

Felix WOYRSCH

COMPLETE ORGAN MUSIC

FESTIVAL PRELUDE ON THE CHORALE 'NUN DANKET ALLE GOTT', OP. 43

PASSACAGLIA ON THE 'DIES IRAE', OP. 62

TEN CHORALE PRELUDES, OP. 59

WDR

THE COLOGNE
BROADCASTS

Ruth Forsbach
organ of the Reformed Church, Ronsdorf

FIRST RECORDINGS

FELIX WOYRSCH: COMPLETE ORGAN WORKS

by Andreas Dreibrod and Andreas Willscher

During the Baroque period, the North German organ school around Dietrich Buxtehude earned the region a degree of importance on the international scene that it was not to achieve again in the ensuing centuries. Some 200 years later, the picture still looked rather modest for organ music as a whole but especially in northern Germany, both in output and in its standing in the canon of genres. In the seventeenth century, music for keyboard instruments, particularly for the technically highly sophisticated organ, was at the heart of compositional interest and innovation, but from 1800 onwards other genres came to occupy the focus of western musical culture. Innovations took place in other disciplines, in symphonic writing, opera, chamber music and art-song, whereas organ music split into 'Gebrauchsmusik' (functional music) and non-liturgical concert music, although the latter was only slowly adopted because the very sound of the organ was perceived as objective and static, and thus hard to reconcile with the subjective approach of Romanticism. But then, in the second half of the nineteenth century, a rediscovery of the organ by such composers as Liszt and Rheinberger (building on Mendelssohn's pioneering work) coincided with developments in the sonic aesthetic of organ-building, aligning the sound of the instrument with the multi-faceted colours of the orchestra, together with a meditative middle-class religiosity that favoured sonic and dynamic aspects. These two developments together led to a new peak in the history of German organ music in the works of Max Reger and Sigfrid Karg-Elert. At the same time French organ music flowered anew in the school centred on César Franck, Charles-Marie Widor, Louis Vierne and Alexandre Guilmant, right up to Olivier Messiaen.

In the nineteenth century, though, northern Germany largely forfeited its standing at the front of musical history. Although a school of academics around Friedrich Kiel established itself in Berlin, Hamburg and Schleswig-Holstein could claim no names of international repute, or were unable to hold on to them for long; thus the Hamburg-born Johannes Brahms moved to Vienna, Carl Reinecke left his native Altona (now part of Hamburg) and made his career in Leipzig as conductor at the Gewandhaus, and the Brahms pupil Gustav Jenner (born on the island of Sylt, in the North Sea, to the west of the Danish-German border) served for 25 years as 'Academischer Musikdirector' at the University of Marburg. Thanks to its prosperity as a business centre and port, Hamburg was able, at any rate for a while, to attract musical figures – most notably Hans von Bülow and Gustav Mahler – from those German and Austrian provinces which were musically better endowed. Cities such as Kiel and Lübeck had a far more provincial musical life. In these circumstances, apart from organ works by Johannes Brahms and other organists who composed mostly for liturgical use, the organ music of Felix Woyrsch (1860–1944), even though fairly limited in scope, represents, alongside some works by Carl Reinecke, Ferdinand Thieriot and Carl Heinrich Zöllner, the most significant contribution to Hamburg's (late-) Romantic organ literature.

Felix Woyrsch was born the son of an officer and an actress on 8 October 1860 in Troppau, the capital of Austrian Silesia (nowadays Opava in the Czech Republic). He grew up in Dresden and later in Hamburg. Apart from some musical studies with the Hamburg conductor and composer Ernst August Heinrich Chevallier (1848–1908), Woyrsch was self-taught. He enjoyed the esteem of Brahms, was encouraged by Hans von Bülow and established himself in Altona, where from the early 1880s he directed various choirs and was later organist. He enjoyed such high regard as an organist that he was made responsible for examining the prospective organists of Hamburg's churches. From 1895 to 1933 he was conductor of Altona's most important choir, the Altonaer Singakademie. In 1903 he founded the Municipal Symphonic, Popular and School Concerts, which he directed until 1931. He was appointed City Director of Music in 1914, which meant he was then responsible for the entire musical life of Altona, the

largest city in Schleswig-Holstein at the time.¹ In recognition of his services, he was awarded the title of professor in 1901, and he was admitted as a member of the Prussian Academy of Arts in 1917. Numerous honours bear witness to the esteem which Woysrsch enjoyed during his lifetime, principally as a composer; they included the silver badge of the City of Altona, presented as part of a festive Felix Woysrsch Week in 1928, and the Beethoven Prize of the Prussian Academy of Arts, awarded in 1938. In 1933 he was 'compulsorily retired' by the National Socialists from the directorship of the Altonaer Singakademie and devoted the rest of his life to composition until his death in 1944.

Felix Woysrsch produced works in every genre of music current in his time. His *œuvre* can be seen as continuing the line of classic Romanticism between Brahms and Reger, though he manages to achieve stylistic independence amidst trends and schools – although this individuality did not protect his works from widespread neglect after his death. The rediscovery of his music did not begin until the 1990s.

The works for organ are the fruit not only of Woysrsch's service at Altona's Friedenskirche (from 1895) and Johanniskirche (1903–26) but also of his activities as director of the 'Motetten' (later 'Abendmusiken'). These were free weekly church-music events in various Altona churches, primarily of choral and organ music, directed by Woysrsch from 1893 to 1933. Astonishingly, this long period of activity produced only three works for organ, but their quality compensates for their small number. They are the *Festive Prelude on the chorale 'Nun danket alle Gott'*, Op. 43 (1895), the meditative *Chorale Preludes*, Op. 59, which were produced over a long period (1909–18), and a *Passacaglia on the 'Dies irae'*, Op. 62 (1921), which can claim the status of masterpiece.

All these organ works can be grouped chronologically around the ultimate catastrophe of the First World War, allowing them to be viewed as fascinating documents of music-history and part of the artistic response to the 'global conflagration' of 1914–18. Although the *Festival Prelude, Op. 43*, was written some

¹ Altona is now the westernmost *Bezirk* (borough) of the conurbation of Hamburg. Denmark and Germany (in various forms) had fought over Schleswig-Holstein for centuries. After the defeat of Denmark by Prussia and Austria in the Second Schleswig War in 1864, Altona became part of Prussia in 1867 and a part of the German empire in 1871. In 1938 Altona was merged with Hamburg as a result of the Greater Hamburg Act passed by the Nazis a year earlier.

twenty years before war broke out, the use of the chorale ‘Nun danket alle Gott’ (‘Now thank we all our God’), also known in Germany as the Hymn of Leuthen and one of the most popular patriotic hymns of that time, also evokes associations with the so-called ‘Spirit of 1914’. After the announcement that the German nation was being mobilised against the Russians, a crowd of thousands sang this chorale outside the Berliner Schloss. The solemn music of the *Festival Prelude*, though from twenty years earlier, nonetheless reflects the mood of that age; like many of his composer colleagues, Woyrsch was caught up in the spirit of war fever. He even composed a new tune for the ‘Kaiserhymne’ (‘Heil dir im Siegerkranz’),² one of several unofficial national anthems of the German Empire from 1871 to 1918. This new tune would subsequently form the basis for the ‘Altona Anthem’, a regional anthem of the city of Altona.³

The *Festival Prelude* [1] begins with a *forte* introduction on the Oberwerk (upper division of the Great), followed by a fugal statement of the first line of the chorale (‘Now thank we all our God’), not quite in its entirety. The first line is repeated, as in the chorale, again fugally, but here in the relative minor, before being stated in the soprano on the Great. The development features the first line of the chorale in the pedal (the 16’ Posaune is specified), and then the whole chorale melody is heard in the upper voice, concluding with an extended final chord.

