



Alfred Koerppen

CHORALFANTASIEN

CHORALE FANTASIAS FOR ORGAN

FÜR ORGEL

Ulfert Smidt an der Goll-Organ
der Marktkirche Hannover

*at the Goll-Organ at the
Marktkirche Hannover*

Alfred Koerppen

Choralphantasie über „Komm Heiliger Geist, Herre Gott“

Manuskript des Beginns der Choralphantasie *Komm Heiliger Geist, Herre Gott*
The opening of the chorale fantasia *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* in manuscript

ALFRED KOERPPEN (*1926)

- [1] CHORALPHANTASIE **O HEILAND, REIß DIE HIMMEL AUF** 4:05
- [2] PRÄAMBEL ZU **LOBT GOTT, IHR CHRISTEN, ALLZU GLEICH** 5:30
- [3] MEDITATION ÜBER **O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG** 8:00
- [4] CHORALPHANTASIE IN DER FORM EINER PASSACAGLIA 10:24
O TRAURIGKEIT – O LAMM GOTTES, UNSCHULDIG
- [5] CHORALPHANTASIE **JESUS CHRISTUS, UNSER HEILAND** 7:54
- [6] CHORALPHANTASIE **LASST UNS ERFREUEN HERZLICH SEHR –** 5:37
FREU DICH, DU HIMMELSKÖNIGIN
- [7] PARTITA **GEN HIMMEL AUFGEFAHREN IST** 4:51
- [8] CHORALPHANTASIE **KOMM HEILIGER GEIST, HERRE GOTT** 10:08
- [9] CHORALHYMNUS **DER DU BIST DREI IN EINIGKEIT** 4:54
- [10] CHORALPHANTASIE **NUN SINGT EIN NEUES LIED DEM HERREN** 6:32
- [11] CHORALPHANTASIE **DER TAG IST HIN** 4:29

Gesamtspielzeit / total time 72:24

[1], [4]–[11] aus / from: 17 Choralpartiten und -phantasien für Orgel
[2]–[3] aus / from: Vier Choräle zum Kirchenjahr

Im Umfeld der neueren Orgelmusik

Für den aufmerksamen Musikhörer am Beginn dieses Jahrhunderts könnte der Eindruck entstehen, dass im „Konzert“ der musikalisch präsenten Gattungen die neuere (nicht liturgisch gebundene) Orgelmusik größeren Stils eine erstaunlich geringe Rolle spielt. Und dem entsprechend scheint dann auch bei einem zeitgenössischen Komponisten wie Alfred Koerppen das Gewicht dieser Gattung im Gesamt-Ceuvre weniger wahrgenommen zu werden, etwa gegenüber seiner Vokalmusik. Diese doppelte Schiefelage auszugleichen, vor allem den Musikliebhaber für sich einzunehmen, ist bei dieser Einspielung ohne Zweifel ein Anliegen von Komponist und Interpret. Denn es geht hier auch um einen Beleg dafür, dass zwischen den Extrempunkten einer rein funktional gottesdienstlichen und einer experimentellen (oder rein meditativen) Orgelmusik eine künstlerisch höchst anspruchsvolle Mitte noch immer lebendig ist, die wie selbstverständlich aus der großen Tradition der Zeit vor und seit Bach gespeist wird. Das bedeutet aber, dass dabei weder ein eigenständig individueller Umgang mit den neuen Materialien und ihren Möglichkeiten vernachlässigt, noch das Bestreben unterdrückt wird, den Hörer, ganz im Bach'schen Sinne, wirklich zu „ergötzen“. Anders als im 19. Jahrhundert steht hier die von Albert Schweitzers „Orgelbewegung“ ausgehende deutlichere Ausrichtung auf den Choral und seine schon im Frühbarock angelegte polyphone Stimmigkeit im Vordergrund.

Ebenfalls ganz im Bach'schen Sinn versteht sich dabei von selbst, dass der geistliche Hinter- und Untergrund der Orgeltradition gegenwärtig bleibt – hier in der Anordnung der Stücke im Kirchenjahreskreis. Und im Gefolge dieser nie versiegenden Quelle wird dem Hörer eine religiös emotionale Vertiefung erschlossen, und „dem Kenner Satisfaction“ ermöglicht, wie Mozart es einmal nannte, – also geistliches und geistiges Vergnügen bereitet.

Um dies zu erreichen, waren die Vorbedingungen nahezu ideal. Ganz besonders das künstlerische Zusammenwirken bei der Produktion ist in diesem Umfang wie hier wohl nur in

den allerseltensten Fällen denkbar: Dass nämlich Komponist und Interpret nicht nur den Notentext zuvor gemeinsam durchdringen und ihre gestalterischen Vorstellungen aufeinander abstimmen, sondern dass der Komponist noch die gesamte Einspielung mit verfolgt und im permanenten Austausch, zusammen mit dem Tonmeister, jedes inhaltliche und klangliche Detail zur Übereinstimmung bringt. Und da der Notentext keine konkrete Registrierung vorgibt, war in diesen Prozess der angemessenen Klangfindung zugleich noch der Registrant miteinbezogen und – als Kenner der Orgel – aktiv gefordert. Dabei konnte der Komponist es sich leisten, großzügig und beweglich auf die Vorschläge, etwa zu Registrierung, Tempo oder Phrasierung, seiner Partner einzugehen, zu denen schließlich auch die in ihrer Disposition wohl ideale Marktkirchenorgel gehört.

