



ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 24, NR. 1, 2006

Mörschwil, Mitte April 2006

Liebe St. Galler Orgelfreundinnen und Orgelfreunde

Im Namen des Vorstandes möchte ich Sie sehr herzlich zum ersten Orgelanlass in diesem Jahr einladen:

*Mittwoch, 17. Mai 2006, 19:30 Uhr
Kath. Kirche Weinfelden
(ca. 5–10 Gehminuten östlich des Bahnhofs)
Thema: **Deutsche Orgelmusik der Spätklassik**
Emanuel Helg, Weinfelden*

Mit der Entwicklung der neuen Stilrichtung im Anschluss an die Barockzeit änderte sich die Bedeutung der Orgel und ihrer Musik fundamental. Im Werk der grossen Komponisten der "klassischen" Stilepoche stehen die Orgelkompositionen stark im Hintergrund und in den Konzerten hören wir sie nur gelegentlich. Wir freuen und auf den Anlass mit Emanuel Helg, der uns zweifelsohne kompetent in diese Musik einführen wird.

Mit freundlichen Grüssen

Walter Angehrn, Präsident

Nächste Anlässe OFSG

Mittwoch, 14.06.06, 19:30 h

St. Laurenzen, St. Gallen

- *Johann Pachelbel 1653–1706*

- *Wolfgang A. Mozart 1756–1791*

- *Robert Schumann 1810–1856*

Improvisationen und Kommentare zum Gedenkjahr

Rudolf Lutz, St. Gallen

Samstag, 16.09.06 (ganztags)

Orgelfahrt nach Bern (Jürg Brunner)

Die Vielfalt der Orgeln in und um Bern

Köniz, Ref. Kirche: II/P/26 (Bossart 1781, rest. Füglistner 1984–86).

Münsingen, Ref. Kirche: I/6. (1778).

Krauchthal, Ref. Kirche: II/P/19. (Fr. Goll 1898, rest. Wälti 1999).

Bern, Heiliggeistkirche: II/P/30. Metzler/Edskes 1980.

Mittwoch, 25.10.06 19:30 h

Sirnach TG, Kath. Kirche

Die neue Mathis Orgel (2005, II/P/29)

Marie-Louise Eberhard, Wil und Hansjörg Gerig, St. Gallen

Veranstaltungshinweise

- Fr 28.04.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende.*
Nicoleta Paraschivescu, Hermannstadt (Rumänien)/Basel.
- Sa 29.04.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale Domorgelkonzert¹*
Willibald Guggenmos, St. Gallen (frühbarocke Meister;
E. Schneider: Orgelsymphonie II, Uraufführung)
- So 30.04.06 17:00 h *Frauenfeld, Stadtkirche St. Nikolaus*
Haika Lübcke, Querflöte; Tobias Frankenreiter, Orgel
- Sa 06.05.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale Domorgelkonzert¹*
Felix Gubser, Zürich (Lefébure-Wely, Alain, Guilmant u.a)
- So 07.05.06 17:00 h *Frauenfeld, Stadtkirche St. Nikolaus*
Orgelabend Ludger Lohmann, Stuttgart
- So 28.05.06 20:00 h *Frauenfeld, Evang. Stadtkirche*
Vokalensemble Bacchanto; Chr. Wartenweiler (Orgel).
- Fr 05.05.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende.*
Tabea Schöll, Romanshorn.

Weitere Veranstaltungshinweise siehe Seite 20

¹ Detaillierte Programme unter: <http://www.kirchenmusik-sg.ch/> (→ Domorgelkonzerte)

Orgelmusik im Umfeld der deutschen Klassik

Franz Lüthi

Der Ausdruck "Klassik" umschreibt allgemein ein Ideal. Als "klassische Orgel" – ein Begriff, den wir heute nur noch vorsichtig gebrauchen – bezeichnete man häufig die norddeutsche oder die französische Orgel der Barockzeit, die (nach der vermeintlichen Dekadenz der Romantik) bis vor wenigen Jahren als einzig richtiges Idealbild einer Orgel galt. Die deutsche Musikgeschichte versteht unter "Klassik" den Musikstil einer Epoche zwischen Barock und Romantik, der vor allem durch die drei grossen Komponisten Mozart, Haydn und Beethoven und ihren Umkreis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert repräsentiert wird.²

Orgel und Orgelmusik nach der Hochblüte der Barockzeit

Am Ende der Barockzeit machte die Musik einen tief greifenden Wandel durch. Sie verlagerte sich im Zuge der Aufklärung aus der bisher grossen kirchlichen Domäne vorwiegend in den profanen Bereich. Die Zeitströmung – das Suchen nach eigener Individualität und persönlichem Ausdruck – zeigte sich in der Musik in einer zunehmenden Betonung des Gefühls ("empfindsamer Stil"), wobei der nunmehr steif und pathetisch empfundene Barockstil verlassen wurde zugunsten einer elegant-leichten, anmutigen, melodischen Form ("galanter Stil"). Prominente und bekannte Vertreter dieser Neuerung waren die Bach-Söhne *Wilhelm Friedemann* (1710–1784) und *Carl Philipp Emanuel Bach* (1714–1788). Musikalische Aufführungen fanden nun vermehrt ausserhalb der Kirche, im Freien oder als Hausmusik statt, und Streichquartette, Sinfonien und Konzerte gewannen an Beliebtheit.

Mannheimer und Wiener Schule – Vorläufer der Wiener Klassik

Früher Ausdruck dieser neuen Zeit war der Stilwandel innerhalb der so genannten Mannheimer Schule, der mit dem barocken Orgelklang kaum mehr Gemeinsamkeiten aufwies. Die Mannheimer Schule bildete sich um 1750 auf Initiative von *J. A. W. Stamitz* (1717–1757) aus einem Musikerkreis der Hofkapelle des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim. Aus der ursprünglichen Violin- und Orchesterschule war allmählich eine Kompositionsschule entstanden, die sich mit der fast gleichzeitig entstandenen "Wiener Schule der Vorklassik" gegenseitig austauschte. Ihre Neuerungen in der Instrumental- und Orchestermusik prägten die die Stilelemente der späteren Wiener Klassik bis in die beginnende Romantik. Dieser neue Stil bevorzugte die kantablen und auch dynamisch flexibleren Streichinstrumente und verzichtete auf die chorische Besetzung der Stimmen.

² Ergänzend sei erwähnt, dass der Begriff "klassische Musik" im Volksgebrauch immer noch häufig für den ebenfalls umstrittenen Begriff E-Musik ("ernste Kunstmusik") verwendet wird.

Die stilistischen Merkmale der Frühklassik lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Homophoner Satz statt barocker Polyphonie: Die Melodie ist in der Oberstimme und wird zur alleinigen Trägerin des Ausdrucks; die Melodiebildung ist dreiklangsgelungen.
- Stärker kontrastierende Gestaltung der musikalischen Einfälle und Themen, die nun eher symmetrisch angelegt sind.
- Neue Orchestereffekte, zum Beispiel das rasch ausbrechende "Mannheimer Crescendo" oder der einheitliche Bogenstrich der Streicher sowie weitere Abstufungen in der Dynamik (*sforzando*, *diminuendo* etc.).

Bedeutsam wurde die Entwicklung der dreisätzigen Sonate, deren Aufbau auch für die Quartette oder die neue wichtige Gattung der Sinfonie galt. Dabei wurde üblicherweise im 1. Satz der Sonate (dem so genannten Sonaten-Hauptsatz) neben einem ersten Thema ein zweites Thema eingebaut und verarbeitet.³ So baute sich der erste Satz einer Sonate wie folgt auf:

- Manchmal: langsame Einleitung
- A. **Exposition**
 - a) Hauptsatz (1. Thema) in der Haupttonart (Tonika)
 - b) Zwischensatz (Überleitungsgruppe, Modulation des ersten Themas)
 - c) Seitensatz (2. Thema) in der Dominant- oder (bei Moll-Sonaten:) in der Dur-Paralleltonart
 - d) Schlusssatz (Schlussgruppe)
 - B. **Durchführung:** Verarbeitung beider Themen, ist in der Regel kürzer als die Exposition.
 - C. **Reprise:** Wiederholung der Exposition. Hier werden oft auch Motive des Hauptsatzes durchführungsartig entwickelt.
 - D. Coda = Schlussteil: Manchmal an die Durchführung angelehnt. Bei grossen Sätzen meist vorhanden, oft auch mit ausgedehnten Kadenzen.