The **Chorale Preludes, Op. 59**, written during the war years, have a quite different tone, pervaded by the themes of death and dying; and in the final prelude, ‘Verleih uns Frieden gnädiglich’ (‘Graciously grant us peace’), Woyrsch consciously makes the theme topical by adding the superscription ‘In the year of war 1918’, so that the piece ends in a powerful plea for peace and the end of war. The British musicologist James Garratt rightly points out that this must be seen as virtually unparalleled in German organ music.⁴ Thus these chorale preludes and Woyrsch’s ‘Mysterium’ for soloists, chorus,

² The melody is better known in the English-speaking world as that of the British national anthem, ‘God Save our Gracious King/Queen’.

³ Although Woyrsch’s hymn is available in several versions, including one for organ, it has not been included in this collection as it is not an original work for organ.

⁴ James Garratt, ‘Felix Woyrsch, *Passacaglia über das “Dies irae”*, Op. 62 (1916); on the channel ‘Organ Music of the Great War’, posted on 5 September 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=ei0hkCTaLQA>, accessed 3 May 2021.

children's choir, organ and orchestra, *Da Jesus auf Erden ging* ('When Jesus walked on Earth'), Op. 61 (1916), which inhabits the same world, stand in diametrical opposition to the war sermons which continued to be wedded to the 'spirit of 1914' right up to the bitter end of the war.

These chorale preludes are often accorded similar importance to Brahms' set, published posthumously in 1902, but it must be borne in mind that the point of view expressed here is just as personal as Brahms' statement – and, moreover, that Woyrsch's works must be viewed much more as the products of practical organ-playing. The musicologist Adolf Michalski described them in 1930 as 'true jewels' among his keyboard works.⁵

The individual chorale preludes are as follows:

- [2] No. 1, 'Nun komm, der Heiden Heiland' – for Advent; *cantus firmus* in the soprano
- [3] No. 2, 'Es ist ein' Ros' entsprungen' – pastorale for Christmas; *cantus firmus* in the soprano
- [4] No. 3, 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' – for Christmas; *cantus firmus* in canon, at the fifth between soprano and bass
- [5] No. 4, 'Ach Gott, vom Himmel sieh darein' – for the Day of Repentance (Wednesday before Advent); *cantus firmus* in the soprano; for the first time, the chorale text is also printed in the score
- [6] No. 5, 'O Haupt voll Blut und Wunden' (Stabat Mater) – for Good Friday; *cantus firmus* in the pedal, text printed; a long chorale prelude in highly chromatic style, with harmony used as word-painting at the close
- [7] No. 6, 'O Traurigkeit, o Herzeleid' for Passiontide; *cantus firmus* alternates between alto, with canon between soprano and tenor added as counterpoint, and soprano; text printed
- [8] No. 7, 'Was mein Gott will, gescheh' all'zeit' – long chorale prelude with *cantus firmus* in the tenor; text printed
- [9] No. 8, 'Valet will ich dir geben' – festive prelude; *cantus firmus*, first line only, first in soprano, then in pedal

⁵ Adolf Michalski, 'Felix Woyrsch – zu seinem 70. Geburtstag am 8. Oktober', *Altonaer Nachrichten*, 7 October 1930.

[10] No. 9, 'Nun ruhen alle Wälder' – canonic trio; right hand and left hand play a canon at the fifth above the melody in the pedal

[11] No. 10, 'Verleih uns Frieden gnädiglich', inscribed '(In the year of war 1918)'; *cantus firmus* in the soprano, text printed; fugal treatment of *cantus firmus* themes as introduction and episodes.

The *Passacaglia on the 'Dies irae'*, Op. 62 [12], is without doubt the most mature organ work by Woyrsch and is based, obviously, on the plainsong sequence of the same name from the Requiem.⁶ The theme is stated at the opening, enriched by unconventional harmony. The ensuing variations can be summarised as follows:

Variation 1 – in $\frac{12}{8}$ time, three-part with *cantus firmus* in the lowest voice

Variation 2 – in $\frac{4}{4}$ time, *cantus firmus* in the pedal, dotted rhythms in the manuals

Variations 3 and 4 – *cantus firmus* in the pedal

Variation 5 – accompaniment in sextuplets, frequent use of the tritone, the ultimate dissonance, 'diabolus in musica'

Variations 6 to 8 – *cantus firmus* in the pedal

Variation 9 – *cantus firmus* in the soprano

Variations 10 and 11 – *cantus firmus* in the pedal

Variation 12 – the pedal point appearing here in the left hand has no actual harmonic function, but is used colouristically

Variations 13 to 17 – *cantus firmus* in the pedal

Variation 18 – a large-scale final variation with a coda, ending in a conciliatory final chord of D major.

In summary, this thrilling piece, not without its use of dissonance, is exactly contemporaneous with many of Reger's works and absolutely on a par with them.

The *Passacaglia* works as a heightened continuation of the mood pictures in the chorale preludes. The combination of an initially historicised use of the *passacaglia* – originally a dance – and the mediaeval 'Dies irae' sequence is without doubt a reference

⁶ Liszt's *Totentanz* for piano and orchestra (1849) and Saint-Saëns' *Danse macabre*, Op. 40 (1875), are among the many large-scale orchestral works which use this sequence. Less well known is the organ *Fantasie und Doppelfuge (mit dem Dies Irae)*, Op. 12, composed in 1922 by the Bohemian-born Evelyn Faltis (1887–1937).

to the theme of the Dance of Death. The preoccupation with death was most clearly expressed in another of Woyrsch's works, his *Totentanz*, Op. 51, for soloists, chorus and orchestra (1905), but can also be discerned in the works following it – his *Ode an den Tod* ('Ode to Death'), a Hölderlin setting for male chorus and orchestra, Op. 57 (1910), for example. In a commentary on a YouTube recording of Woyrsch's Passacaglia, James Garratt surmises on the influence of Liszt's *Totentanz* on Woyrsch:

Liszt's use of a set of variations to convey a series of such scenes evidently inspired Woyrsch, and explains one of the ways in which his passacaglia departs from Baroque and earlier Romantic models of the genre. Rather than seamlessly evolving his variations (e.g. by gradually speeding up the figuration) Woyrsch's variations are clearly – sometimes starkly – differentiated. The association with the dance of death is most apparent in the variations in which Woyrsch alludes to other dance genres, such as the tarantella [Variation No. 11] and waltz [Variation No. 16].⁷

The Passacaglia was published at the same time as the Chorale Preludes in 1921. One can therefore suppose that they were written at a similar time. The use of the Dance of Death and the *Dies irae* makes the reference to the worldwide catastrophe of the First World War evident, so that the work can absolutely be viewed as a musical commentary on that event – a rare one indeed coming from a composer of the generation born around 1860. Indeed, the trauma of the world war stayed with Woyrsch for years: as late as 1928, it was expressed to shattering effect in his Third Symphony.