Der Komponist

Wer ist nun dieser Komponist, der 86-jährig die wirklich anstrengende aktive Begleitung einer solchen Produktion auf sich genommen hat? Alfred Koerppen, 1926 in Wiesbaden geboren, hat nach grundlegenden Eindrücken im Klavierunterricht beim Vater, dem Kapellmeister August Koerppen, seine musikalisch entscheidende Prägung am „Musischen Gymnasium“ in Frankfurt am Main – einer ausgesprochenen Eliteschule – erhalten. Dessen Leiter, der Komponist, Dirigent und Thomaskantor Kurt Thomas hat hier den bereits „in Musik denkenden“ Jugendlichen künstlerisch konsequent gefördert und gefordert. Bereits dem 16-Jährigen boten sich kleinere Kompositionsaufträge und wenige Jahre später eine erste Anstellung als Organist, die ihm mit täglich zwei Gottesdiensten und vielen Zusatzaufgaben reiche Erfahrung mit dem Instrument und seinen Möglichkeiten einbrachte.



Seit 1948 bereits in Hannover lehrend, wurde ab 1967 eine Professur für Komposition und Musiktheorie zu seinem weit ausstrahlenden internationalen Betätigungsfeld. Allseitige Anerkennung blieb nicht lange aus. Renommierete Preise und Ehrungen, unter anderem „Villa Massimo“, Niedersachsenpreis, Verdienstkreuz des Niedersächsischen Verdienstordens, verweisen auf ein Komponieren in bewundernswerter Breite der Gattungen: von Oper-, Ballett-, Schauspiel- und Filmmusik über Vokalwerke aller Gattungen (Oratorium, Kantaten, „Chorerzählungen“, Chorwerke allgemein und Lieder), vier Sinfonien und weitere Orchesterwerke, sowie Kammer- und Klaviermusik bis zum Orgelwerk, das nicht selten hinter der einseitigen Wahrnehmung Koerppens als „der“ Chorkomponist zu verschwinden droht. Auch insofern kann diese CD durchaus etwas zurechtrücken.

Die wohl entscheidende Intention Koerppens ist es, dem „Sprachcharakter“ der Musik zu vertrauen: „Auf die Sprachfähigkeit der Musik zu verzichten würde heißen, sie als geist- und bedeutungstragendes Medium aufzugeben; es wäre das Ende der Musik als Kunst“ schrieb er einmal in einer seiner durchaus wortmächtigen Schriften über das Komponieren. Dies gilt keinesfalls etwa nur dem Ausformen der Choraltexte und dem Ausdruck ihrer religiösen Inhalte. Denn: „Große, bedeutende Musik erreicht immer eine Tiefendimension, in der religiöses Urgestein erreicht wird.“ Daher kann eine oft gestellte Frage klar positiv beantwortet werden: „Darf sich ein Komponist geistlicher Musik ‚subjektiv‘ ausdrücken? Ich meine, er hat das Recht dazu.“ So ist verantwortungsvolles Komponieren – vergleichbar dem riskanten „Weg auf einem Hochgebirgsgrat“ – für ihn eine Tätigkeit „mit Enthusiasmus und Kalkül“, wie der Titel einer seiner Vorträge lautet; wobei die eingesetzten Mittel, ob harmonisch tonal oder nicht, rhythmisch metrisch gebunden oder frei, der „Sprachfähigkeit“ zu klarem Ausdruck verhelfen – erst recht beim Ausgestalten eines Chorals.

Zu den Werken

Wie schon angedeutet darf Alfred Koerppens Orgelschaffen mit Sicherheit nicht nur als beiläufiges Nebenprodukt im Gesamt-Ceuvre gesehen werden. Das verbietet schon die christlich religiöse Prägung des Komponisten, ganz abgesehen von der Orgelerfahrung des jungen Studenten. Im Mittelpunkt steht daher die Bearbeitung der Choräle; sie soll nach seinen Worten „helfen, die großen Feste des Kirchenjahres feierlich zu erhöhen“. So versteht es sich für ihn von selbst, dass man sie im Konzert, aber auch im Gottesdienst spielen kann. Der hier gewählte kirchenjahreszeitliche Ablauf gewinnt eine gewisse Spannung daraus, dass am Anfang und am Ende jeweils ein Stück des noch jugendlichen Komponisten steht; die anderen datieren aus der relativ kurzen Zeitspanne zwischen 1988 und 2003. Vom technischen Niveau her anspruchsvoll, durchaus auch virtuos, machen es die Bearbeitungen wegen der Bekanntheit der Choräle „leicht, eine Brücke zu Verständnis und Akzeptanz bei der Gemeinde oder dem Publikum zu bauen.“

O Heiland, rei die Himmel auf – Sehr selten hört man den Kirchenjahresbeginn mit dem Advent in derartiger Beschwingtheit – auf das große Weihnachtsereignis hin – erklingen wie hier. Die jeweiligen Zeilenanfänge, ob imitatorisch, akkordisch oder sehr gedehnt im Bass, lösen sich in erwartungsfrohe Spielfreude und münden quasi in „den offenen Himmel“, nämlich den von Glockengeläute eingeleiteten Choral in der Oberstimme. Die formal freie Dreiteiligkeit vor allem in der Bassgestaltung könnte dabei an einen Flügelaltar erinnern. Zur Entstehung ist dem Komponisten noch eine Klangvision von Frost zur Freude vor Augen, als er nämlich, ganz neu in Hannover, im eiskalten Winter 1948 in die sturmumtoste Marktkirche eintreten konnte.