Die wichtigsten Vertreter der Mannheimer Schule sind *Johann Stamitz*, *Franz Xaver Richter*, *Anton Filtz*, *Ignaz Holzbauer* und *Carlo Giuseppe Toeschi*. Zu den Exponenten der Wiener Schule gehören *Georg Christoph Wagenseil*, *Georg Matthias Monn*, *Leopold Mozart* und *Michael Haydn*. Durch den Austausch dieser beiden Schulen und ihr Ansehen in der Musikwelt erhielt die Frühklassik in Europa eine weitgehend gemeinsame Linie.

Wiener Klassik

Die Wiener Klassik bedeutete die Hochblüte dieser Entwicklung. Zu jener Zeit waren Stilmittel und Formen einigermaßen festgelegt, so dass die Musiker umso mehr in ihrer Gestaltung eine grosse schöpferische Bewegungsfreiheit entwickeln und weiterführen konnten. Die bedeutendsten Komponisten lebten in Wien: (*Franz*) *Joseph Haydn*, *Wolfgang Amadé Mozart*, *Ludwig van Beethoven*, *Michael Haydn* und *Carl Ditters von Dittersdorf*. Entsprechend diesem kulturellen Zentrum bezeichnete man die Epoche daher oft als "Wiener Klassik". Sie erstreckt sich ungefähr über die Zeit zwischen 1770 und 1827.

Der Ausdruck "Wiener Klassik" hebt die Vollendung, das Mustergültige und die überragende musikhistorische Bedeutung dieser Epoche hervor. Ihre Schöpfungen zeichnen sich aus durch Übereinstimmung von Inhalt und Form, durch

³ Zur Sonatenform siehe Bulletin 1997, Nr. 1, Seite 8. Ein Sonatensatz konnte jedoch, besonders in der Zeit vor Beethoven, manchmal nur einen, manchmal auch mehrere Themen haben.

Ausgewogenheit und Einheitlichkeit, durch Einfachheit und Universalität. Diese Merkmale finden wir nicht nur auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, in den Klavier- und Violinsonaten, den Sinfonien, dem Konzert und dem Streichquartett, sondern auch in den Vokalkompositionen Haydns (Oratorien), Mozarts (Opern) oder Beethovens (Fidelio; Missa solemnis). Wie jede Blütezeit haben auch die Wiener Klassiker nachhaltig die nachfolgenden Musikergenerationen beeinflusst. Ein fließender Übergang zur musikalischen Epoche der Romantik ist besonders bei Beethoven (Entwicklung zur Symphonik) festzustellen.

Obwohl es geradezu ein Charakteristikum der Wiener Klassik ist, dass musikalische Technik und Kunstmittel bis zu Beethoven eine enorme Steigerung erfuhren, so haben erstaunlicherweise die bekannten grossen Meister *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven*, neben ihren grossartigen Werken wiederholt auch Gelegenheitskompositionen für den Adel und für reiche Bürger geschaffen, die sich in einfachen, klaren und gefälligen Formen präsentieren.

Entwicklungen abseits der grossen Heerstrasse

Auch wenn wir den eben erwähnten einfachen und gefälligen Stil etwa im Spätwerk Beethovens fast völlig vermissen, so kommt er doch in einer Strömung zum Ausdruck, die sich abseits vom grossen musikalischen Geschehen im Übergang von der Klassik zur Romantik entwickelte: Bei den Komponisten des so genannten Biedermeierstils nämlich scheint diese Tendenz zum Einfachen, Gemeinverständlichen und Volkstümlichen besonders durch. Als **Biedermeier** wird im deutschsprachigen Raum die Zeitspanne von 1815 bis 1848 (Wiener Kongress bis Beginn der deutschen Märzrevolution 1848) bezeichnet. Politischer Hintergrund für diesen Stil ist eine allgemeine Resignation mit Rückzug ins Kleinbürgerliche: Fürst Metternich hatte im Zuge der "Restauration" im Wiener Kongress nach dem Ende der Napoleonischen Zeit einen künstlichen Frieden erzwungen und damit alle nationalen und liberalen Bewegungen unterdrückt. Erst später wurde diese resignative Haltung von einer aktiveren Bewegung abgelöst, die besonders ab 1830 als "Vormärz" bezeichnet wurde.

Der Biedermeierstil bezieht sich auf eine eigene Kultur dieser Zeit, welche Architektur, Kunst und Literatur des Bürgertums einbezieht. Zwar hausbacken daherkommend, ist der tragische kulturelle Hintergrund mit der Flucht in die Idylle und ins Private vielleicht doch tiefgründiger als dies auf den ersten Blick scheinen mag.⁴

In der Musikwissenschaft ist das Biedermeier als eigentliche Epoche umstritten.⁵ Immerhin lässt man den Ausdruck als Charakterisierung gewisser Stilelemente oder Gattungen gelten. Am Ende der klassischen Zeit und im Übergang zur Romantik war immer deutlicher geworden, dass der Komponist in den grossen Konzertsälen mit den virtuos dargebrachten Leistungen seine gefühlhaft-intime Botschaft kaum mehr befriedigend vermitteln konnte. So lief er Gefahr, sich als einsamer Künstler vom Hörer zu entfernen. Auch wenn unter den grossen Meistern keine eigentlichen "Biedermeier-Komponisten" zu finden sind, so gibt es doch einzelne aus der Romantik

⁴ *Micaela von Marcard* schreibt im gleichen politischen Zusammenhang zum Schlusschor aus Beethovens 9. Sinfonie (komp. 1824): "Die Flucht nach vorn aus der Hoffnungslosigkeit in die Utopie vollzieht sich in diesem Satz als Appell gegen die Resignation – ein immer aktuelles Thema." [10]. So könnte der Biedermeier-Stil auch als bescheidene Alternative zu dieser bei Beethoven auf höchstem Niveau bearbeiteten Problematik angesehen werden.

⁵ Vgl. *Dahlhaus* [2], Bd. 6, S. 139f

(etwa *Schumann* und *Mendelssohn*), die in ihren Werken gelegentlich Stilelemente des Biedermeier realisiert haben, womit es ihnen gelungen ist, durch ihre Musik die Zuhörer besser zu erreichen.

Es sind aber vor allem die musikalischen Kleinmeister dieser Zeit, die dem Biedermeier zugeordnet werden – darunter viele Organisten und Schulmeister. Da die Musik an den Höfen und in den Kirchen zunehmend ihre Bedeutung verlor, wurde im Biedermeier die Musik vom bürgerlichen Geschmack bestimmt und verlagerte sich in die Häuser der Bürger. Diese Tendenz zu Kleinräumigkeit und Gemütlichkeit verband sich mit geselliger Kultur, mit Bildungseifer und bürgerlicher Repräsentanz, was die eigentlichen Kennzeichen des Biedermeier-Stils sind.⁶ Diese Elemente finden wir nicht nur in den Musikgesellschaften und Gesangsvereinen, die wie Pilze aus dem Boden schossen, sondern auch im öffentlichen bürgerlichen Konzert, das oft ein buntes Nebeneinander von Sinfoniesätzen, Opernfragmenten und virtuosen oder gefühlvollen Solostücken darstellte.⁷ Bildung und Geselligkeit gehörten in diesen Kreisen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend zusammen. Nahezu in jedem Wohnzimmer stand ein Klavier, wobei sich vor allem Kammermusikstücke grosser Beliebtheit erfreuten. Auch die Noten wurden nun eigens für den Hausgebrauch komponiert, nachdem sie bis anhin höchstens dafür umgearbeitet worden waren. Vor allem leichte, heitere Werke waren begehrt. Einige Komponisten dieser Epoche sind *Ludwig Berger* (1777–1839), *Christian Heinrich Rinck* (1770–1846) oder *Leopold Schefer* (1784–1862). Auch die Liedtexte des Dichters *Wilhelm Müller* (1794–1827), die teilweise von *Franz Schubert* (Winterreise) vertont wurden, tragen den Charakter des Biedermeier.

