



# ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 28, NR. 4, 2010

Mörschwil, im Oktober 2010

**Donnerstag, 11. November 2010, 19:30 Uhr**  
*Evangelische Kirche Heiligkreuz, St. Gallen*

## **Stil von Choral und Choralvorspiel im Laufe der Jahrhunderte – improvisatorisch demonstriert und erläutert**

*Rudolf Lutz, Organist an der Kirche St. Laurenzen, St. Gallen*

*Liebe OFSG Mitglieder*

*Am letzten Orgelanlass dieses Jahres möchten wir uns intensiver mit dem Choral und Choralvorspiel auseinandersetzen. Der Choral und seine Bearbeitung nehmen in der Orgelmusik über all die Jahrhunderte eine bedeutende Stellung ein. Über Wesen und Geschichte der Choralbearbeitungen orientiert Sie das beiliegende Bulletin, das von Franz Lüthi in gewohnt gekonnter Art verfasst wurde.*

*Wir freuen uns sehr, dass wir für diesen Anlass Rudolf Lutz gewinnen konnten. Für die gewählte Thematik dürfte er der kompetente Fachmann sein. Dank seiner grossen Stilkenntnisse, seiner Erfahrung als Kirchenmusiker und insbesondere seiner genialen Improvisationskunst dürfte der Abend in der Evangelischen Kirche Heiligkreuz zu einem aussergewöhnlichen und eindrucklichen Erlebnis werden.*

*Der Vorstand heisst alle Mitglieder herzlich willkommen und freut sich auf Ihren Besuch.*

*Mit freundlichen Grüssen*

*Walter Angehrn, Präsident*

## Übersicht über die Veranstaltungen im Jahr 2010

Donnerstag,  
11. März,  
19:30 Uhr

### Evangelische Kirche / Kirchgemeindesaal Heiligkreuz, St.Gallen

- **Orgelspiel in der Kirche, III/P, 40 (Mathis 1973/1988)**  
Gerda Poppa, Organistin in Rankweil / Vorarlberg
- **26. Jahresversammlung 2010**

Freitag,  
14. Mai,  
19:30 Uhr

### Kirche Stein AR

- **Zur Stimmung und Intonation der Orgelpfeifen – mit Musik**  
Matthias Hugentobler, Orgelbauer in Firma Orgelbau Kuhn AG  
Imelda Natter, Organistin in St.Gallen
- **Zur Orgel in der Kirche Stein AR, II/P, 20 (Kuhn 1985)**

Donnerstag,  
17. Juni,  
19:30 Uhr

### Katholische Kirche Abtwil SG

- **Orgelkonzert**  
Gerda Poppa, Organistin in Rankweil / Vorarlberg
- **Zur Orgel in der Kirche Abtwil SG, II/P, 36 (Goll 1991)**

Samstag  
11. September  
ganzer Tag

### Orgelfahrt in den Jura

- **Bellelay** II/P, 24, (Kuhn 2009), nach Joseph Bossard (1720)
- **St-Ursanne** II/P, 26, (Cattiaux 2004) Orgel von Besançon-Waltrin (1776)
- **Porrentruy** II/P, 30, (Ahrend 1985), nach Gottfried Silbermann

Leitung: Jürg Brunner, Organist an der Heiliggeist-Kirche, Bern

Zu diesem Tag erscheint ein spezielles Programm mit Anmeldetalon.

Donnerstag,  
11. November  
19:30 Uhr

### Evangelische Kirche Heiligkreuz, St.Gallen

- **Stil von Choral und Choralvorspiel im Laufe der Jahrhunderte – improvisatorisch demonstriert und erläutert**  
Rudolf Lutz, Organist an der Kirche St.Laurenzen, St.Gallen
- **Die Orgel in der Kirche Heiligkreuz III/P, 40 (Mathis 1973/1988)**

St.Galler Orgelfreunde (OFSG): [www.ofsg.org](http://www.ofsg.org)

Sekretariat: Monika Doebeli, Speicherstrasse 58, 9000 St.Gallen, [sekretariat@ofsg.org](mailto:sekretariat@ofsg.org)

Redaktion Bulletins: Hansjörg Gerig, Huebstrasse 7e, 9011 St.Gallen, [higerig@bluewin.ch](mailto:higerig@bluewin.ch)

Für den Inhalt seines Textes ist der jeweilige Autor allein verantwortlich.