The Passacaglia was received very positively by his contemporaries, as a review of a performance by his pupil Otto F. Niemand attests: '[the concert] ended with the Passacaglia on the *'Dies Irae'* (Day of Wrath), a strong and skilful work, with constantly changing keys, powerfully emotional and uncommonly difficult'.⁸

Although most of Woyrsch's works were forgotten for decades after his death, that was never true of the organ works, which have continued to be played in churches and by radio stations, though on a small scale. The unjustly neglected music of this universal

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Altonaer Nachrichten/Hamburger neueste Zeitung*, 27 October 1925, p. 5.

representative of German late Romanticism deserves to be included in the repertoire of performers today.

Andreas Dreibrodt is Head of the Music Library in the Public Library in Neumünster. He also is the promoter of Felix Woyrsch's estate and chairman of the Pfohl-Woyrsch-Gesellschaft in Hamburg. author bio 2, line 4: comma after composers

Andreas Willscher studied composition, theory and organ in his native Hamburg; he works as a composer, author and editor. In 1971 he was appointed organist of the St Francis Church in Hamburg and in 2000 at the church of St Joseph-Wandsbek. He has been active in the rediscovery of a number of neglected composers, including Ferdinand Pfohl, René Vierne, Erich Skoczek, Gaston Lemaire and Carl Heinrich Zöllner. He has contributed to a variety of journals and encyclopaedias, and has written a biography of Pfohl and novels featuring Sherlock Holmes.

On completing her secondary schooling, **Ruth Forsbach** studied at the Robert Schumann Musikhochschule in her home city of Düsseldorf, gaining the state music teaching diploma in piano, song accompaniment and organ. She then studied musicology, German and art history at Cologne University, and attended Gerd Zacher's recital class at the Folkwang Musikhochschule in Essen-Werden, leading to final diplomas in organ and in church musicianship. She attended master-classes with Gaston Litaize and Lionel Rogg, among others.

She occupied church-music posts in Düsseldorf (Old Lutheran Church of the Redeemer) and Moers (Protestant City Church). From 1977 to 2015 she was director of music at the Protestant City Church in Remscheid, and from 1990 to 2013 she was also district director of music and synodal church-music representative for the Protestant church district of Lennep. In 1999 she was appointed director of music



Photograph: Heinz Eberhard Boden

by the Protestant church in the Rhineland, for which she is also a member of the church-music examination committee. From 1997 to 2012 she was vice-chair of BeGNM, the Bergisch Society for New Music, where she shared in the planning and presentation of eight Bergisch Biennials for New Music.

In a multitude of concerts – choral, organ, chamber music with piano – Ruth Forsbach covers almost the entire range of sacred music from early Baroque to the present day. Her particular focus is on rediscovering forgotten music of the Romantic era but also, and crucially, on promoting contemporary church music, which led to her founding the ‘Neue Klangfest Remscheid’, which ran on three occasions between 2012 and 2015.

Her acquaintance and friendship with many composers has led to a large number of dedications and premieres. She has collaborated with Jürg Baur (1918–2010), Oskar Gottlieb Blarr (born 1934), Thomas Blomenkamp (born 1955), J. H. Burgmann (born 1936), Petr Eben (1929–2007), Henning Frederichs (1936–2003), Jörg Herchet (born 1943), Lutz-Werner Hesse (born 1955), Stefan Heucke (born 1959), Thomas Holland-Moritz (born 1948), Karl Michael Komma (1913–2012), Gaston Litaize (1908–91), Ladislav Moravetz (born 1972), Werner Rizzi (born 1953), Lionel Rogg (born 1936) and Hans Peter Türk (born 1940), among others.

Ruth Forsbach tours at home and abroad (England, France, Austria, Poland), but she feels particularly at home in the Czech Republic and Slovakia and, since 2018, Transylvania, in Romania. Recent concerts of note have been in Quimper Cathedral, a return visit to the cathedral in Altenberg and a tour of historic organs in Transylvania, taking in Mediaş and Braşov.

Following the political changes of 1990, the city church congregation and choir supported the newly established church music school at the Church of Czech Brethren in Kroměříž (now in Olomouc, Moravia) with financial help and many visits. Ruth Forsbach gave a number of seminars and recitals there. She has also played frequently in Prague (including the organ festival in the Basilica of St James, in St Kliment's, St Salvator's and HAMU, the Academy of Performing Arts), as well as at the Forfest Festival in Kroměříž and festivals in Kouřim and Česka Třebová.

THE WILHELM SAUER ORGAN IN THE REFORMED CHURCH IN RONSdorf

by Renate Schusky

The first Reformed Church in Ronsdorf dates back to 1742: it had an organ from 1840. When the building was replaced by the present church in 1858, that instrument, No. I/P/10 by the Belgian builder Christian Roetzel, was incorporated in the new building, but fell into disrepair after 1900, and so the parish decided in March 1908 to commission a replacement.

The new organ, now acknowledged as a historic instrument, was the 1026th to be built by the firm of Wilhelm Sauer, which had had a branch in Frankfurt an der Oder since 1865. It survives to this day in its original state and has a two-manual console (a keyboard each for the Great and the Swell) and stop tabs for the 30 different stops, which are mostly flue pipes (wood, zinc or tin), while the 8' Trompete and 16' Posaune are reeds.

The organ has a pneumatic action. Sauer was the last of the great organ builders to employ this tubular pneumatic technology, using no other system from 1896 onwards and improving the performance of the action dramatically. Pneumatic action is widely criticised for the delay in producing sound, but the Ronsdorf organ boasts a sophisticated version of it which makes it wholly suitable for use with instrumental or vocal soloists or choirs. Two stops adopted from Sauer's studies in Paris with Aristide Cavaillé-Coll are present in the Ronsdorf instrument: the overblown Flûte harmonique and the airy Voix céleste. Sauer developed an imitation reed, the Schalmei, built as a flue pipe: this organ and the Sauer instrument in Bremen Cathedral have the only surviving examples.

The Ronsdorf organ also has some features which Sauer initially included only in larger instruments: cone chest, composition stops (*mf, f, tutti*), free combinations and a crescendo pedal.