Orgel und Orgelmusik

Mit dem Aufkommen des neuen Stils, aber auch mit der Aufklärung und der Abkehr von der Religion, geriet die Orgel zunehmend an den Rand der musikalischen Entwicklung. Bei einem derartigen Umbruch des ästhetischen Empfindens konnte sie nicht mehr die dominierende Rolle spielen wie zur Zeit des Hoch- und Spätbarock eines Johann Sebastian Bach. Der Einsatz und die Existenz der Orgelmusik hing fast nur von der Nachfrage in den Gottesdiensten der beiden Konfessionen ab. Bestandene Schüler Bachs versuchten sich als Kirchenmusiker noch eine Zeitlang in den Stufen ihres Meisters.⁸ Wo die Orgel aber konzertmässig gebraucht wurde, erstrebte man eine Anpassung der Disposition an die Streichquartette und an das Vorbild des Mannheimer Orchesters. So entwickelte sie sich zu einem Instrument, das einerseits ein Orchester mit einem Soloinstrument ersetzen konnte (Beispiel: Rincks Flötenkonzert in F aus der praktischen Orgelschule op. 55) und andererseits zum lautstarken Instrument in Richtung des symphonischen Orgelklangs der Romantik, wobei anstelle des früheren Begriffs "Plenum" für die "volle Orgel" zunehmend der Ausdruck "Tutti" aufkam. Dieses neue Orgelkonzept wurde wesentlich auch von Abbé Georg Joseph Vogler propagiert.

⁶ Vgl. *Dahlhaus* [2], Bd. 6, S. 143.

⁷ Ein solches Kunterbunt finden wir in Orgel-Einweihungen als Relikt noch bis ins 20. Jahrhundert hinein, wohl nicht nur mit dem Zweck, die Vielgestaltigkeit einer Orgel zu repräsentieren, sondern um auch dem Steuerzahler zu gefallen.

⁸ Siehe Bulletin OFSG 2005, Nr. 4.

Georg Joseph Vogler (1749–1814)

Wer sich mit Orgel oder Orgelbau am Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigt, kommt nicht an der Gestalt von Abbé (oder Abt⁹) Georg Joseph Vogler, den Musikpädagogen, Musiktheoretiker, Komponisten und reisenden Orgelvirtuosen vorbei. Als Pionier im Bestreben der frühen Klassik, die Orgel dem Orchesterklang anzupassen, war er zweifellos von einflussreicher Bedeutung, aber dennoch heftig umstritten.

Georg Joseph Vogler, Sohn eines Geigers und Instrumentenbauers, stammte aus Würzburg. Zunächst studierte er neben seiner musikalischen Ausbildung Jurisprudenz und Theologie in Bamberg, erhielt die Priesterweihe und wurde im Alter von 22 Jahren Hofkaplan des Kurfürsten zu Mannheim. Dort kam er in Kontakt mit der damals führenden "Mannheimer Schule". Weitere Studien in Theologie und Musik führten ihn nach Italien zu Padre Giovanni Battista Martini in Bologna und zu Francesco Antonio Vallotti in Padua. 1776 gründete er in Mannheim eine "Tonschule". In Paris dirigierte er in den Jahren 1780–83 einige Operaufführungen und kam 1784 als Kapellmeister wiederum an den Mannheimer Hof. Zwei Jahre später erhielt er eine Anstellung als königlicher Kapellmeister am Hof Gustavs III. von Schweden. Bereits während dieser Stockholmer Jahre, besonders jedoch ab 1799, unternahm er ausgedehnte Konzert- und Studienreisen bis nach Südeuropa und Nordafrika. Während mehrerer Jahre erregte er laut zeitgenössischen Berichten besonders als Orgel improvisator grosses Aufsehen. Nach seiner Berufung zum Hofkapellmeister nach Darmstadt im Jahre 1807 arbeitete er wieder in fester Anstellung. Dort verstarb er 1814 arm und zurückgezogen an den Folgen eines Schlaganfalls. 1890 wurde ihm in Darmstadt ein Denkmal gesetzt.

Voglers umfangreiches **kompositorisches Schaffen** umfasst sowohl geistliche wie weltliche Werke. Es reicht im instrumentalen Bereich von leichter Klavier- und Kammermusik bis hin zu Ouvertüren und Sinfonien, im vokalen von Motetten und Hymnen bis zu Messen und Opern. Obwohl er vor allem ein berühmter und gefeierter Orgel-Improvisator war, hat er an Orgelwerken fast nichts hinterlassen. Nur aufgrund der erhaltenen Konzertprogramme und ähnlicher Kompositionen bei seinen Schülern lässt sich erahnen, wie Voglers Schlachten-, Sturm- und Gewitter-"Gemälde" geklungen haben. Neben den 32 *Préludes* sind die 112 *Petites Préludes pour l'Orgue ou Pianoforte* die einzige Orgel- beziehungsweise Klavier-Sammlung. Bei jeder komplizierten Harmonik verraten sie auch Voglers erklärte Abneigung gegenüber der Kontrapunktik. Mögen sich schon die Orgelkompositionen seiner Zeitgenossen recht dürftig ausnehmen gegenüber den monumentalen Werken der Orgel-Hochblüte vergangener Zeiten, so können diese kadenzenartigen Ein- oder Zweizeiler Voglers in ihrer musikalischen Bescheidenheit kaum noch unterboten werden. Offensichtlich hatte der Grossteil der damaligen Organisten im süddeutsch-österreichischen Raum keine höheren Ansprüche an das Orgel-Repertoire.

Beeinflusst durch den Rationalismus der Zeit und den Geist der Aufklärung, aber auch durch die Tendenz zur Einfachheit in der neuen klassischen Periode, entwickelte Vogler um die Wende zum 19. Jahrhundert ein **Orgelkonzept**, das mit möglichst wenig Pfeifen einen möglichst pompösen Klang hervorbringen sollte, was die

⁹ "Abt" war damals lediglich ein umgangssprachlicher Ausdruck für "Abbé" – Vogler war katholischer Geistlicher.

Entwicklung der Orgel im 19. Jahrhundert wesentlich beeinflusste. Alles was nicht einem rational erklärbaren Zweck diente, wurde weggelassen. So konzipierte er die Orgel im Sinne einer Maschine zur Tonerzeugung unter Anwendung physikalischer Gesetze. Das Interesse an den Materialien oder die Aspekte des ästhetischen Orgelbaus waren dabei unwichtig. Vorbild für diesen Orgeltyp war das Orchester, davon besonders die Streichinstrumente. Als Vertreter eines bestimmten Orchesterinstrumentes hatte jedes Register den Klang seines Vorbildes möglichst genau nachzuahmen. So war für das entsprechende Orgelregister auch kein grösserer Tonumfang erforderlich als beim imitierten Instrument. Damit der Orgelklang nicht nur bezüglich Qualität, sondern auch in seiner Intensität besser beeinflusst wurde, konstruierte man Schwellvorrichtungen zur Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten.