Die Präambel zu **Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich** – ist für Koerppen „ein ‚Vorspiel‘ zum Weihnachtsfest. Das Stück wechselt zwischen den tonalen Zentren D und F. Es bildet sich ein Gegensatz zwischen dem festlich-freudigen, frostklaren, scharf und hell zu registrierenden



Klangcharakter und einem wärmeren, pastoral-idyllischen Tonfall heraus. Beide Ausdrucksweisen bestimmen und färben die Choralzitate. Besinnlicher introvertierter Schluss.“

Zu der die Chormelodie nur andeutenden Meditation über **O Lamm Gottes, unschuldig**, bei der das Abschalten des Orgelmotors vor dem abschließenden Choral das „Ersterben“ drastisch versinnbildlicht, vermerkt der Komponist: „– eine Betrachtung und Versenkung in die Leidensgeschichte Christi, eine ‚Kreuzwegandacht‘. Zum Schluss der Choral in schlichter Faktur.“

„**O Traurigkeit – O Lamm Gottes unschuldig**“ (Passacaglia) – In diese oft in tiefe Lage gebannte, düstere Karfreitagsmusik – „schwer und getragen“ zu spielen – kommt erst spät mit der Vierstimmigkeit ein wenig Bewegung. Der Passacaglia-Bass – durch alle zwölf Töne geführt, aber nicht bewusst zwölftönig – verkörpert mit seiner alles erfassenden Chromatik unmittelbar die Passio Christi in dem permanent leisen Klanggeschehen („piano sempre“).

Fast nahtlos schließt an diese düstere Stimmung das rhythmisch ganz freie „Proömium“ zur Choralphantasie über **Jesus Christus, unser Heiland** an: Mit undurchdringlich schwarzen Bass-Clustern („Tontrauben“) im Pedal, über denen allerdings bald die Vögel – am Oster-sonntag noch bei Dunkelheit als erste erwacht – die frohe Auferstehungsbotschaft verkünden. In diese Naturszene hinein erklingt dann über aufsteigendem Bass der Choral in mehreren Dynamikstufen und abschließend im vollen Orgelklang mit siegesgewissen „Pauken“-Bässen.

In der Choralphantasie **Lasst uns erfreuen herzlich sehr – Freu dich, du Himmelskönigin** werden die zwei alten bayrischen Marienlieder klar intoniert und miteinander verflochten: Unter „kraftvoll bewegten“ Terz-Girlanden erklingt zuerst eine komplette Strophe des ersten Liedes im Bass, dann eine Strophe des zweiten im Sopran, bevor beide kunstvoll im fünf-stimmigen Satz über einem Basso ostinato zusammengeführt werden. Dabei dominiert die „Himmelskönigin“ in der Oberstimme so deutlich, dass danach das „Lasst uns erfreuen“ im schlichten Kantionalsatz – zum Mitsingen einladend – die angemessene Abrundung bringt.

Überraschend anschaulich beginnt Teil I der Partita über **Gen Himmel aufgefahren ist** mit einer Aufwärtsbewegung in drei verschiedenen rhythmisierten Stimmen – im Bass dem Choralanfang genau entsprechend –, bevor beide Hälften der Chormelodie gleichzeitig einsetzen. Damit ist auch harmonisch sozusagen „der Knoten durchschlagen“ und die Dur-Tonalität des Chorals erreicht. In Teil II wird das Aufwärtsstreben noch weiter durchgeführt, bis die himmlische Krönung mit einem dreimaligen Alleluja im vollen Fortissimo – sogar mit Terzen im Pedal – anklingt.

Alles andere als beschaulich ereignet sich das Erscheinen in **Komm Heiliger Geist, Herre Gott**: Atonale, zum reinen C fokussierende „Lichtbündel“, später züngelnde Feuerflammen, geheimnisvolle Akkordschichtungen und einstimmige Bruchstücke des Chorals führen

schließlich zu dessen spätem Auftauchen „aus der Tiefe“, und weiter über ein motivisch schlichtes bewegtes Bizinium zum breit kraftvollen („con forza“), lichtdurchfluteten Choral.

Streng archaisierend klingt der Choralhymnus **Der du bist drei in Einigkeit** mit Quint- und Quartparallelen. Dabei beginnt der Choral in drei Stimmen zwar gleichzeitig, aber in unterschiedlichen Metren, wie im mittelalterlichen Proportionskanon. Ein weiterer Durchlauf bringt aufhellende Terzen mit einem Zitat des „Salve regina“ ins Spiel, bevor der „Kanon“ fast puristisch, also ohne jegliche zusätzliche Harmonisierung, zum hymnischen Fortissimo-Schluss gelangt.

