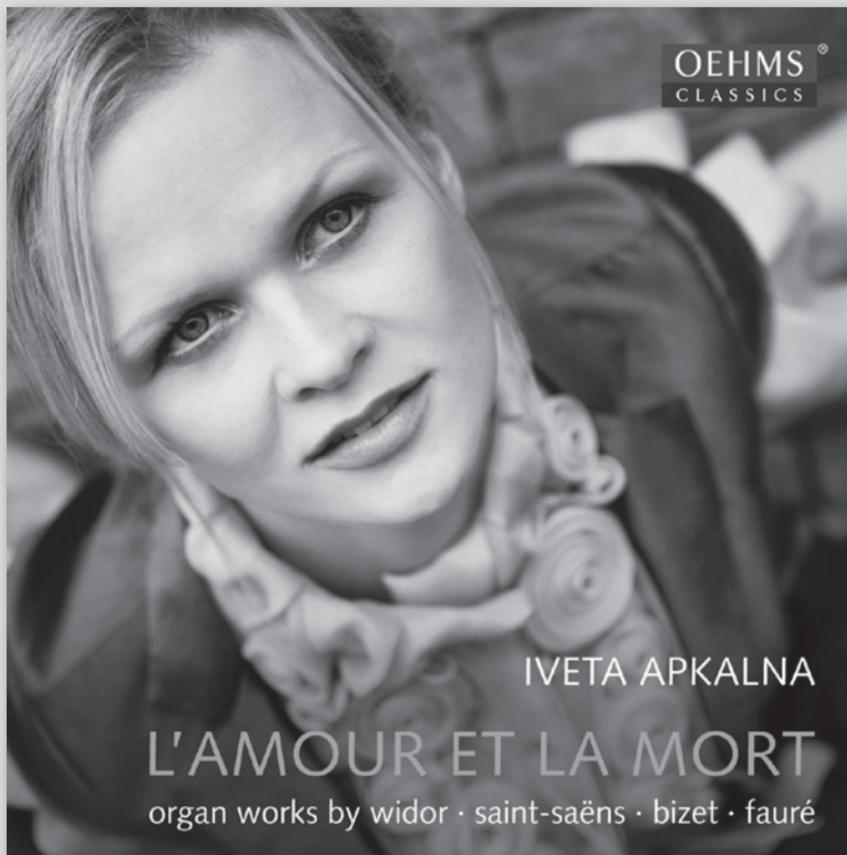
KLAIS-ORGEL ABTEI HIMMEROD

Opus 1238 (1962/2006)

Neue Disposition

Pedal		II. Hauptwerk		III. Schwellwerk		IV. Oberwerk		Pedal						
1	I – P	22A	Sub III – II	37A	Sub III – III	51	Tremolo	61	Octavbass	8'				
2	II – P	22	I – II	37	IV – III	52	Holzgedackt	8'	62	Gedacktbas	8'			
3	III – P	23	III – II	38	Tremolo	53	Quintadena	8'	63	Choralbass	4'			
4	IV – P	24	IV – II	39	Gedacktpommer	16'	54	Traversflöte	4'	64	Quintade	4'		
5	Untersatz	32'	25	Principal	16'	40	Holzflöte	8'	54A	Rohrnasard	2 2/3'	65	Nachthorn	2'
6	Principalbass	16'	26	Octav	8'	41	Viola di Gamba	8'	55	Principal	2'	66	Hintersatz 5fach	2 2/3'
7	Subbass	16'	27	Rohrgedackt	8'	42	Schwebung	8'	56	Terz	1 3/5'	67	Posaune	16'
8	Zartbass	16'	28	Gemshorn	8'	43	Principal	4'	57	Larigot	1 1/3'	68	Trompetenbass	8'
	I. Rückpositiv		29	Superoctav	4'	44	Koppelflöte	4'	58	Octav	1'	68A	Trompete [36A]	8'
9	III – I		30	Blockflöte	4'	45	Zartgeige	4'	59	Acuta 3-4fach	2/3'	68B	Trompete [36A]	4'
10	IV – I		31	Hohlflöte	2'	46	Flachflöte	2'	59A	Trompete [36A]	8'			
11	Tremolo		32	Sesquialter 2fach	2 2/3'	47	Scharff 4fach	1'	60	Corno di Bassetto	8'			
12	Principal	8'	33	Mixtur 5fach	2'	48	Noncymbel 4fach	2/7'	60A	Glockenspiel	G – g ¹			
13	Spitzflöte	8'	34	Cymbel 2fach	1/4'	49	Schalmei-Oboe	8'		(Röhrenglocken/ Chimes)				
14	Octav	4'	35	Trompeta magna	16'	50	Clairon	4'						
15	Rohrflöte	4'	36	Trompeta de batalla	8'									
16	Quinte	2 2/3'	36A	Trompete	8									
17	Schweizerpfeife	2'												
18	Cornett 4fach	4'		Manuale: C – a ³										
19	Mixtur 4fach	1 1/3'		Pedal: C – g ¹										
20	Dulzian	16'												
21	Krummhorn	8'		Traktur: mechanisch										
				Koppeln: elektrisch										
				Walze										

Elektronischer Setzer:
9 Ebenen à 1000 Kombinationen
Sequenzen vor/zurück



L'AMOUR ET LA MORT

organ works by widor · saint-saëns · bizet · fauré

Charles-Marie Widor (1844–1937)

[01] **Toccata** from Organ Symphony No. 5,
f Minor, op. 42/1. 05:29

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

[02] **Danse macabre** op. 40. 07:57
(arr.: Edwin H. Lemare)

Georges Bizet (1838–1875)

L'Arlésienne Suite No. 1 (arr.: Jörg Abbing)

[03] I. Prélude. 06:54

[04] II. Minuetto. 03:21

[05] III. Adagietto. 03:07

[06] IV. Carillon. 04:06

Georges Bizet (1838–1875)

L'Arlésienne Suite No. 2 (arr.: Jörg Abbing)

[07] I. Pastorale. 05:11

[08] II. Intermezzo. 04:22

[09] III. Minuet. 04:10

[10] IV. Farandole. 03:44

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

[11] **Marche héroïque** op. 34. 07:48
(arr.: Alexandre Guilmant)

Gabriel Fauré (1845–1924)

[12] **Pavane** op. 50. 06:16
(arr.: Iveta Apkalna)

total 62:57

IVETA APKALNA

Kuhn Organ of the Philharmonie Essen

IMPRESSUM

© 2013 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2015 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recording Producer, Digital Mix & Editing: Jens Schünemann

Recorded: June & October, 2013, Klais Organ, Himmerod Abbey

Photographs: Nils Vilnis (Apkalna), Abtei Himmerod (Himmerod Abbey)

English Translations: David Babcock

Artwork: Selke Music & Media Design (selke@selke.co.at)

Foreword:

Literature used: *Die Zisterzienserabtei Himmerod* by Abt Dr. Ambrosius Schneider, taken from: Günter Hesse/Wolfgang Schmitt-Kölzer, "Manderscheid, Geschichte einer Verbandsgemeinde in der südlichen Vulkaneifel", Publisher: Verbandsgemeinde Manderscheid, 1986

Karl G. Oehms, *Manderscheid*, Bürger- und Familienbuch 1600–1902, Westdeutsche Gesellschaft für Familienkunde e.V., Köln, 2012

WWW.OEHMSCCLASSICS.DE



OC 1827