Das Prinzip der Ökonomisierung und Vereinfachung im Orgelbau bezeichnete Vogler als "Simplifikationssystem" (siehe Bulletin OFSG 4, Nr. 4, 1986). Basierend auf der Beobachtung, dass die Klangkraft eines Instrumentes mit der Vermehrung der Klangkörper nur noch beschränkt ansteigt, entfernte er alle Pfeifen, die nicht zu einer "edlen, schönen, ergreifenden Wirkung beitragen". Die Mixturen lehnte er als überflüssig ab und verwendete nur Einzelaliquoten in der Absicht, damit die Grundstimmen in der Tiefe zu verstärken, aber auch zur akustischen Erzeugung von Kombinationstönen.¹⁰ So wurde etwa der Eindruck einer 16'-Lage durch Zusammenklang eines 8'-Registers mit einem $5\frac{1}{3}'$ gewonnen.¹¹ Vogler unterschied zwischen Stimmen, die nur der Klangstärke dienen und solchen, die verschiedene Klangfarben ermöglichen. Die klangstarken Register geben bereits in geringer Anzahl ein volles Werk, während sich die Klangfarben-Register für Mischungen von eher leisem Charakter verwenden und als eine Art Farbtöpfe betrachten lassen. Charakteristisch ist die Gegenüberstellung von Prinzipal-, Zungen-, Streicher- und Flötenmanualen. Das erste Manual dieser Orgel enthält typischerweise Prinzipale und Aliquoten von weiter, das zweite solche von engerer Mensur. Die oberen Manuale enthalten Zungen-, Streicher- und Flötengruppen. Zu jedem Manual gehört auch eine entsprechende Registergruppe im Pedal, die oft auch im Manual als Transmission spielbar ist. Der Pedalumfang wird statt der früheren 18 Tasten auf 32 erhöht. Das Ganze steht in einem mächtigen Kasten ohne Prospekt mit Schwelljalousien. Durch diesen anspruchslosen Aufbau wird auch die Traktur vereinfacht.

Vogler wurde trotz seiner **Berühmtheit als reisender Orgel-Star** und seines Publikumserfolges in der Fachwelt sehr unterschiedlich beurteilt. Von den typischen Konzertprogrammen sind viele überliefert. Sie bestanden vorwiegend in Improvisationen, meist auf seinem eigenen "Orchestrion", einer transportablen viermanualigen und mit Pedal versehenen Orgel. So spielte er am 28. November 1801 in der Marienkirche Berlin das nachstehende Programm zur Einweihung der Orgel, die – 1723 erbaut vom Gottfried-Silbermann-Schüler Joachim Wagner – nach dem von ihm propagierten Konzept "simplifiziert" worden war:

¹⁰ Wenn zwei Töne in einem Frequenzabstand von mehr als 20 Hz zueinander stehen, so können besonders bei gleichschwebend temperierter Stimmung zusätzliche Töne, so genannte Kombinationstöne, gehört werden. Dabei werden die beiden Frequenzen entweder zu einem neuen Ton addiert (Summationston), oder der neue Ton erscheint als Differenz der beiden Frequenzen (Differenzton) (vgl. Bulletin OFSG 1994 Nr. 1, Seite 10).

¹¹ Dieses Verfahren wird heute noch angewendet, wenn man aus Platz- oder andern Spargründen eine 16'-Lage mit einer $10\frac{2}{3}'$ -Lage kombiniert, um einen Pseudo-32' zu erhalten.

I. Teil

1. Präludium und Fuge mit vollem Werk, wozu 3 Octav-Register, 8 Quinten, 2 Terzen und 4 Rohrstimmen, überhaupt nur 498 Pfeifen benutzt werden.
2. Terrassenlied der Afrikaner, wenn sie Kalk stampfen, um ihre Terrassen zu befestigen, wo immer wechselweise ein Chor ruht und singt, während der andere stampft.
3. Doppel-Konzert von einer Flöte und einem Fagott, wo man deutlich 4 Manuale unterscheidet: 1. für Flöte, 2. für Fagott, 3. für das starke Orchester, 4. für die sanfte Instrumentalbegleitung. Allegro. Andante. Rondo.

II. Teil

4. Das Mahomedanische Glaubensbekenntnis: Es giebt nur einen Gott und Mahomed ist sein Prophet, das bei den Begräbnissen zu 2 Chören vor und hinter der Leiche wechselweise gesungen wird, ausgeführt in einem Adagio.
 5. Die Spazierfahrt auf dem Rheine, vom Donnerwetter unterbrochen.
 6. Der Choral: O Haupt voll Blut und Wunden, mit einem Basso continuo, kontrapunktischer und kanonischer Ausführung.
- NB. Das Terrassenlied, der Mahomedanische Gesang und die Spazierfahrt sind von vielen Musikliebhabern besonders verlangt worden.

Das hier improvisierte Tongemälde *Die Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donner unterbrochen* entspricht einem Muster aller späteren Orgelgewitter, die im Lauf des 19. Jahrhunderts auch in der Schweiz Tradition hatten (siehe [6]). Solche Naturdarstellungen kamen damals in Mode. Von Abbé Vogler sind insgesamt 14 solcher Fantasien bekannt, zum Beispiel *Die Auferstehung Jesu; Gustavs Sieg vom 9. Juli oder Seeschlacht, die das Trommelrühren mehrere Flotten, Kriegsmusik, Bewegung der Schiffe, Durchkreuzen der Wellen, Kanonenfeuer, Geschrei der Verwundeten und Gesang der Sieger schildert*. Mit dieser Musik konnte Vogler ein breites und musikalisch wenig gebildetes Publikum ansprechen, das anhand seines Programms die Musik ohne weiteres verstand. Eine annähernde Vorstellung von Voglers improvisierter Musik können wir gewinnen aus einigen vergleichbaren Kompositionen seiner Schüler, etwa *Christian Heinrich Rincks* oder *Justin Heinrich Knechts*. Jedenfalls sind die von Vogler überlieferten 112 kleinen, für den liturgischen Gebrauch bestimmten Präludien für diese Art Musik nicht repräsentativ.

Bedeutung

Durch die Gründung verschiedener Musik- und Tonschulen und durch seine musiktheoretischen Schriften verfolgte Abbé Vogler ein charakteristisches pädagogisches Prinzip. Zu seinen bekanntesten Schülern gehörten Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber, mit dem er 1803 noch Haydn besucht hatte.

Voglers Werk und Wirken wurde damals auch von namhaften Musikern geschätzt, in der Mehrzahl aber abgelehnt. Vereinzelt bezeichnete man ihn gar als Scharlatan. Auch Mozart äusserte sich 1777 abfällig über ihn, obwohl er dessen Virtuosität durchaus anerkannte: *Der h: vice=kapellmeister Vogler ... ist ein edler Musickalischer spass=macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann. Und weiter: [...] er ist so zu sagen nichts als ein hexenmeister. Sobald er etwas maestätisch spielen will, so verfällt er ins trockene, ... allein was folget hernach? – ein unverständliches gewäsch*. Vielleicht war Mozarts Kritik an Vogler im Wesentlichen darin begründet, dass ihm dieser einer Anstellung in Mannheim im Wege gestanden hatte [7]. Heute gibt es Stimmen, die der Meinung sind, dass das Werk Voglers mehr Beachtung verdiente.

Mit seinen Orgelbautheorien war Vogler in der Fachwelt ein Einzelgänger. Auch wenn sein Orgelkonzept nicht allgemeingültig anerkannt wurde, so fanden seine Ideen doch etwas modifiziert Eingang in den Orgelbau des 19. Jahrhunderts. Vogler realisierte viele Orgel-Um- und Neubauten nach seinem Konzept. Ein sehr aufwändiges und kostspieliges Orgelumbauprojekt mit drei Spieltischen ("Tri-Organon") in der St. Michael-Kirche zu München führte ihn schliesslich in den finanziellen Ruin.

* * *

Auch der übrige, nicht an Vogler orientierte Orgelbau dieser Zeit suchte vom barocken Orgelklang wegzukommen durch vielgestaltige Möglichkeiten der Farbmischungen in den Registern – eine Entwicklung, die bereits bei den grossen süddeutschen Orgelbauern Gabler, Riepp und Holzhay am Ende der Barockzeit begonnen hatte – und durch Möglichkeiten zur dynamischen Differenzierung. Unter anderem haben auch die Bach-Söhne Orgelwerke im galanten und empfindsamen Stil geschrieben. **Johann Christian Kittel** (1732–1809), der letzte Schüler J.S. Bachs und wichtiger Übermittler der Bach-Tradition, verrät bereits den neuen Stil, indem seine Choralvorspiele nicht mehr den Cantus firmus in den Vordergrund stellen, sondern die musikalische Ausdeutung des Chorals. Kittels Orgelschule, die er wie viele andere zeitgenössische Orgelmeister verfasste, belegt die pädagogische Absicht dieser Organistengeneration. Nicht nur von Vogler, sondern auch allgemein wurde an der Orgel die mangelhafte Beeinflussbarkeit des Klanges als sehr nachteilig empfunden. Es lag damit auf der Hand, dass das Instrument für die grossen Komponisten nicht mehr im Vordergrund des Interesses stehen konnte.¹² Orgelmusik wurde daher, mit wenigen Ausnahmen, vorwiegend eine Angelegenheit der Kleinmeister und Schulmeister des Biedermeier.