## Die Choralbearbeitung – eine bedeutende Gattung in der Orgelmusik

Franz Lüthi

### Zusammenfassung:

Unter Choral verstand man ursprünglich den sog. gregorianischen Gesang der Westkirche aus dem 9.–13. Jh. Seit der Reformation bezeichnet der Begriff auch das volkssprachliche Kirchenlied der reformatorischen Kirchen. Der Begriff "*Choralbearbeitung*" bezieht sich dagegen fast ausschliesslich auf das evangelische Kirchenlied. Er umfasst 4 hauptsächliche Formen: Orgelchoral oder "Choralvorspiel"; Choralvariation oder Choralpartita; Choral-Ricercar und Choralfuge; Choralfantasie.

Die Entwicklung des Choralvorspiels hängt eng mit dem gesungenen Choral zusammen. Deutschsprachige Kirchenlieder entstanden seit dem 9. Jahrhundert (sog. "Leisen", gemischtsprachliche Umdichtungen, Kontrafakturen). Volks- und Kirchengesang sowie weltliche Tänze waren die Wurzeln der Orgelmusik in Mitteleuropa. Ihr Repertoire im 15. und 16. Jh. bestand aus Übertragungen von mehrstimmigen Sätzen, von Choralbearbeitungen für das Alternatimspiel, von improvisatorischen Stücken und Tänzen. Noch vor dem Einfluss von J.P. Sweelinck aus Amsterdam waren die frühdeutschen Orgelmeister in der Entstehungsgeschichte der Choralbearbeitung von grosser Bedeutung.

Entscheidende Impulse für das deutsche Kirchenlied gingen von den *lutherisch*-reformatorischen Bewegungen aus, besonders auch, weil hier kein Orgelverbot die Entwicklung des Choralvorspiels behinderte. In den Niederlanden begünstigte das calvinistische Orgelverbot ein konzertierendes Orgelspiel ausserhalb der Gottesdienste und förderte damit die Komposition von freien Orgelwerken. Diese Werke, wie auch die Lied- und Tanzvariationen, beeinflussten auch die deutschen Sweelinck-Schüler. Dank der bedeutenden musikalischen Leistungen von Scheidemann (Norddeutschland), Scheidt (Mitteldeutschland) und Pachelbel (Süddeutschland) erreichte die Kunst der Choralbearbeitung in Deutschland im Verlauf des 17. Jahrhunderts ein hohes Ansehen.

Regional unterschiedlich wurde spätestens mit Beginn des 18. Jahrhunderts die Einleitung und Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel zur Regel. Damit erhielt auch das eigentliche "Choralvorspiel" eine

besondere Bedeutung. Der musikalische Ausdruck in den Orgelchorälen hat sich zunehmend verfeinert und der inhaltlichen Stimmung des Choral angepasst bis zu einem Höhepunkt bei J.S. Bach.

Im katholischen Gottesdienst nahm die Messliturgie auch nach der Reformation weiterhin einen zentralen Platz ein. So entstand im Lauf des 17. Jahrhunderts die Form der "Orgelmesse"; das sind von der Orgel gespielte Zyklen nach gregorianischen Themen. Sie verschwand im Lauf des 18. Jahrhunderts wieder.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts verlor die Choralbearbeitung ihre überragende Rolle. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahmen Johannes Brahms und Max Reger den Gedanken des Choralvorspiels wieder auf, Brahms mit typisch romantischen Stilmitteln, Reger zusätzlich mit einer aufsehenerregenden Harmonik.