The organ came through both world wars unscathed: all its pipes have their original dimensions and are made of the original alloys, so that its sound still corresponds to Sauer's concept. That makes it a significant 'historic document' in sonic terms. The instrument was restored in 1995 by Wilhelm Sauer Orgelbau GmbH in Müllrose, near Frankfurt an der Oder, successors to Wilhelm Sauer's firm. The wood of the bellows system in the tower chamber was damaged, so it was rebuilt from Sauer's original plans. The organ has been protected by a preservation order since 1985.

An association has been formed to ensure future maintenance and care of the organ: the 'Freundeskreis Sauer-Orgel-Ronsdorf e. V.' has also promoted the 'Ronsdorfer Orgelherbst' ('Organ Autumn') recital series since 1996. Since its restoration the organ has been in international demand as a recital instrument.

The Reformed Church community has not consigned its organ to a corner: it stands in the church's south gallery opposite the pulpit.

The positioning and design of the organ in the Reformed Church speaks volumes about its role: it is architecturally and acoustically incorporated into the interior of the church so as to be part of a unified structural concept.

The organ sound is balanced and transparent in every part of the building. The size and the volume of the organ are such that, even when the church is full, it can accompany and lead the singing of the congregation.

Renate Schusky first graduated in literary studies, and then studied music at the Musikhochschule Köln/Wuppertal with harpsichord as first study, gaining a music education diploma and an arts degree. From 1989 to 2016 she was organist of the Sauer instrument featured here and, from 1996, co-founder of the 'Ronsdorfer Orgelherbst' recital series.

Specification

Great Organ

Principal 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Viola di Gamba 8'
Flûte harmonique 8'
Gemshorn 8'
Trompete 8'
Oktave 4'
Rohrflöte 4'
Rauschquinte 2 rank
Mixtur 3 rank
Cornett 3–4 rank

Pedal

Principal 16'
Violon 16'
Subbaß 16'
Quintbaß 10 $\frac{2}{3}$ '
Principal 8'
Gedacktbass 8'
Violoncello 8'
Posaune 16'

Swell Organ

Principal amabile 8'
Bordun 16'
Rohrflöte 8'
Schalmei 8'
Konzertflöte 8'
Aeoline 8'
Voix céleste 8'
Fugara 4'
Flauto dolce 4'
Progressio 2–3 rank

Playing aids

Normal couplers
Sub-/Superoctave couplers
Tutti, Forte, Mezzoforte
Free combination (general piston)
Swell shutter
Swell pedal

The list here follows the order in Wilhelm Sauer's quotation, dated 1 August 1908.



Photograph: Joh. E. Halbach

The Wilhelm Sauer Organ in the Reformed Church in Wuppertal-Ronsdorf

FELIX WOYRSCH: SÄMTLICHE ORGELWERKE

von Andreas Dreibrodt und Andreas Willscher

Musikgeschichtlich erlangte Norddeutschland mit der sogenannten „Norddeutschen Orgelschule“ um Dietrich Buxtehude in der Barockzeit eine Bedeutung internationaler Größenordnung, wie sie in den folgenden Jahrhunderten nicht wieder erreicht werden konnte. Rund 200 Jahre später nimmt sich die Produktion wie auch ihr Rang im Gattungskanon der Musik eher bescheiden aus, was zunächst die Orgelmusik als Ganzes betrifft aber für Norddeutschland im Besonderen gilt. Während die Musik für Tasteninstrumente, insbesondere für die technisch vollkommen ausgereifte Orgel, im 17. Jahrhundert im Zentrum des kompositorischen Interesses und der kompositorischen Innovation stand, so rückten spätestens ab 1800 andere Gattungen in das Zentrum abendländischer Musikkultur vor. Innovationen spielten sich jetzt auf anderen Gebieten ab, im Bereich der Sinfonik, der Oper, der Kammermusik, der Klaviermusik und des Liedes, während die Orgelmusik sich aufspaltete in Gebrauchsmusik und liturgisch nicht gebundene Konzertmusik, die wiederum zunächst nur zögerlich aufgegriffen wurde, da die Klangvorstellungen der Orgel als objektiv-statisch galten und nur schwer mit der subjektivistischen Auffassung der Romantik in Übereinstimmung zu bringen waren. Änderungen in der Klangästhetik des Orgelbaus, welche die Orgel der vielschichtigen Farbigkeit des Orchesters anglichen, und auch der meditativen bürgerlichen Religiosität mit Betonung auf das Klangliche und Dynamische Rechnung trugen, sowie die Renaissance der Werke Johann Sebastian Bachs, führten dann aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Neuentdeckung der Orgel durch namhafte Komponisten wie Mendelssohn Bartholdy, Liszt und Rheinberger, die zu einem neuen Höhepunkt in der Geschichte der Orgelmusik mit dem Werk Max Regers und

Sigfrid Karg-Elerts hinleiteten. Gleichzeitig erfuhr auch die französische Orgelmusik in der Orgelschule um César Franck, Charles-Marie Widor, Louis Vierne, Alexandre Guilmant bis hin zu Olivier Messiaen eine neue Blüte.

Norddeutschland hatte im 19. Jahrhundert seinen musikhistorischen Stellenwert jedoch weitestgehend eingebüßt. In Berlin etablierte sich immerhin die Schule der Berliner Akademiker um Friedrich Kiel, aber Hamburg und Schleswig-Holstein hatten kaum Namen von internationalem Ruf aufzuweisen oder aber konnten diese langfristig nicht halten: So ging der Hamburger Johannes Brahms nach Wien, der Altonaer Carl Reinecke machte in Leipzig als Gewandhauskapellmeister Karriere und der Brahms-Schüler Gustav Jenner wirkte 25 Jahre lang als „Academischer Musikdirector“ der Universität Marburg. Hamburg konnte als reiche Handel- und Hafenstadt seine musikalischen Protagonisten – am prominentesten Hans von Bülow oder Gustav Mahler – zumindest zeitweise jedenfalls aus den musikalisch reicheren Provinzen Deutschlands und Österreichs beziehen. Städte wie Kiel und Lübeck hatten ein weitaus provinzielleres Musikleben aufzuweisen.

So bildet das nicht sehr umfangreiche Orgelschaffen Felix Woyrschs (1860–1944) zusammen mit einigen Werken Carl Reineckes, Ferdinand Thierlots und Carl Heinrich Zöllners bereits den prominentesten Beitrag zur (spät-)romantischen Orgelliteratur Hamburgs und Schleswig-Holsteins, sieht man einmal von den Orgelwerken Johannes Brahms' ab oder aber von Organisten, die mehr für die gottesdienstliche Praxis komponierten.

Felix Woyrsch wurde als Sohn eines Offiziers und einer Schauspielerin am 8. Oktober 1860 in der österreichisch-schlesischen Hauptstadt Troppau (dem heutigen, tschechischen Opava) geboren und wuchs in Dresden und später in Hamburg auf. Neben dem Musikstudium bei dem Hamburger Dirigenten und Komponisten Ernst August Heinrich Chevallier (1848–1908) bildete sich Woyrsch autodidaktisch fort. Von Brahms geschätzt und von Hans von Bülow gefördert, fand er seine Wirkungsstätte in Altona, wo er ab Anfang der 1880er Jahre verschiedene Chöre leitete und später auch als Organist tätig war. Als Organist besaß er ein so hohes Ansehen, dass er verantwortlich war für die Prüfung von neu einzustellenden Organisten an den Hamburger Kirchen.