Während W. A. Mozarts Beziehungen zur Orgel in einem nächsten Bulletin zur Sprache kommen, sei **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) als wichtiger Musiker dieser Zeit im Hinblick auf seine Begegnungen mit der Orgel erwähnt – auch wenn er kaum als Orgelkomponist angesprochen werden kann. Beethoven erhielt mit 11 Jahren Unterricht beim Vize-Hoforganisten Christian Gottlob Neefe in Bonn. Hier lernte er Bachs Wohltemperiertes Clavier und die Klavierwerke C. Ph. E. Bachs kennen. Später wurde er Neefes Stellvertreter und Hilfscembalist an der Hofkapelle. Ab dem 13. Lebensjahr war er Autodidakt. Mit 17 Jahren zum Unterricht bei Mozart nach Wien geschickt, musste er wegen des unerwarteten Todes der Mutter wieder nach Bonn zurückkehren und für die Familie sorgen. Er arbeitete wiederum im Hoforchester, in der Kirche und bei den musikalischen Akademien der Stadt und schuf erste Kompositionen. 1792 erhielt er auf Kosten des Kurfürsten Unterricht bei Haydn in Wien, musste dann wegen des Einmarsches der Franzosen dort bleiben. Ab 1794 lernte er bei Antonio Salieri (1750–1825) und Kontrapunkt bei Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), dem damals berühmtesten Organisten der Zeit. Beethovens Ruf über sein ausserordentliches Klavierspiel verbreitete sich rasch.

Wie Mozart und Haydn, so hat auch Beethoven Musik für "Automaten", das heisst Walzenorgeln, komponiert, meist für Flötenuhren und zum Teil wie Mozart für das Kunstkabinett des Grafen Deym für Spiel- oder Harfenuhr. Bekannt sind die 5 Stücke für eine mechanische Orgel (1799) ohne Opuszahl: Adagio assai – Allegro non più molto – Menuett-Allegretto – Scherzo – Allegro. Beethovens Stücke wirken leichter und gefälliger als jene von Mozart, die ungefähr aus der gleichen Zeit stammen. Dagegen enthalten seine wenigen Orgelwerke, etwa die zwei "Präludien durch alle Tonarten" op. 39 (1789)

¹² Trotzdem hat W.A. Mozart die Orgel scheinbar hoch geschätzt, entsprechend dem bekannten Zitat: "die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten" (vgl. Bulletin OFSG 2006, Nr. 2 [in Vorbereitung]).

komplizierte harmonische Tonführungen und heben sich deutlich ab von vielen einfachen Orgelkompositionen dieser Zeit, etwa auch von Abbé Voglers winzigen "Préludes".

Exemplarisch als Orgelkomponisten dieser Zeit, die dem Biedermeier angehören, werden im Folgenden 3 Musiker besonders besprochen: *Justin Heinrich Knecht*, *Johann Christian Heinrich Rinck* und *Martin Vogt*.

Justin Heinrich Knecht (1752–1817)

J. H. Knecht wurde in Biberach an der Riss geboren und erhielt schon früh Unterricht in Klavier, Violine und Gesang. In Esslingen kam er in Kontakt mit der Orgel durch den Musikdirektor G. D. Schmid und mit dem Klavier durch Chr. F. D. Schubart. Hier studierte er spätbarocke Kompositionen und musiktheoretische Schriften, insbesondere jene von F. W. Marpurg und Carl Philipp Emanuel Bach. Bereits mit 19 Jahren Musikdirektor in Biberach, erlangte er durch seine Tätigkeit als Organist und Musiklehrer sowie durch die Organisation von Aufführungen und Konzerten rasch Bedeutung für das dortige Musikleben. Er komponierte auch einige Singspiele und Opern. Obwohl es ihm gelang, sich mit 40 Jahren von der Lehrtätigkeit frei zu machen, konnte er sich den jahrzehntelangen Wunsch nach einem Ortswechsel erst mit 56 Jahren erfüllen, als ihn der württembergische König zum zweiten Musikdirektor am Stuttgarter Hof ernannte. Knecht kam aber mit der Situation am Hof nicht zurecht, so dass er schon 1808 – nach zwei Jahren – entlassen wurde und wieder seine alte Funktion in Biberach übernahm.

Als Schüler Voglers war Knecht ein Anhänger des Simplifikationssystems. Er schreibt 1795 in seiner "Orgelschule", es sei

[...] die Einrichtung der Orgel [...] gleichsam als eine Nachahmung der grossen Orchestermusik anzusehen, worin die Melodie der Violinen, welche den Achtfusston haben, von den Flöten und Hoboen öfters um eine Oktave höher, also im 4 Fusston, von den kleinen Flöten (flauti piccoli) dagegen um zwei Oktaven höher, also im 2 Fusston, von den Fagotten und Bratschen aber manchmal um eine Oktave tiefer, also im 16 Fusston, begleitet, unterstützt und dadurch erhoben wird, und worin der Contrabass im 16 Fusston mit dem 8füssigen Violoncell läuft.

Knechts Kompositionen erlauben uns Rückschlüsse auf die musikalischen Darbietungen seines Lehrers Vogler mit ihren tonmalerischen Improvisationen und Szenendarstellungen. Auch bei ihm handelt es sich häufig nicht mehr um spezifische Orgelliteratur im herkömmlichen Sinne: Die Orgel ist Ersatz des symphonischen Orchesters und enthält orchestrale Klangfarben, Violin-, Bläser und Paukenimitationen. Der Satz ist vollgriffig; das Pedal übernimmt die Funktion der Orchesterbässe.

Knecht ist in Musikerkreisen bekannt durch seine "Vollständige Orgelschule" von 1795/96/98. Sie enthält interessante Choralbearbeitungen, aber auch viele Beispiele für einen Orgelsatz im klassizistischen Stil. Besonders berühmt aus dieser Orgelschule ist das Stück *Die Auferstehung Jesu*, ein Tongemälde im Voglerschen Sinn. Zwei ausgedehnte Ecksätze (langsam und schnell) schliessen mehrere kurze Abschnitte mit naiver Tonmalerei ein.

Die Auferstehung Jesu. Ein Tongemälde für die Orgel, worin geschildert wird:

- a die schauervolle Stille des Grabes,
- b das allmähliche Verschwinden der Morgendämmerung,
- c das Beben der Erde,
- d das Herabfahren eines Cherubs vom Himmel, der den Stein von der Gruft hinwegwälzt,
- f das Zurückstürzen der römischen Schar und
- g der Triumphgesang der Engel.

Ein weiteres Tongemälde Knechts über ein auch von Vogler verwendetes Thema ist *Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne* (1794). Knecht gibt hier Anweisungen zur Nachahmung des Donners durch die Verbindung von improvisierten, also nicht in Noten fixierten Clustern mit einem Registercrescendo, wie es auch von Vogler überliefert ist.

Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne, eine Musicalische Schilderung auf der Orgel.

- 1 Die Hirtenwonne in angenehmen, mannigfaltig abwechselnden Gesängen.
- 2 Die allmähliche Herannahung eines Donnerwetters, welches sich sowohl durch ein feines Donnern, als durch die schwüle (mit dumpfen Harmonien ausgedrückte) Luft ankündigt, und die frohen Gesänge der Hirten stört.
- 3 Der heftige Ausbruch des Donnerwetters selbst, unter welchem einigemal die in Jammern gekehrte Lieder der Hirten vernommen werden.
- 4 Der langsame Abzug desselben, und die darauf folgende Aufheiterung der Luft ...
- 5 ... endlich die Fortsetzung und der Beschluss der vorher unterbrochenen, wonnenvollen Hirtengesänge.