Zur inneren Anteilnahme auffordernd erklingt gegen Ende des Zyklus **Nun singt ein neues Lied dem Herren**. Diese Choralphantasie beginnt entsprechend der Vortragsanweisung „zart bewegt, anmutig“, jedoch mit ganz ungewöhnlichen, auf der Orgel nur mit „Tricks“ zu erreichenden Sforzati innerhalb von Koerppen-typischen Terz-Sekundklängen, die sich so lange aufwärts bewegen, bis kurze Choraleinwürfe im Sopran und später im Bass in einem dynamisch verhaltenen Orgelpunkt münden, woran sich der Choral anschließt – in einem schlicht vierstimmigen, wie Koerppen sagt „perennierenden“, nämlich alle „modernen“ Versuche überdauernden Satz, den man durchaus mitsingen könnte.

Der Tag ist hin – Im klar vierstimmigen, zweifellos von Bach inspirierten Satz, wird der Choral „ruhig und gemessen“ vorgetragen, dann jedoch mehrmals unterbrochen von längeren zweistimmigen, chromatischen Partien: „rasch, wie getrieben“ und bezeichnenderweise fugiert (fuga = Flucht). Der wieder beruhigte Schluss endet daraufhin im reinen D-Dur-Klang.

Günter Katzenberger

In the Context of Contemporary Organ Music

To the attentive music listener at the beginning of this century, it may seem that modern, large-scale (non-liturgical) organ music plays an astonishingly minor role within the “concert” of today’s musical genres. Consequently, therefore, the genre’s importance in the oeuvre of contemporary composers such as Alfred Koerppen seems to escape notice in comparison, for example, with his vocal music. It is, without doubt, a central concern of composer and performer of the present disc to alleviate this two-fold misrepresentation, and to entice musical connoisseurs into this repertoire. In addition, the disc aims to prove that an artistically highly demanding middle-ground – nurtured as a matter of course by the great tradition of the period before and since Bach – continues to be alive and well between the extremes of purely functional liturgical, and experimental (or predominantly meditative) organ music. This means, however, that neither can an idiosyncratic, unique approach to new materials and their possibilities be neglected, nor can the endeavour to truly “delect” the listener in the full Bach-ian meaning of the word be suppressed. Unlike the efforts of the nineteenth century, and taking its lead from Albert Schweitzer’s “organ movement”, the more explicit focus on the chorale and on its inherent polyphonic nature, for which the foundations were laid already during the early Baroque period, are at the core of this project.

It goes without saying, and again stands in line with Bach’s ideals, that the ecclesiastic background and foundation of the tradition of organ music remains a deliberate feature – here, the pieces’ ordering according to the liturgical year. As a result of this never faltering fountain, the possibility of religious and emotional immersion is opened up to the listeners, and the “connoisseur is granted satisfaction” as Mozart once put it: they are offered spiritual and intellectual pleasure.

In order to achieve this, the conditions were almost ideal. Artistic cooperation as it was undertaken for this production is possible only in the fewest of cases, especially in the extent



to which it features here: namely that the composer and performer not only study the musical text together beforehand and discuss their interpretative visions with each other, but that the composer is present during the entire recording process and confers with the sound engineer about every conceptual and musical detail in a continuous dialogue. Since the score does not prescribe a specific registration, the registrant too was included in this process of finding the most fitting sound, and was in-demand as the expert for this particular instrument. The composer could here afford to respond generously and flexibly to his partners' suggestions regarding registration, tempo, phrasing and other aspects; the organ at the Marktkirche, and its near-ideal specification is, of course, one of these partners.

The Composer

Who then is this composer, who took on such a truly exhausting, active involvement in this production at the age of 86? Alfred Koerppen, born in Wiesbaden in 1926, received his decisive musical training at the "Musisches Gymnasium" in Frankfurt am Main – an explicit elite school – after his initial impressions from the piano lessons with his father, the conductor August Koerppen. The school's director, the composer, conductor, and cantor at St Thomas Leipzig Kurt Thomas, artistically supported and challenged the adolescent who had already begun to "think in music". Aged only 16, the first small commissions for compositions offered themselves, and only few years later he held his first post as organist, which enriched him

with a vast pool of experience on the instrument and its possibilities through the two daily services and many additional tasks.

Teaching in Hanover from as early as 1948, Koerppen's internationally noticed post was to become a professorship in composition and music theory from 1967 onwards. He did not need to wait long for unanimous critical acclaim. Renowned prizes and honours, among them the Villa Massimo, the Niedersachsenpreis, or the Verdienstkreuz of the Niedersächsischer Verdienstorden, underline a story of composing in an admirable breadth of genres: from music for opera, ballet, drama, and film to vocal works of all genres (oratorio, cantatas, "choral stories", general choral works and songs), four symphonies and further orchestral works, as well as chamber and piano music – and, indeed, organ music which is often in danger of vanishing behind the one-sided reception of Koerppen as "the" choral composer. In this respect, too, the present CD can put some things right.