Von 1895 bis 1933 wirkte er als Dirigent des bedeutendsten Altonaer Chores, der Altonaer Singakademie. 1903 begründete er die Städtischen Symphonie-, Volks- und Schülerkonzerte, die er bis 1931 leitete. 1914 erhielt er den Titel des Städtischen Musikdirektors und war damit für das gesamte Musikleben Altonas, der damals größten Stadt Schleswig-Holsteins, verantwortlich. In Anerkennung seiner Verdienste wurde ihm 1901 der Professorentitel verliehen, die Preußische Akademie der Künste nahm ihn 1917 als Mitglied auf. Zahlreiche Auszeichnungen sind Zeugnis der Wertschätzung, die Woyrsch v.a. als Komponist zu seinen Lebzeiten genoss, darunter die Silberne Plakette der Stadt Altona (1928) – anlässlich einer festlichen Felix-Woyrsch-Woche verliehen – und der Beethovenpreis der Preußischen Akademie der Künste (1938). Von den Nationalsozialisten 1933 als Leiter der Altonaer Singakademie „zwangspensioniert“, widmete er sein Leben bis zu seinem Tode 1944 ganz dem Komponieren.

Felix Woyrsch hat alle in seiner Zeit gängigen Musikgattungen gepflegt. Musikgeschichtlich ist das Werk Woyrschs als Fortsetzung der klassischen Romantik zwischen Brahms und Reger einzuordnen, wobei es Woyrsch gelingt eine stilistische Eigenständigkeit innerhalb der Zeitströmungen und Schulen zu behaupten. Dies hat sein kompositorisches Werk jedoch nicht davor bewahrt, nach seinem Tode weitgehend vergessen zu werden. Erst seit den 1990er Jahren setzt eine Wiederentdeckung seiner Musik ein.

Das Orgelwerk ist nicht nur die Frucht seines Wirkens als Organist an der Altonaer Friedenskirche (seit 1895) und an der Johanniskirche Altona (1903–26) sondern auch seines Wirkens als Leiter der sogenannten „Motetten“ (später „Abendmusiken“). Dieses waren unentgeltliche, wöchentlich stattfindende, kirchenmusikalische Veranstaltungen an verschiedenen Altonaer Kirchen, deren Programme vorrangig aus Chor- und Orgelwerken zusammengestellt waren und von Woyrsch von 1893–1933 geleitet wurden. Trotz dieser langjährigen Praxis sind erstaunlicherweise nur drei Orgelwerke entstanden, deren Qualität jedoch die geringe Quantität ausgleicht. Neben dem *Festpräludium über den Choral „Nun danket alle Gott“* op. 43 (1895) und den meditativ angelegten, über einen längeren Zeitraum entstandenen Choralvorspielen

op. 59 (zwischen 1909 und 1918) ist es v.a. die *Passacaglia über das „Dies irae“* op. 62 (1921), die für sich den Rang eines Meisterwerks in Anspruch nehmen darf.

Zeitgeschichtlich lassen sich alle Orgelwerke um die Urkatastrophe des 1. Weltkriegs herum gruppieren, so dass man in ihnen äußerst interessante, musikgeschichtliche Dokumente einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem „Weltenbrand“ von 1914 bis 1918 sehen darf. Zwar entstand das Festpräludium op. 43 etwa 20 Jahre vor Ausbruch des Krieges, die Verwendung des Chorals „Nun danket alle Gott“, auch bekannt als „Choral von Leuthen“ und einer der beliebtesten vaterländischen Choräle dieser Zeit, stellt jedoch Assoziationen zum sogenannten „August-Erlebnis“ von 1914 her: Nach Bekanntgabe der Mobilmachung des Deutschen Reichs gegen Russland stimmten Tausende von Menschen vor dem Berliner Schloss diesen Choral an. Woyrschs feierliche Musik des Festpräludiums passt also in diese Zeitstimmung – wenngleich 20 Jahre zuvor komponiert – und der Komponist selbst war wie viele seiner Komponistenkollegen von der Kriegsbegeisterung angesteckt. Er komponierte sogar eine neue Melodie zur damaligen Kaiserhymne „Heil dir im Siegerkranz“, die wenig später die Grundlage für die „Altona-Hymne“ bilden sollte.¹

Beim **Festpräludium op. 43** 1 erklingt nach einer Einleitung im Forte im Oberwerk erstmalig die erste Choralzeile („Nun danket alle Gott“), allerdings nicht ganz vollständig, fugiert durchgeführt. Die auch im Choral wiederholte erste Choralzeile tritt bei der Wiederholung in fugierter Form in der Tonika-Parallele auf, bevor sie dann auf dem Hauptwerk im Sopran erklingt. Nach einer Durchführung der ersten Choralzeile im Pedal (mit geforderter Posaune 16') erklingt dann die gesamte Chormelodie in der Oberstimme, in einen ausgedehnten Schlussakkord mündend.

Ein ganz anderer Ausdruck findet sich in den unmittelbar in den Kriegsjahren komponierten **Choralspielen op. 59**, bei denen das Thema „Tod und Sterben“ immer wieder durchscheint und schließlich in dem letzten Choralspiel „Verleih uns Frieden gnädiglich“ durch den von Woyrsch hinzugefügten Titelzusatz „Im Kriegsjahr 1918“ ganz bewusst Aktualität gewinnt und in eine große Bitte um Frieden und um das Ende

¹ Woyrsch hat mehrere Versionen der Hymne geschaffen, darunter auch eine für Orgel, die aber für diese Produktion nicht eingespielt wurde, da es sich nicht um ein Originalwerk für Orgel handelt.

des Krieges mündet. Der britische Musikwissenschaftler James Garratt bemerkt sehr zu Recht, dass dies als nahezu singulär auf dem Gebiet der deutschen Orgelmusik anzusehen sei. Die Choralvorspiele stehen damit – zusammen übrigens mit Woyrschs ähnlich geartetem Hauptwerk dieser Zeit, dem „Mysterium“ *Da Jesus auf Erden ging* – diametral den Kriegspredigten entgegen, die bis zum bitteren Ende des Krieges dem sogenannten „Geist von 1914“ verhaftet blieben.