Auch die Wahl der Themen ist bei diesen musikalischen Schilderungen von Knecht auffallend ähnlich mit den Programmen seines Lehrers Joseph Georg Vogler.

Einige weitere Kompositionen von Knecht:

Sinfonie "Portrait de la nature" von 1784 (85)
 "Magnificat (1792)"
 "Dixit Dominus (1800)"
 "Der sechste Psalm Davids"
 "Religiöse Gesänge"
 "Gesang zur Heiligen Dreifaltigkeit"
 Drei leichte Duos für Flöten

Vier Sonatinen für Klavier op. 6
 Musikdrama "Josua"
 Singspiel "Kain und Abel"
 Operette "Die treuen Köhler"
 Oper "Der Erntekranz"
 Oper "Der lahme Husar"

Theoretische Schriften:

"Elementarwerk der Harmonielehre"
 "Orgelschule für Anfänger und Geübtere"
 "Bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavierunterricht"
 "Theoretisch-praktische Schule für Generalbass"

Neben seinen Kompositionen verfasste Knecht musikpädagogische und musiktheoretische Schriften. Als Hauptherausgeber des Choralbuches zum Württembergischen Gesangbuch von 1791 war er so erfolgreich, dass er von der bayrischen Königin Caroline mit der Herausgabe eines Choralbuches *für die protestantische Gesamt-Gemeinde des Königreichs Baiern* beauftragt wurde (Württembergisches Choralbuch von 1799). Dafür erhielt er 1816 von der Fürstin die Goldene Medaille.

Knecht erlangte in seinem Schaffen kaum internationale Bedeutung, prägte aber als musikalisches Bindeglied zwischen Klassik und Romantik das Musikleben seiner Region. Er galt zu seiner Zeit als einer der angesehensten Komponisten in Süddeutschland. Joseph Haydn selbst brachte Knecht höchste Wertschätzung entgegen: "Noch schliesse ich mich nicht aus, den Lorbeerkranz zu verdienen, dessen alle Komponisten, besonders aber Knecht, würdig sind." Von vielen Zeitgenossen geschätzt, hinterliess Knecht ein beachtliches Oeuvre an Kirchenmusik (Vokal- und Orgelmusik), und besonders auch an weltlicher Musik (Opern, Instrumentalmusik) sowie Lehrwerken. Ein Teil seiner Werke gilt als verschollen. Knecht gilt zusammen mit Vogler als einer der Neuerer des Orgelspiels an der Schwelle zur Romantik mit der Entwicklung des Konzepts zur "Orchesterorgel".

Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846)

Rinck wurde in Elgersburg (Thüringen) geboren. Den ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater, der ein Schullehrer und *guter Musikus, ein braver Sänger und tüchtiger Generalbassspieler* gewesen sei, aber offenbar zu wenig Zeit zum Unterrichten hatte. So steht es jedenfalls in seiner Selbstbiografie. Der junge Rinck lernte also das Orgelspiel bei verschiedenen Schullehrern und Kantoren. 1786–1789 ging er in Erfurt zu Johann Christian Kittel (1732–1809), einem der letzten Schüler von Johann Sebastian Bach. 1790 besuchte er die "musikalischen Vorlesungen" von Forkel in Göttingen. Gleichzeitig war er Stadtorganist in Giessen und bezog dort ein geringes Gehalt. Seinen Unterhalt verdiente er zusätzlich mit Stunden und "Abschreiben für Rechtsgelehrte". Dabei beklagt er am meisten, dass er "nie Gelegenheit hatte, die grossartigen Werke unserer bedeutendsten Meister zu hören, ja nicht einmal zu sehen". Auch empfand er als nachteilig, dass er eine schlechte Orgel mit kurzer Oktave ohne Pedal spielen musste, was ihn in seiner Technik sehr zurückgesetzt habe. Tatsächlich gehörte er nicht zu jenen Musikern, die viele Konzertreisen unternahmen. Er studierte aber eifrig unter anderem die Clavier- und Orgelkompositionen von J.S. Bach, C. Ph. E. Bach, W.A. Mozart und J. Haydn. In Giessen war er zudem ab 1792 als Stadtschullehrer tätig und später als Musiklehrer am Pädagogio. 1805 wurde er Kantor und Organist der Stadtkirche in Darmstadt, 1817 zum Hoforganisten und Kammermusiker von Grossherzog Ludwig I. ernannt. 1840 erhielt er den Ehrendokortitel der Universität Giessen. Er blieb in Darmstadt bis zu seinem Tode.

Johann Christian Heinrich Rinck gehört – auch als Enkelschüler Bachs – zu den Vermittlern der Bach-Tradition im 19. Jahrhundert. Er komponierte eine grosse Zahl von Choralbearbeitungen, meist zum Gebrauch im öffentlichen Gottesdienst, aber auch zu pädagogischen Zwecken. Seine *Practische Orgelschule* ist ein Standardwerk dieser Zeit, aber insofern abgesetzt von der neuen Mode, als seine Choralvorspiele liedhafte Gebilde vermeiden und sich damit eher in der Cantus firmus-Tradition des Barock bewegen. Die Choralvariationen sind in der technischen Ausführung sehr unterschiedlich. Seine zahlreichen Orgelkompositionen sind ein wichtiger Beitrag zur Orgelmusik im protestantischen Gottesdienst zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Rinck hat bereits in seiner Selbstbiografie (1833) ein Werkverzeichnis aufgeführt. Es umfasst neben den unten angeführten Orgelwerken weitere Kompositionen für Clavier, die grösstenteils für seine Schüler geschrieben wurden, sowie Gesangskompositionen und Manuskripte.

Verzeichnis der Orgelwerke von Johann Christian Heinrich Rinck gemäss eigener Aufzählung in der Selbstbiografie von 1833

- 12 leichte Orgelstücke für Anfänger, Op. 1 (1794)
 6 kurze und leichte Orgelpräludien mit und ohne Pedal + 6 neue Präludien, Op. 2 (1795/1826)
 12 Orgelstücke, Op. 8 (1798)
 12 Präludien (1799)
 24 dreistimmige Orgelvorspiele durch alle Tonarten, Op. 20 (1806)
 12 Préludes pour orgue, Op. 25 (1806)
 12 do., Op. 29 (1811)
 20 Orgelstücke verschiedener Art, Op. 33 (1813)
 Choralbuch für das Grossherzogtum Hessen (1814)
 40 kleine und vermischte Orgelpräludien mit und ohne Pedal, Op. 37 (1814)
 Vermischte Orgelstücke, Op. 38 (1816)
 6 Choräle mit mehreren Veränderungen, Op. 40 (1816)
 15 leichte Choralvorspiele mit und ohne Pedal, Op. 47 (1818)
 12 fugierte (sic!) Nachspiele, Op. 48 (1818)
 12 leichte Orgelpräludien mit und ohne Pedal, Op. 49 (1818)
 12 dergleichen, Op. 52 (1818)
 12 leichte Choralvorspiele Op. 53 (1819)
 Praktische Orgelschule in 6 Teilen, Op. 55 (1819–1821)
 Six Variations pour l'Orgue avec Pedale obligée, Op. 56 (1820)
 12 Adagio, Op. 57 (1820)
 12 leichte Orgelst., Op. 58 (1820)
 24 variierte Choräle, Op. 64 (1821)
 21 leichte Orgelstücke für die ersten Anfänger mit und ohne Pedal, Op. 65 (1821)
 24 dergleichen, Op. 66 (1821)
 Andante mit 8 Variat. mit obligatem Pedal, Op. 70 (1822)
 12 fugierte Nachspiele, Op. 72 (1822)
 24 leichte Orgelpräl. durch alle Tonarten, Op. 74 (1823)
 6 Choräle mit 2, 3 und 4stimmigen Veränderungen, Op. 77 (1825)
 3 Nachspiele, Op. 78 (1825)
 6 Choräle mit 2, 3 und 4stimmigen Veränderungen, Op. 77 (1826)
 Vorschule für angehende Organisten, Op. 82 (1827)
 25 Fughetten, Liv. I, Op. 84 (1827)
 25 dergleichen, Liv. II, Op. 84 (1828)
 Andante mit 6 Variat. (Es-dur), Op. 89 (1828)
 9 Variat. (C-dur), Op. 90 (1828)
 Allgemeines Choralbuch mit Zwischenspielen (1829)
 30 leichte Orgelstücke für Anfänger durch alle Tonarten, Op. 98 (1830)
 24 dergleichen, Op. 95 (1830)
 12 Orgelstücke, Op. 92 (1830)
 12 dergleichen. II. Heft, Op. 94 (1830)
 12 dergleichen. III. Heft, Op. 96 (1830)
 12 dergleichen. IV. Heft, Op. 100 (1830)
 In dem Schularchiv von Gräfe befinden sich folgende Orgelstücke, als:
 a) 12 leichte Präludien (1827)
 b) 4 Fughetten (1828)
 c) Choral: Es ist das Heil uns kommen her etc. mit 6 Veränderungen (1829)
 d) Ein Nachspiel A-dur (1830)
 In dem Orgeljournal 1ter Jahrgang Mannheim bei Heckel finden sich folgende Stücke:
 a) 8 kurze und leichte Orgelstücke (1831)
 b) 2 Fughetten (1831)
 c) Choral: Durch Adams Fall etc. (1831)
 d) Choral: Wie schön leucht uns etc. mit 3 Veränderungen (1831)
 e) Ein Nachspiel A-moll (1831)
 Im 2ten Jahrgange desselben Journals vom Jahre 1831 bis 1832:
 a) 10 leichte Orgelstücke
 b) 3 Nachspiele
 c) 1 Choral und
 d) 1 Fughette
 Praktische 2, 3 und 4stimmige Ausweichungsschule, Op. 99 (1831)