Koerppen's possibly most crucial aim is to trust in music's language-like nature: "abstaining from music's ability to speak would mean giving it up as an intellectual and meaningful medium; it would be the end of music as an art form", he once wrote in one of his decidedly emphatic essays on composing. Yet this by no means applies only to the setting of chorale texts and the expression of their religious contents: for "great, significant music also reaches a dimension of profundity in which religious bedrock is touched upon." Therefore, a frequently asked question can be answered positively, namely: "may a composer of sacred music express himself subjectively? I believe he has the right to do so." Responsible composing – comparable to a risky "path on the high mountain ridge" – for Koerppen thus becomes an occupation of "enthusiasm and rational calculation", as one of his papers is titled; whether they make use of tonal harmony or not, rhythmically bound to a metre or free, the compositional means employed in this service help music's ability to speak through a clearly phrased expression – and most certainly so in the setting of a chorale.

The Compositions

As already indicated, Alfred Koerppen's organ works ought decidedly to be viewed not only as chance by-products within his oeuvre. The composer's Christian, religious heritage alone forbids this, not to speak of the young student's experience as an organist. The setting of chorales consequently stands at the core of his work; these settings are, in his own words, intended "to help elevate the great celebrations of the liturgical year festively." Thus it goes without saying for him that they can be played in concerts, but also in services. The ordering according to the liturgical year chosen for the present CD draws additional suspense from the fact that pieces by the still-adolescent composer frame this selection; the other works date from a relatively short period between 1988 and 2003. Technically challenging, and undoubtedly virtuosic, the arrangements make it "easy to build a bridge to the congregation's or audience's understanding and acceptance" because of the chorales' high profile.

O Heiland, rei die Himmel auf – Rarely can the opening of the liturgical year in Advent be heard with such buoyancy, directed towards the glorious events of Christmas, as is the case here. Whether in imitation, chordal blocks, or prolonged in the bass: the beginning of each line resolves into joyful anticipation, and figuratively leads straight into "the open heavens", namely the chorale in the descant, introduced by the ringing of bells. The free formal structure, especially in the bass line, could be seen as reminiscent of a winged altar. Thinking about the conception of the piece, the composer still vividly remembers a sounding image of frost resolved into joy, the moment of his stepping into the Marktkirche during the freezing winter of 1948, having only just moved to Hanover.

The Preamble to **Lobt Gott, ihr Christen, allzu gleich** for Koerppen resembles "a 'prelude' to the Christmas feast. The piece alternates between the tonal centres D and F, and establishes a contrast between the festive, jolly, clear, defined and bright character of registrations and a warmer, pastoral, idyllic tone. Both modes of expression define the chorale quotations. Reflective, introverted ending."

On the Meditation on **O Lamm Gottes, unschuldig**, which merely hints at the chorale melody, and in which the switching off of the organ's motor just before the final chorale symbolises the moment of "dying" very drastically, the composer notes: "a reflection on and immersion into the Passion of Christ, a mediation on the stations of the cross. Concluded by the chorale in plain setting."

O Traurigkeit – O Lamm Gottes, unschuldig (Passacaglia) – This grave music for Good Friday, frequently banished into the low registers and to be played "profoundly and solemnly", only begins to move forward in four-part polyphony late on in the piece. The passacaglia bass line – meandering through all twelve pitches, but not consciously dodecaphonic – immediately represents Christ's Passion in its permanently quiet sound (piano sempre) which is engulfed by an all-embracing chromaticism.



Almost seamlessly, the rhythmically entirely free proemium to the Chorale Fantasia on **Jesus Christus, unser Heiland** takes up this grave atmosphere: with impenetrable, black bass clusters in the pedals, above which the birds – the first to awaken, still in darkness, on Easter Sunday – soon spread the good news of the Resurrection. The chorale enters into this scene of nature, based on an ascending bass line, in a number of dynamic steps, concluding in full organ sound with timpani-like basses certain of victory.

The Chorale Fantasia **Lasst uns erfreuen herzlich sehr – Freu dich, du Himmelskönigin** clearly intones and interweaves these two ancient Bavarian Marian songs. Surrounded by “energetically moving” garlands of thirds, a full stanza of the first song initially appears in the bass, then a stanza of the second in the descant, before both are woven together artistically into a five-part setting over an ostinato bass line. Here, the “Himmelskönigin” melody is so predominant in the top part, that the following “Lasst uns erfreuen” in a simple chorale setting – inviting the listeners to join in – provides a fitting conclusion.

Highly descriptively, the first part of the Partita on **Gen Himmel aufgefahren ist** opens with an ascending figure in three differently rhythmicised voices – the bass line exactly reproduces the chorale’s beginning – before both halves of the chorale melody enter simultaneously. The knot is thus, so to speak, struck through harmonically, and the chorale’s major tonality is reached. The second part further continues this ascending strive until the heavenly coronation is alluded to in a three-fold, fortissimo alleluia – even enriched with thirds in the pedals. The third part, then, is designed for the congregation to join in, and is intended for liturgical use only.

The appearance of the Holy Spirit is presented anything but meditatively in **Komm Heiliger Geist, Herre Gott**: atonal “light bundles”, striving towards the pure sound of C, replaced later by flaming tongues of fire, mysterious chord layerings, and monophonic fragments of

the chorale finally lead to the spirit’s surfacing “from the depths”; and from there, on into a broad, powerful (*con forza*), light-flooded chorale through a motivically simple, lively *bicinium*.

The chorale hymn **Der du bist drei in Einigkeit** sounds truly archaic with its parallel fourths and fifths. The chorale here begins simultaneously in all three parts, though in different metres as in the medieval mensuration canon. A further stanza adds enlightening thirds alongside a quotation from the “*Salve regina*” into the mix, before the “*canon*” reaches its hymnic fortissimo finale in almost puristic manner: without any additional harmonisation.