In ihrer Bedeutung werden diese Choralvorspiele häufig den 1902 posthum veröffentlichten von Johannes Brahms an die Seite gestellt, doch darf nicht übersehen werden, dass der persönlichen Aussage Brahms' hier ein persönlicher Standpunkt gegenübergestellt wird und die Werke Woyrschs zudem weitaus stärker als Ergebnisse einer organistischen Praxis anzusehen sind. Der Musikwissenschaftler Adolf Michalski bezeichnete sie 1930 als „wahre Kleinodien“ unter seinen Klavier- und Orgelwerken.²

Zu den einzelnen Choralvorspielen:

- [2] Nr. 1 „Nun komm, der Heiden Heiland“ (für die Adventszeit); Cantus firmus im Sopran
- [3] Nr. 2 „Es ist ein' Ros' entsprungen“ (Pastorale zur Weihnachtszeit); Cantus firmus im Sopran
- [4] Nr. 3 „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (zur Weihnachtszeit); Cantus firmus als Kanon in der Quinte zwischen Sopran und Bass
- [5] Nr. 4 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (zum Bußtag); Cantus firmus im Sopran; erstmalig wird der Text des Cantus firmus mit abgedruckt
- [6] Nr. 5 „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Stabat Mater. Zum Karfreitag); Cantus firmus im Pedal, Text mit abgedruckt. Es handelt sich um ein langes Choralvorspiel in äußerst chromatischem Duktus, bei dem am Schluss Harmonik tonmalerisch eingesetzt wird
- [7] Nr. 6 „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (zur Passionszeit); Cantus firmus abwechselnd im Alt, dann dazu Kontrapunkt als Kanon zwischen Sopran und Tenor, und im Sopran; Text mit abgedruckt

² Adolf Michalski, 'Felix Woyrsch – zu seinem 70. Geburtstag am 8. Oktober', *Altonaer Nachrichten*, 7. Oktober 1930.

[8] Nr. 7 „Was mein Gott will, gescheh’ allzeit“; längeres Choralvorspiel mit Cantus firmus im Tenor, Text mit abgedruckt

[9] Nr. 8 „Valet will ich dir geben“ (Festpraeludium); Cantus firmus, nur erste Choralzeile, zunächst im Sopran, später im Pedal

[10] Nr. 9 „Nun ruhen alle Wälder“ (canonisches Trio); rechte und linke Hand spielen einen Kanon in der Quinte über der Melodie im Pedal

[11] Nr. 10 „Verleih uns Frieden gnädiglich“ (im Kriegsjahr 1918); Cantus firmus im Sopran, Text abgedruckt. Eingeleitet und jeweils unterbrochen durch fugierte Cantus-firmus-Motive.

Die *Passacaglia über das „Dies irae“ op. 62* [12] ist sicherlich Woyrschs reifstes Orgelwerk. Vorlage ist die gleichnamige gregorianische Sequenz aus der Totenmesse. Diese Sequenz verarbeiteten in großangelegten Orchesterwerken schon (u.a.) Franz Liszt (*Totentanz* für Klavier und Orchester, 1849) und Saint-Saëns (*Danse macabre* op. 40, 1875). Auch Evelyn Faltis komponierte eine Fantasie und Doppelfuge „mit dem Dies Irae“ für Orgel (1922)

Gleich zu Beginn wird das Thema exponiert, angereichert durch außergewöhnliche Harmonien. Die folgenden Variationen im Überblick:

Variation 1 in $\frac{12}{8}$ -Takt, dreistimmig, Cantus firmus in der Unterstimme

Variation 2 im $\frac{4}{4}$ -Takt, Cantus firmus im Pedal, punktierte Notenwerte in den Manualen

Variationen 3 und 4: Cantus firmus ebenfalls im Pedal

Variation 5 mit Sextolenbegleitung, die häufig das Intervall des Tritonus, der „Dissonanz par excellence“, dem „Diabolus in musica“, (Teufel in der Musik) verwendet

Variation 6 bis 8 mit dem Cantus firmus weiterhin im Pedal

Variation 9 mit Cantus firmus im Sopran

Variation 10 und 11 mit Cantus firmus im Pedal

Der in der Variation 12 auftretende Orgelpunkt in der linken Hand hat hier keine wirkliche harmonische Funktion, sondern ist eher auf „farbliche Wirkung“ angelegt

In den Variationen 13 bis 17 Cantus firmus im Pedal

Die 18. Variation als großangelegte Schlussvariation mit Coda, die in einen versöhnlichen Schlussakkord, nämlich den D-Dur-Akkord, mündet.

Ein alles in allem auch Dissonanzen nicht scheuendes mitreißendes Werk, manchen Werken Regers durchaus ebenbürtig und absolut zeitgemäß. Die Passacaglia wirkt wie eine gesteigerte Fortsetzung der in den Choralvorspielen entworfenen Stimmungsbilder. Die Kombination des zunächst eher historisierend anmutenden Passacaglia-Genres – also eines Tanzes – mit der mittelalterlichen Sequenz des „Dies irae“ verweist zweifelsohne auf die Totentanz-Thematik, die ihre bedeutendste Ausprägung in Woyrschs *Mysterium Totentanz* op. 51 erhalten hat, sich aber grundsätzlich auch durch die darauf folgenden Opera zieht. Der Musikwissenschaftler James Garratt hat nachgewiesen, dass sich im 19. Jahrhundert die Dies-irae-Sequenz und Totentanz-Thematiken immer wieder zu eindrucksvollen Werken verbunden haben, wie z.B. in der *Symphonie fantastique* oder in Liszts *Totentanz* für Klavier und Orchester. In einem Beitrag zu einer Einspielung der Passacaglia auf dem Videoportal Youtube vermutet Garratt eine Einflußnahme des Liszt'schen *Totentanzes* auf Woyrsch:

Liszts Verwendung einer Reihe von Variationen, um eine Reihe solcher [Totentanz-] Szenen zu vermitteln, inspirierte Woyrsch offensichtlich und erklärt eine der Arten, in denen seine Passacaglia von barocken und früheren romantischen Modellen des Genres abweicht. Anstatt seine Variationen nahtlos weiterzuentwickeln (z. B. indem die Figuration schrittweise beschleunigt wird), sind Woyrschs Variationen klar – manchmal stark – differenziert. Die Assoziation mit dem Totentanz zeigt sich am deutlichsten in den Variationen, in denen Woyrsch auf andere Tanzgenres wie Tarantella [11. Variation] und Walzer [16. Variation] anspielt.³

Die Passacaglia wurde zeitgleich mit den Choralvorspielen 1921 veröffentlicht. Es darf somit vermutet werden, dass ihre Entstehung im zeitlichen Zusammenhang mit den Choralvorspielen steht. Mit ihrer Totentanz- und Dies-irae-Thematik wird ihr Sinnzusammenhang mit der Weltkatastrophe des Ersten Weltkrieges evident, so dass das Werk durchaus als musikalischer Kommentar zu diesem Ereignis gesehen werden

³ James Garratt (05.09.2018). „Felix Woyrsch, Passacaglia über das ‚Dies irae‘ Op. 62 (1916)“. Abgerufen: 3. Mai 2021, von: <https://www.youtube.com/watch?v=ei0hkCTaLQA>

kann – fürwahr ein eher rarer Kommentar aus der Generation der um 1860 geborenen Komponisten.