Zu meinem Choralbuche mit Zwischenspielen erscheinen in der Kürze in 4 Heften, leichte Vorspiele dazu (1832)

In dem Cäcilien-Heft No. 8 befindet sich der Choral: Befiehl du deine Wege etc. auf zweierlei Art bearbeitet, als:

a) Canon in der Octave

b) Canon in der Secunde (1825)

An Hasslinger in Wien gesendet:

a) 6 kurze und leichte Orgelstücke (1831)

b) Ein Nachspiel (1831)

In das Archiv für kirchliche Musik 1stes Heft. Eine Fuge (1831)

Der Choralfreund (1832).

Herrscht einerseits in seiner eher retrospektiv-kontrapunktisch gehaltenen gottesdienstlichen Orgelmusik eine gewichtige Feierlichkeit vor, so realisiert Rinck seine konzertanten Stücke in den neuen Klangvorstellungen der Klassik und der beginnenden Romantik, die auch das Bedürfnis jener Zeit nach Virtuosität ausdrückt. So imitiert das berühmte Flötenkonzert Rincks für Orgel solo nach dem Vorbild Voglers ein Konzert für Soloflöte und Orchester. Es handelt sich um eine pianistisch-virtuose Musik von ganz anderer Art. Hier wird die Orgel als Orchester betrachtet nach dem Vorbild des von Rinck geschätzten Abbé Vogler, von dem er in seiner Selbstbiografie auch detailliert ein Konzertprogramm beschreibt.

Martin Vogt (1781–1854)

Martin Vogt wäre wohl völlig unbekannt, gäbe es nicht seine Autobiografie [9], in der er die Entwicklung und sein unstetes Wanderleben in der Zeit von 1781–1819 beschreibt. Obwohl Vogt als Biedermeier-Musiker anzusprechen ist, verlief doch sein Leben bis gegen sein 40. Lebensjahr recht unbeständig und wenig bürgerlich, da er sich grösstenteils auf Wanderschaft befand. Als Kleinmeister dieser Epoche, der zeitweise in der Schweiz gelebt hat, erhält er in unserm Zusammenhang eine gewisse Bedeutung. Martin Vogt entstammt einer musikalischen Familie aus Kemnath in der oberen Pfalz und wurde als Sohn eines Schullehrers und Organisten in eine streng katholische Umgebung geboren. Trotz einer scheinbar harten Jugend genoss er schon früh eine – offensichtlich strenge – musikalische Ausbildung als Sängerknabe in einem Kloster bei Regensburg. 1794 erhielt er Orgelunterricht bei P. Sebastian Bixi. Wegen des Franzoseneinfalls im Jahre 1795 unterbrach er zeitweise das Studium. Noch zu seiner Seminarzeit wurde er 1797 Organist zu St. Paul in Regensburg. In dieser Zeit besuchte er auch mit Begeisterung eine Aufführung der Zauberflöte von Mozart. 1799 verliess er Regensburg und wanderte teils als Bettelstudent den Klöstern nach entlang der Donau Richtung Wien. Unterwegs verdiente er den Unterhalt bald im kurzfristigen Einsatz als Kirchenmusik-Sänger, bald als Notenkopierer von Messen oder als Gelegenheitsmusiker, unter anderem mit Stücken aus der damals modischen "Zauberflöte". In Wien besuchte er an der Universität Vorlesungen in Anthropologie, Logik, Physik, Metaphysik und erlernte zusätzlich das Cellospiel, spielte dann unter anderem an einer von Haydn geleiteten Aufführung der "Schöpfung". Auf der Weiterreise nach Prag war er vorübergehend Organist in der Steiermark und wanderte dann weiter nach Venedig und Padua. Von Triest aus trat er 1803 die Rückreise an. In der Zwischenzeit waren alle Klöster aufgehoben und leer, was Schwierigkeiten mit den Unterkünften brachte. Die Orgeln, die er auf dem Weg antraf, waren jedoch alle spielbar. Vogt kam in Kontakt mit Michael Haydn, studierte Theologie weiter, komponierte Lieder und Unterhaltungsmusik für Wirtshäuser und war daneben Cellist in Konzerten. Anfang 1805 lernte er das Simplifikationssystem von Abbé Vogler

kennen und erlebte in Salzburg im Herbst 1805 den Einbruch der Franzosen. 1806 hätte er sich von seiner Heimatstadt Regensburg aus als Soldat ins Heer gegen Napoleon stellen müssen. Um diesem Befehl zu entkommen, beschloss er, mit Hilfe eines Musikerpaters aus Einsiedeln in die Schweiz auszureisen. Auf dem Weg spielte er auf den 3 Orgeln in Ottobeuren, änderte dann immer wieder die vorgesehene Reiseroute, da er "verhockte". So kam er schliesslich mittellos nach St. Gallen und anschliessend nach Einsiedeln. Dort spielte er die noch nicht ganz fertiggestellte Bergönzle-Orgel.¹³ Als Deserteur konnte er aber nicht, wie erhofft, im Kloster aufgenommen werden und musste auch in Zürich, Baden und Basel immer wieder vor den Rekrutierungsinstanzen fliehen. Nach einem Abstecher nach Ilanz und Disentis machte er Bekanntschaft mit dem Organisten der Churer Stadtkirche, der gleichzeitig Wirt war. Nach einem kurzen Aufenthalt in Muri wurde er Organist und Musiklehrer in St. Urban, wo seine Stelle bald gefährdet war, da der Abt offenbar wegen Unregelmässigkeiten ins Gefängnis kam. In dieser Zeit übte Martin Vogt intensiv an der Orgel, studierte Fugen von Bach und älteren Meistern sowie Klavierwerke von Mozart und Haydn – wiederum laut seiner Autobiografie, die in diesem Zusammenhang viele köstliche Anekdoten zur Zeitgeschichte enthält. 1812 wurde er Organist in Arlesheim und Musiklehrer in Basel und heiratete eine Jungfer Adam aus St. Urban, mit der er mehrere Kinder hatte. In dieser Zeit hatte er Kontakt mit Carl Maria von Weber und dem Mozart-Sohn Franz Xaver Wolfgang. In Basel spielte er regelmässig Orgelkonzerte. 1823 wurde Vogt Domorganist in St. Gallen und Musikdirektor am katholischen Gymnasium der Stadt. Von 1837 bis zu seinem Tode lebte er als beliebter Organist in Colmar. Er starb 1854, konnte aber seine Autobiografie nur bis zum Jahr 1819 nachführen.