Calling the listeners to inner participation, **Nun singt ein neues Lied dem Herren** sounds towards the end of the cycle. This chorale fantasia opens in accordance with the performance marking, “gently moved, gracious”, but with highly unusual *sforzati* – which can be played on an organ only through little tricks – set in third-tone clusters typical of Koerppen’s writing. These clusters move upwards until brief chorale interruptions in the descant and later in the bass lead on into a dynamically restrained pedal point which is, in turn, followed by the chorale in a simple, four-part setting to which one could easily sing along, and which the composer has described as “perennial” – transcending all “modern” endeavours.

Der Tag ist hin – The chorale is presented “calmly and measuredly” in an unambiguously four-part setting, undoubtedly inspired by Bach, but is then repeatedly interrupted by longer two-part, chromatic passages: “brisk, as if driven” and tellingly set as a fugue. The conclusion, calmed down again, comes to rest on a pure D major chord.

Günter Katzenberger

**[1] O Heiland, rei die Himmel auf**

O Heiland, rei die Himmel auf,
herab, herab vom Himmel lauf,
rei ab vom Himmel Tor und Tür,
rei ab, wo Schloss und Riegel für.

*Friedrich Spee 1622, Evangelisches
Gesangbuch (EG) 7, Gotteslob (GL) 105*

[2] Lobt Gott, ihr Christen, allzu gleich

Lobt Gott, ihr Christen alle gleich,
in seinem höchsten Thron,
der heut schließt auf sein Himmelreich
und schenkt uns seinen Sohn.

Nikolaus Herman 1560, EG 27, GL 134

[3] O Lamm Gottes, unschuldig

O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit erfunden geduldig,
wiewohl du warest verachtet,
all Snd hast du getragen,
sonst mssten wir verzagen.
Erbarm dich unser, o Jesu.

*Nikolaus Decius (1523) 1531 nach dem
altkirchlichen »Agnus Dei«, EG 190.1, GL 470*

*O Saviour, rend the heavens wide;
come down, come down with mighty stride;
unlock the gates, the doors break down;
unbar the way to heaven's crown.*

Translation: Martin L. Seltz

*Praise God, you Christians, all together,
on his highest throne,
who today unlocks his heavenly kingdom
and bestows on us his son.*

Translation: Francis Browne

*O innocent Lamb of God,
slaughtered on the trunk of the Cross,
patient at all times,
however you were scorned.
You have borne all sins,
otherwise we would have to despair.
Have mercy on us, o Jesus.*

Translation: Pamela Dellal

**[4] O Traurigkeit –
O Lamm Gottes, unschuldig**

O Traurigkeit, o Herzeleid!
Ist das nicht zu beklagen?
Gott des Vaters einigs Kind
wird ins Grab getragen.

Friedrich Spee 1628, EG 80, GL 188

O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit erfunden geduldig,
wiewohl du warest verachtet,
all Sünd hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.
Erbarm dich unser, o Jesu.

*Nikolaus Decius (1523) 1531 nach dem
altkirchlichen »Agnus Dei«, EG 190.1, GL 470*

[5] Jesus Christus, unser Heiland

Jesus Christus, unser Heiland,
der den Tod überwand,
ist auferstanden,
die Sünd hat er gefangen.
Kyrie eleison.

Martin Luther 1524, EG 102

*O boundless grief, beyond relief!
Where are my passions hurried?
God the Father's darling Son
for my sins is buried.*

Translation: Johann Christian Jacobi

*O innocent Lamb of God,
slaughtered on the trunk of the Cross,
patient at all times,
however you were scorned.
You have borne all sins,
otherwise we would have to despair.
Have mercy on us, o Jesus.*

Translation: Pamela Dellal

*Jesus Christ, who came to save,
and overcame the grave,
is now arisen,
and sin hath bound in prison.
Kyrie eleison.*

Translation: Leonard Woolsey Bacon

**[6] Lasst uns erfreuen herzlich sehr –
Freu dich, du Himmelskönigin**

Lasst uns erfreuen herzlich sehr, Halleluja,
Maria seufzt und weint nicht mehr. Halleluja.
Verschwunden sind die Nebel all, Halleluja,
jetzt glänzt der helle Sonne Strahl, Halleluja.

Friedrich Spee 1623, GL 585

Freu dich, du Himmelskönigin,
freu dich Maria!
Freu dich, das Leid ist all dahin.
Halleluja. Bitt Gott für uns, Maria.
*nach »Regins caeli“ 12. Jahrhundert,
Konstanz 1600, GL 576*

[7] Gen Himmel aufgefahren ist

Gen Himmel aufgefahren ist,
Halleluja,
der Ehrenkönig Jesus Christ.
Halleluja.