Das Weltkriegs-Trauma begleitete Woysch über Jahre hinweg und noch 1928 wird es in seiner 3. Symphonie erschütternd in Musik gesetzt.

Von seinen Zeitgenossen wurde die Passacaglia sehr positiv aufgenommen, was eine Rezension einer Aufführung seines Schülers Otto F. Niemand exemplarisch ausführt: „[Das Konzert] schloss mit der Passacaglia über das „Dies irae“ (Tag des Zorns), einem macht- und kunstvollen, in den Tonarten unaufhörlich wechselnden, heftig bewegten und ungemein schwierigen Werk“.⁴

Auch wenn die Werke Woyschs nach seinem Tode über Jahrzehnte vergessen waren, so traf dies nie auf die Orgelwerke zu, die immer, wenn auch in einem bescheidenen Maße, in den Kirchen erklangen oder vom Rundfunk eingespielt wurden. Die zu Unrecht vergessene Musik dieses universalen Vertreters der deutschen Spätromantik hätte es verdient, in das Repertoire moderner Aufführungspraxis aufgenommen zu werden.

Andreas Dreibrodt ist Leiter der Musikbibliothek der Stadtbücherei Neumünster, hat den Nachlass von Felix Woysch erschlossen und ist als Vorsitzender der Pfohl-Woysch-Gesellschaft e.V. Hamburg tätig.

Andreas Willscher studierte Komposition, Orgel und Theorie in seiner Heimatstadt Hamburg. Er arbeitet als Komponist, Autor und Herausgeber. 1971 wurde er zum Organisten der Hamburger Franziskuskirche ernannt und wirkt seit 2000 auch als Kirchenmusiker an St. Joseph-Wandsbek. Er engagiert sich für vergessene Komponisten wie Ferdinand Pfohl, René Vierne, Erich Skoczek, Gaston Lemaire, Carl Heinrich Zöllner. Er wirkt mit an Musiklexika und Fachzeitschriften und schrieb eine Biographie über Pfohl sowie Bücher und Artikel zu Sherlock Holmes.

Ruth Forsbach: nach dem Abitur Studium an der Robert-Schumann-Musikhochschule ihrer Heimatstadt Düsseldorf (Staatliches Musiklehrerexamen Klavier, Liedbegleitung und Orgel). Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Orgel-Studium in der Konzertklasse Gerd Zacher an der Folkwang Musikhochschule Essen-

⁴ *Altonaer Nachrichten/Hamburger neueste Zeitung*, 27. Oktober 1925, S. 5

Werden: Künstlerische Abschlussprüfung Orgel, Kirchenmusiker-Examen. Meisterkurse Orgel u.a. bei Gaston Litaize und Lionel Rogg.

Kirchenmusikalische Tätigkeit in Düsseldorf (altlutherische Erlöserkirche) und Moers (Ev. Stadtkirche). Von 1977 bis 2015 war sie Kantorin der Ev. Stadtkirche Remscheid, Von 1990 bis 2013 auch Kreiskantorin und Synodalbeauftragte für Kirchenmusik im Evangelischen Kirchenkreis Lennep. 1999 wurde sie von der Ev. Kirche im Rheinland zur Kirchenmusikdirektorin ernannt. Sie ist Mitglied im Prüfungsausschuss für Kirchenmusiker der Evangelischen Kirche im Rheinland und war stellvertretende Vorsitzende der Bergischen Gesellschaft für Neue Musik (BeGNM) von 1997 bis 2012. Insgesamt acht Bergische Biennalen für Neue Musik wurden von ihr mit geplant und durchgeführt.

In zahlreichen Konzerten (Orgel, Chor, Klavier-Kammermusik) stellt sie fast das gesamte Spektrum geistlicher Musik vom Frühbarock bis heute dar. Schwerpunkte sind die Wiederentdeckung unbekannter Musik der Romantik – und vor allem die Pflege zeitgenössischer geistlicher Musik. So gründete sie das „Neue Klangfest Remscheid“, das von 2012 bis 2015 dreimal stattfand.

Sie ist mit vielen Komponisten bekannt und befreundet, zahlreiche Werke wurden ihr gewidmet und von ihr uraufgeführt. Zusammenarbeit u.a. mit: Jürg Baur (1918–2010), Oskar Gottlieb Blarr (geb. 1934), Thomas Blumenkamp (geb. 1955), J. H. Burgmann (geb. 1936), Petr Eben (1929–2007), Henning Frederichs (1936–2003), Jörg Herchet (geb. 1943), Lutz-Werner Hesse (geb. 1955), Stefan Heucke (geb. 1959), Thomas Holland-Moritz (geb. 1948), Karl Michael Komma (1913–2012), Gaston Litaize (1908–91), Ladislav Moravetz (geb. 1972), Werner Rizzi (geb. 1953), Lionel Rogg (geb. 1936) und Hans Peter Türk (geb. 1940).

Sie unternimmt Konzertreisen ins In- und Ausland (England, Frankreich, Österreich, Polen). Vor allem aber liegen ihr Tschechien, die Slowakei und seit 2018 auch Siebenbürgen/Rumänien am Herzen. Besondere Konzerte in letzter Zeit: in der Kathedrale von Quimper, zum wiederholten Mal im Altenberger Dom und eine Konzertreise an historische Orgeln in Siebenbürgen (u.a. Mediasch und Kronstadt).

Gleich nach der Wende 1990 wurde die neu gegründete Kirchenmusikschule der Kirche der Böhmisches Brüder in Kroměříž (heute in Olmütz/Mähren) von der Stadtkirchengemeinde und dem Chor finanziell und durch zahlreiche Besuche unterstützt. Dort gab sie viele Seminare und Konzerte. Ebenso häufig spielte sie in Prag (u.a. beim Orgelfestival der St Jakobskirche, in St Kliment, Salvatorkirche und in der Musikhochschule HAMU), beim Forfest-Festival in Kroměříž und bei Festivals in Kouřim und Česká Třebová.

DIE WILHELM-SAUER-ORGEL IN DER REFORMIERTEN KIRCHE WUPPERTAL-RONSDORF

von Renate Schusky

Bereits die erste reformierte Kirche Ronsdorfs aus dem Jahre 1742, die 1858 durch das heutige Gebäude ersetzt wurde, besaß seit 1840 eine Orgel. Das Instrument (I/P/10) aus der Werkstatt des belgischen Orgelbauers Christian Roetzel wurde in den Kirchenneubau überführt, verfiel jedoch nach 1900, sodaß die Gemeinde im März 1908 einen Orgelneubau beschloß.

Die nunmehr historische Wilhelm-Sauer-Orgel wurde 1908 als Opus 1026 von der Orgelbaufirma Wilhelm Sauer erbaut, die seit 1865 eine Niederlassung in Frankfurt/Oder hatte. Die bis heute im Ursprungszustand erhaltene Orgel hat einen Spieltisch mit 2 Manualen, je eine Tastatur für Haupt- und Schwellwerk, und Kippschalter für die 30 unterschiedlichen Register. Diese bestehen hauptsächlich aus Lippenpfeifen (Holz/Zink/Zinn), Trompete 8' und Posaune 16' sind Zungenpfeifen.