Interessant ist die Bemerkung in der Biografie, dass zu seiner Kindheit noch "Musik im Kirchenstile und nicht Tanzmusik" gelehrt und "keine Klavierspieler, sondern Organisten" ausgebildet wurden, was dem grossen Trend jener Zeit, den wir von der Musikgeschichte her kennen, eigentlich nicht entspricht. Vielleicht mag dies aber für ländliche Verhältnisse zutreffen. Vogts Lebensgeschichte vermittelt ein lebendiges Bild einer bewegten Zeit aus der Sicht eines einfachen Musikers. Er hatte Kontakt mit Mozart, Joseph und Michael Haydn, erlebte die französische Revolution und die Napoleonische Zeit sowie die Restauration ausserhalb Frankreichs.

Abgesehen von seiner Autobiografie gibt es kaum Publikationen über Martin Vogt bis auf eine vor Jahren in Basel erschienene Lizentiatsarbeit. 1998 wurde eine CD eingespielt mit folgenden Werken:

- Messe in Es-Dur (VWV 106b)
- Allegro XII in Es-Dur (VWV 403,12)
- Allegro moderato op. 45,1 in Es-Dur (VWV 400,1)
- Larghetto in G-Dur (VWV 403,1)
- Vivace in e-moll no. 25 (VWV 402,25)
- Messe in C-Dur op. 74 (VWV 129)
- Andantino mit Variationen (VWV 402,35)
- Allegro moderato in d-moll/D-Dur (VWV 400,5)
- Andantino in F-Dur (VWV 403,7)
- Vivace no. 30 in F-Dur (VWV 402,30)

* * *

¹³ siehe Bulletin OFSG 1998 Nr. 4, Seite 61.

Degenerative Tendenzen im Orgelspiel des frühen 19. Jahrhunderts?

Der Trend zu häuslicher Musik in der Biedermeier-Zeit mag sicher auch im Bereich der Orgelmusik die Vorliebe für Miniaturen oder für ausdrucksvolle Musik begünstigt haben, wie wir sie bei den eben besprochenen Komponisten vorfinden. Nicht nur, dass die Orgel zu dieser Zeit aus dem weltlichen Musikleben verschwand – sie hatte auch im Gottesdienst kaum mehr die Bedeutung von früher. Das Organistenamt wurde oft vom einfachen Dorfschullehrer übernommen, wodurch die Orgelmusik ein sehr wechselhaftes Niveau erhielt. Im evangelischen Gottesdienst wurde ja die Musik mehr und mehr zugunsten des Wortes, im katholischen zugunsten der Zeremonien vernachlässigt.

Der kulturelle Abstieg, der offensichtlich auch liturgische Gründe hatte, wurde schon damals als Problem erkannt. Immer wieder fanden sich im 19. Jahrhundert Bestrebungen, das Niveau der Orgelmusik im Gottesdienst anzuheben. Immer auch gab es Musikerpersönlichkeiten, denen es gelang, die Orgelkultur weiter zu überliefern, auch wenn sie nicht zu den Koryphäen der Zeit gehörten. Ausser den Bach-Schülern, den bereits genannten *Georg Joseph Vogler*, *Justin Heinrich Knecht* und *Johann Christian Heinrich Rinck* wäre noch *Adolf Friedrich Hesse* (geb. 1809–1863) aus Breslau zu erwähnen. Kennzeichnend ist, dass etliche dieser Meister auch Orgelschulen verfasst haben. Einige von ihnen sind Wegbereiter der Romantik, einer Epoche, in der die Orgelmusik mit den Komponisten *Felix Mendelssohn-Bartholdi* (1809–1847), *Robert Schumann* (1810–1856), *Franz Liszt* (1811–1886), *Johannes Brahms* (1833–1897) und schliesslich *Max Reger* (1873–1916) einen neuen Höhepunkt erlebte.

* * *

LITERATUR

- [1] Balz, Martin. Die Orgel als Orchester – Zum 250. Geburtstag von Georg Josef Vogler. In: *Ars Organi* 47, Heft 4, Dezember 1999, Seite 194–204.
- [2] Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts und Band 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber 1985; Sonderausgabe 1996.
- [3] Frotscher, Gotthold. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Band II. Berlin 1959.
- [4] Gehring, Holger. Deutsche Orgelmusik der Romantik. In: *Österreichisches Orgelforum* 1994/2+1995/1.
- [5] Lüthi, Franz. Die deutsche Orgel zwischen Barock und Romantik. *Bulletin OFSG* 4, Nr. 4 (1986).
- [6] Lüthi, Franz. Donner, Blitz und Hagelwetter auf der Orgel. *Bulletin OFSG* 16, Nr. 1 (1998).
- [7] Reuter, Thomas. Portrait eines Musikers der Übergangszeit [Abbé Vogler]. In: *Österreichisches Orgelforum* 1989 1+2, S. 27–38.
- [8] Rinck, Johann Christian Heinrich. *Selbstbiographie Johann Christian Heinrich Rinck's, Grossherzoglich Hessischen Cantors, Hoforganisten, wie auch Kammer-Musici in Darmstadt*. Breslau 1833.
- [9] Vogt, Martin. *Erinnerungen eines wandernden Musikers. [1781–1819]*. Einführung und hrsg. von Heinrich Reinhardt. Basel 1971.
- [10] Von Marcard, Micaela. *Apotheose der Verzweiflung*. Begleitheft zur CD Beethoven. *Symphony N°. 9*. (Daniel Barenboim). Erato 1994.

Noten, CDs:

Abbé Vogler. 112 Préludes für die Orgel. Hrsg. Joachim Dorf Müller. Bonn-Bad Godesberg 1980.

Martin Vogt. Chor- und Orgelwerke. Domchor Arlesheim (Ltg. Carmen Ehinger). Jean-Claude-Zehnder, Orgel. CD 1998.

WebSites:

J. H. Knecht: <http://www.justinheinrichknecht.de>

Weitere Veranstaltungen (Fortsetzung von Seite 2)

- Fr 12.05.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Stefan Schättin, Uster.
- Sa 13.05.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
Felix Pachlatko, Basel (Hofhaimer, Bach, Mendelssohn, Boëllmann u.a.)
- Fr 19.05.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Daniela Timokhine-Mueller, Winterthur.
- Sa 20.05.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
Winfried Bönig, Köln (Mozart, Landmann, Karg-Elert u.a.)
- Fr 26.05.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Esther Lenherr, Zürich.
- Sa 27.05.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
Willibald Guggenmos und das Collegium Instrumentale
(Ltg. Hans Eberhard) Orgelkonzerte von Händel, Hoyer, Huber.
- Fr 02.06.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Joseph Bannwart, Amriswil.
- Sa 03.06.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
Karl Raas, St. Gallen (Böhm, Mozart, Rheinberger, Karg-Elert)
- Fr 09.06.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Imelda Natter, St. Gallen.
- Sa 10.06.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
Hans Leitner, München (Stanley, Rheinberger, Hildenbrand u.a.)
- Fr 16.06.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Rudolf Scheidegger, Zürich.
- Sa 17.06.06 19:15 h *St. Gallen Kathedrale* Domorgelkonzert¹⁴
José E. Ayarra, Sevilla (Spanische Meister, J.S. Bach)
- Fr 23.06.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Nikolai Gersak, Friedrichshafen.
- Di 27.06.06 **21:30 h** *St. Gallen Kathedrale*
Willibald Guggenmos und die Tanzkompanie St.Gallen
Leitung Philipp Egli
Werke von Rachmaninoff, Eben, Ravel und Mussorgsky
- Do 29.06.06 **21:30 h** *St. Gallen Kathedrale*
Wiederholung des Programms vom 27.06.06
- Fr 30.06.06 19:00 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.
Wolfgang Sieber, Luzern.
- Fr 04.08.06 18:30 h *St. Laurenzen, St. Gallen*: Orgelmusik zum Feierabend.

¹⁴ Detaillierte Programme unter: <http://www.kirchenmusik-sg.ch/> (→ Domorgelkonzerte)