*Bartholomäus Gesius 1601 nach »Coelos as-
cendit hodie« 16. Jahrhundert, EG 119, GL 230*

*Let us rejoice true heartily, alleluia,
Mary sighs and cries no more, alleluia.
Gone are the mists entirely, alleluia,
now shine the sun's bright rays, alleluia.*

Translation: Henry Hope

*Queen of Heaven, rejoice,
rejoice, Mary!
Rejoice, the suffering is all now gone.
Alleluia. Pray for us, Mary.
Translation: Henry Hope*

*Today into the heavens ascended,
alleluia,
Jesus Christ, the King of Glory.
Alleluia.*

Traditional



[8] Komm Heiliger Geist, Herre Gott

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
 erfüll mit deiner Gnaden Gut
 deiner Gläub'gen Herz, Mut und Sinn,
 dein brennend Lieb entzünd in ihn'.
 O Herr, durch deines Lichtes Glanz
 zum Glauben du versammelt hast
 das Volk aus aller Welt Zungen.
 Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
 Halleluja.

*Ebersberg um 1480 nach der Antiphon
 »Veni sancte spiritus, reple« 11. Jahrhundert,
 EG 125, GL 247*

[9] Der du bist drei in Einigkeit

Der du bist drei in Einigkeit,
 ein wahrer Gott von Ewigkeit:
 die Sonn mit dem Tag von uns weicht,
 lass leuchten uns dein göttlich Licht.

*Martin Luther 1543 nach dem Hymnus »O lux
 beata trinitas« 9. Jahrhundert, EG 470*

*Come, Holy Spirit, Lord God,
 fill with thy mercy
 the hearts and minds of thy faithful,
 thy burning love kindle in them.
 O Lord, through thy light's radiance
 thou hast brought together in faith
 the peoples from all the world's tongues.
 This, o Lord, be praised in thee.
 Alleluia.*

Translation: Henry Hope

*Thou who art Three in Unity,
 true God from all eternity,
 the sun is fading from our sight,
 shine thou on us with heavenly light.*

Translation: Richard Massie

[10] Nun singt ein neues Lied dem Herren

Nun singt ein neues Lied dem Herren,
 der Wundertaten hat vollbracht;
 kommt, singt, den Sieg des Herrn zu ehren,
 den uns errungen seine Macht.
 Er ließ sein Heil uns schau'n aufs neue,
 Gerechtigkeit ist aufgerich't',
 als Zeichen seiner Huld und Treue,
 vor aller Völker Angesicht.

Georg Thurmair, GL 262

[11] Der Tag ist hin

Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder.
 Der Tag ist hin und kommet nimmer wieder
 mit Lust und Last; er sei auch wie er sei
 bö's oder gut; es heißt er ist vorbei

*Johann Christoph Rube (1714), Evangelisches
 Kirchengesangbuch (EKG) 365 (1950)*

*Now sing a new song unto the Lord,
 who has deeds of wonder done;
 come, sing, to praise the Lord's victory
 which hath won for us his might.
 His salvation he lets us see,
 justice is set on high,
 as a sign of his grace and truth,
 in the face of all nations.*

Translation: Henry Hope

*The day has passed, the sun now sets.
 The day has passed, and never will return
 with joy and burden, be it as it may,
 good or bad; it truly has passed by.*

Translation: Henry Hope



Disposition der Goll-Orgel in der Marktkirche Hannover (IV/64):

Specification of the Goll-Organ at the Marktkirche Hannover (IV/64):

Orgelwerk mit 64 Registern
(62 Register + 2 Verlängerungen)

I Rückpositiv (RP) C–a3

| | |
|--------------|----------|
| Principal | 8' ** |
| Rohrflöte | 8' ** |
| Quintadena | 8' |
| Praestant | 4' ** |
| Blockflöte | 4' |
| Nasat | 2 2/3' |
| Octave | 2' * |
| Waldflöte | 2' |
| Quinte | 1 1/3' * |
| Sifflet | 1' |
| Scharf | 1' |
| Sesquialtera | * |
| Dulcian | 16' |
| Cromorne | 8' |
| Tremulant | |

II Hauptwerk (HW) C–a3

| | |
|-----------|--------|
| Principal | 16' ** |
| Praestant | 8' * |

| | |
|----------------|----------|
| Bordun | 8' ** |
| Viola da Gamba | 8' |
| Doppelflöte | 8' |
| Octave | 4' * |
| Gemshorn | 4' |
| Quinte | 2 2/3' * |
| Octave | 2' * |
| Mixtur major | 2' |
| Mixtur minor | 1 1/3' |
| Cornett | 8' * |
| Trompete | 16' ** |
| Trompete | 8' * |

III Schwellwerk (SW) C–a3

| | |
|-----------------|----------|
| Bourdon | 16' * |
| Geigenprincipal | 8' ** |
| Principal maris | 8' * |
| Cor de nuit | 8' |
| Gambe | 8' * |
| Vox coelestis | 8' * |
| Octave | 4' * |
| Traversflöte | 4' |
| Nasat | 2 2/3' * |

| | |
|-----------------|----------|
| Schwiegel | 2' * |
| Terz | 1 3/5' * |
| Mixtur | 2' ** |
| Basson | 16' |
| Trompette harm. | 8' * |
| Hautbois | 8' * |
| Clairon | 4' * |
| Tremulant | |

IV Echo C–a3

| | |
|----------------|------|
| Holzgedackt | 8' * |
| Flauto amabile | 8' |
| Salicet | 4' |
| Fernflöte | 4' |
| Flageolet | 2' |
| Vox humana | 8' * |
| Klarinette | 8' |
| Tremulant | |