Die Orgel hat eine pneumatische Traktur. Sauer war der letzte große Orgelbauer, der sich der Röhrenpneumatik bediente. Nach 1896 baute er nur noch pneumatische Trakturen, deren Leistung sich nach 1900 erstaunlich verbesserte. Die Röhrenpneumatik, als Prinzip wegen ihrer Verzögerungen bei der Tonerzeugung viel gescholten, ist in der Ronsdorfer Orgel in ausgereifter Form vorhanden und für die Zusammenarbeit mit Instrumentalsolisten, Chor und Gesangssolisten voll tauglich. Sauer übernahm bei seinem Studium bei Aristide Cavallé-Coll (Paris) neue Register: die überblasende Flûte harmonique und die schwebende Voix céleste, die auch in der Ronsdorfer Orgel vorhanden sind. Ein von Sauer erfundener Zungenimitator, die labial gebaute Schalmey, ist nur noch in der Ronsdorfer Orgel und in der Sauer-Orgel des Bremer Doms erhalten.

Besonderheiten wie Kegellade, Kollektivzüge (mf, f, tutti), freie Kombinationen und Crescendo-Walze (Rollschweller), die Sauer ursprünglich nur bei großen Orgeln baute, sind auch in der Ronsdorfer Orgel vorhanden.

Alle Orgelpfeifen sind noch in Original-Legierung und in originaler Mensuration erhalten, d.h. die Orgel ist unbeschädigt durch die Kriege gekommen und vermittelt bis heute die Klangvorstellungen ihres Erbauers. Sie ist somit ein wichtiges klangliches Zeitdokument. Die Restaurierung des Instrumentes erfolgte 1995 durch die Nachfolgefirma Wilhelm Sauer Orgelbau GmbH in Müllrose bei Frankfurt (Oder). Die Balganlage in der Turmkammer, die Holzschäden hatte, wurde nach Sauers Originalplänen rekonstruiert. Das Instrument steht seit 1985 unter Denkmalschutz.

Um die weitere Erhaltung und Pflege zu sichern, hat sich der „Freundeskreis Sauer-Orgel-Ronsdorf e. V.“ gebildet, der auch seit 1996 die Konzertreihe „Ronsdorfer Orgelherbst“ veranstaltet. Die Orgel ist seit ihrer Restaurierung ein international gefragtes Konzertinstrument.

Die reformierte Kirchengemeinde hat ihrer Orgel keinen Nischenplatz gegeben: das Instrument steht auf der Südepore der Kirche, gegenüber der Kanzel.

Die Aufstellung und Auslegung der Orgel in der reformierten Kirche verrät viel über ihre Bestimmung: sie ist architektonisch und akustisch so in den Kirchenraum eingepaßt, daß sie mit ihm ein bauliches Gesamtkonzept bildet.

Der Orgelklang ist an jedem Punkt des Raumes ausgeglichen und transparent. Größe und Lautstärke der Orgel sind so beschaffen, daß auch in gefüllter Kirche eine singende Gemeinde begleitend geführt werden kann.

Renate Schusky war bereits promovierte Literaturwissenschaftlerin, als sie das Musikstudium an der Musikhochschule Köln/Wuppertal im Hauptfach Cembalo mit dem Diplom für Musikpädagogik und mit der Künstlerischen Reifeprüfung abschloss. Von 1989 bis 2016 war sie Kirchenmusikerin an der historischen Wilhelm-Sauer-Orgel (1908) der reformierten Kirche Wuppertal-Ronsdorf und Mitbegründerin der a k (Orgelkonzertreihe) „Ronsdorfer Orgelherbst“ (seit 1996).

Disposition

Hauptwerk

Principal 16'
Principal 8'
Gedackt 8'
Viola di Gamba 8'
Flûte harmonique 8'
Gemshorn 8'
Trompete 8'
Oktave 4'
Rohrflöte 4'
Rauschquinte 2fach
Mixtur 3fach
Cornett 3-4fach

Pedalwerk

Principal 16'
Violon 16'
Subbaß 16'
Quintbaß 10 $\frac{2}{3}$ '
Principal 8'
Gedacktaß 8'
Violoncello 8'
Posaune 16'

Schwellwerk

Principal amabile 8'
Bordun 16'
Rohrflöte 8'
Schalmei 8'
Konzertflöte 8'
Aeoline 8'
Voix céleste 8'
Fugara 4'
Flauto dolce 4'
Progressio 2-3fach

Spielhilfen

Normalkoppeln
Sub-/Superoktavkoppel
Tutti, Forte, Mezzoforte
Freie Kombination
Jalousieschweller
Rollschweller (Crescendowalze)

Die Reihenfolge entspricht dem Angebot von Wilhelm Sauer vom 1. August 1908



Recorded on 18–20 March 2019 in the Reformed Church, Wuppertal-Ronsdorf
Engineer: Rainer Kühl
Producer: Stefan Hahn
Executive producer for WDR: Werner Wittersheim

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS



This release has been supported by the Pfohl-Woyrsch-Gesellschaft.

Booklet texts: Andreas Dreibrodt, Andreas Willscher and Renate Schusky
Translations: Niall Hoskin
Cover design: David M. Baker (david@notneverknow.com)
Typesetting and lay-out: Kerrypress, St Albans

Executive Producer: Martin Anderson

© Toccata Classics, London, 2021

© A production of Westdeutscher Rundfunk, Cologne, 2019, licensed
through the WDR mediagroup GmbH

Toccata Classics CDs are available in the shops and can also be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:

Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

FELIX WOYRSCH Complete Organ Music

❶ <i>Festpraeludium über den Choral 'Nun danket alle Gott', Op. 43</i> (1895)	7:44
Zehn Choralvorspiele, Op. 59 (1909–18)	43:47
❷ No. 1 Nun komm, der Heiden Heiland	3:21
❸ No. 2 Es ist ein' Ros' entsprungen	4:31
❹ No. 3 Vom Himmel hoch, da komm ich her	1:58
❺ No. 4 Ach Gott, vom Himmel sieh darein	2:34
❻ No. 5 O Haupt voll Blut und Wunden*	8:04
❼ No. 6 O Traurigkeit, o Herzeleid	2:52
❽ No. 7 Was mein Gott will, das gescheh' allzeit	8:48
❾ No. 8 Valet will ich dir geben (Festpraeludium)	2:23
❿ No. 9 Nun ruhen alle Wälder (canonisches Trio)	3:38
⓫ No. 10 Verleih uns Frieden gnädiglich (im Kriegsjahr 1918)	5:38
⓫ <i>Passacaglia über das 'Dies irae', Op. 62</i> (1921)	12:23

Ruth Forsbach
organ of the Reformed Church, Ronsdorf, Wuppertal

TT 63:54

ALL EXCEPT * FIRST RECORDINGS