Pedal C–f1

| | |
|-------------|--------|
| Untersatz | 32' ** |
| Principal | 16' * |
| Violonbass | 16' |
| Subbass | 16' * |
| Octave | 8' * |
| Gedacktbass | 8' * |
| Violon | 8' |

| | |
|---------------|-----------|
| Octave | 4' * |
| Hintersatz | 2 2/3' ** |
| Kontraposaune | 32' |
| Posaune | 16' ** |
| Trompete | 8' ** |
| Klarine | 4' * |

Koppeln

I – II, III – II, III – I, I – P, II – P, III – P
rein mechanische Spieltraktur
doppelte Registertraktur (mechanisch
und elektronisch)
elektronischer Setzer

* Register vollständig aus der Orgel von 1954
/ Entire register taken from the 1954 organ

** Pfeifen teilweise aus der Orgel von 1954
/ Pipes partly taken from the 1954 organ

Die anderen Register wurden 2009 neu gebaut.
/ All other registers were newly built in 2009.

Orgelbau Goll AG, Luzern, 2009
Gehäuse-Entwurf Prof. Dieter Oesterlen, 1954
Fachberatung: Hans-Ulrich Funk (Vors.),
Axel Fischer, Prof. Dr. Reinhardt Menger



Ulfert Smidt wuchs in Bremen auf, wo er seit seinem elften Lebensjahr Orgelunterricht erhielt. Nach dem Zivildienst studierte er Kirchenmusik in Hannover (Orgel bei Ulrich Bremsteller) und legte dort 1985 das A-Examen ab. Weitere Studien führten ihn nach Amsterdam zu Piet Kee und Ewald Kooiman. Wichtige Anregungen verdankt er darüber hinaus Michael Radulescu und Harald Vogel.

Zunächst arbeitete er als Kirchenmusiker und Orgelrevisor in Holzminden und Bremen. Seit 1996 ist Smidt Organist der Marktkirche Hannover, wo er als künstlerischer Leiter der internationalen Orgelkonzerte auch das „PROjekt ORGELbau“ vorantrieb. Er ist als Dozent für Orgel-Literaturspiel und Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater Hannover tätig. Konzertreisen führten ihn unter anderem in die USA, nach Russland, Frankreich und Italien.

Zahlreiche CD-Einspielungen mit Smidt liegen vor, zum Beispiel Transkriptionen der Klavierwerke von César Franck für Orgel, Norddeutsche Orgelmusik aus drei Jahrhunderten sowie Interpretationen von Werken Johann Sebastian Bachs, Felix Mendelssohn Bartholdys und Jean Langlais'. Die Einspielung der Geistlichen Chor- und Orgelwerke von Johannes Brahms wurde mit dem Echo Klassik 1999 ausgezeichnet. Den Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhielt Smidt für die Einspielung der Chor- und Orgelwerke von Frank Martin. Beide CDs entstanden jeweils in Zusammenarbeit mit dem Norddeutschen Figuralchor unter Leitung von Jörg Straube.

Ulfert Smidt grew up in Bremen, where he received organ lessons from his eleventh birthday onwards. After fulfilling his community service, Smidt studied church music (organ with Ulrich Bremsteller) in Hanover, where he graduated with an 'A-diploma' in 1985. He further pursued his studies in Amsterdam with Piet Kee and Ewald Kooiman. Important, additional inspiration for his work stems from Michael Radulescu and Harald Vogel.

At first, Smidt worked as church musician and organ revisor in Holzminden and Bremen. He has held the post as organist at the Marktkirche Hannover since 1996, where he promoted the church's international organ concerts as their musical director as well as the "PROjekt ORGELbau". Furthermore, he is a tutor for organ (both for the performance of literature and improvisation) at the Hochschule für Musik und Theater Hannover. Concert tours have seen him perform around the world, for example in the USA, Russia, France and Italy.

There are numerous CD productions with Smidt, including transcriptions of César Franck's piano works for organ, North-German organ music from three centuries, as well as performances of works by Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy and Jean Langlais. His recording of sacred works for choir and organ by Johannes Brahms was awarded the Echo Klassik in 1999, and his recording of works for choir and organ by Frank Martin won the prize of the Deutsche Schallplattenkritik. Both were produced in co-operation with the Norddeutscher Figuralchor under the baton of Jörg Straube.





Impressum

Aufnahme: 3. bis 5. April 2013 an der Goll-Orgel der Marktkirche Hannover

Musikalische Assistenz: Moritz Backhaus · Tonmeister: Benjamin Dreßler

Design: Loeper & Wulf KonzeptDesign · Fotos: Florian Graser, Dennis Götte, fotolia.com

Notenverlag: Moeseler-Verlag, Wolfenbüttel ([1], [4]–[11]); ADU-Verlag, Aurich ([2]–[3])

Übersetzungen: Henry Hope · Redaktion: Teres Feiertag

Produktion: ©, © 2013 Frank Hallmann / Rondeau Production · ROP6081 · DDD



Rondeau Production GmbH · Petersstraße 39–41 · 04109 Leipzig

Telefon 0800 - 7 66 33 28 [0800-RONDEAU] · Telefax 0180 - 3 - 7 66 33 28 [0180-F-RONDEAU]

www.rondeau.de