Die liturgische Musik des 20. Jahrhunderts verwendet unter anderem wieder Themen aus dem lutherischen Choralrepertoire wie aus der Gregorianik, teils mit historisierenden, teils mit neuen Stilmitteln.

\* \* \* \* \*

## Die Choralbearbeitung – eine bedeutende Gattung in der Orgelmusik

Franz Lüthi

Choralbearbeitungen gehören zum festen Bestand der "klassischen" Orgelliteratur. Noch heute nehmen sie – interpretiert oder improvisiert – in der gottesdienstlichen Orgelmusik eine bedeutende Stellung ein. Nach einer Klärung der Begriffe "Choral" und "Choralbearbeitung" mit Besprechung ihrer wichtigsten musikalischen Formen soll – stark vereinfachend – ihre musikgeschichtliche Entwicklung vor allem im deutschsprachigen Raum erörtert werden.

### Choral und Choralbearbeitung

Als **Choral** bezeichnet man einen im Gottesdienst verankerten kirchlichen Gesang, ursprünglich den alten gregorianischen Gesang aus der Liturgie der Westkirche. Dieser wird von einer Sängergruppe, der sogenannten Schola, in einstimmiger Manier ausgeführt ("choraliter"; im Gegensatz zu "figuraliter" = mehrstimmig). Seit der Reformation hat sich der Begriff "Choral" besonders in den reformatorischen Kirchen auch auf das volkssprachliche Kirchenlied erweitert.

Im 19. und 20. Jahrhundert (etwa bei Mendelssohn, Bruckner, Mahler) wird die Bezeichnung Choral zum Teil auch ausserhalb der Kirchenmusik verwendet für Musik, die allgemein eine weihvoll-feierliche Stimmung ausdrücken soll. Sie ist charakterisiert durch eine langsame, homophone Melodiebewegung in einfacher Tonfolge (Diatonik) und Rhythmik. Auch in der amerikanischen Blasmusik werden feierlich-harmonische Sätze oft als "Choral" bezeichnet.

**Choralbearbeitung** ist im Prinzip jede zwei- oder mehrstimmige (figurale) und einigermaßen systematische Komposition nach gregorianischen oder reformatorischen Choralvorlagen. Die Choralmelodie findet sich dabei in einer einzigen oder in mehreren Stimmen. Grundsätzlich kann auch die vokale, nicht nur die instrumentale Bearbeitung einer gregorianischen Melodie oder eines Kirchenliedes als Choralbearbeitung bezeichnet werden. Besonders aus den Kantaten, den Passionen und den Oratorien Bachs kennen wir viele gesungene Choralbearbeitungen.

## Die Arten der (lutherischen) Choralbearbeitung für Orgel

Im gängigen Verständnis bezieht sich der Ausdruck "Choralbearbeitung" selten auf die Gregorianik, sondern häufiger auf das evangelische Kirchenlied, besonders der lutherischen Kirche. Da Choralbearbeitungen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts im orgelbegleiteten Gottesdienst häufig zur Einleitung eines gesungenen Chorals dienen, bezeichnet man sie vereinfachend oft als "Choralvorspiel" oder "Orgelchoral". Bezogen auf das evangelische Kirchenlied unterscheiden wir im engeren Sinn jedoch folgende Formen der Choralbearbeitung:

### 1. Eigentlicher **Orgelchoral** oder "**Choralvorspiel**"

Diese Form hat einen besonders klaren Aufbau und eignete sich daher seit dem Aufkommen des orgelbegleiteten Gemeindegesangs am besten, um den Gemeindegesang einzuleiten oder als Zwischenspiel auf das Lied vorzubereiten. Sie ist daher auch der geläufigste Typ unter den Choralbearbeitungen. Hier wird die vollständige Chormelodie (Cantus firmus) einmal durchgeführt und verläuft entweder konstant in der gleichen oder abwechselnd in verschiedenen Stimmen.

Beispiele: Sweelincks zwei- oder dreistimmige Bearbeitungen; der drei- oder bevorzugt vierstimmige Orgelchoral Scheidemanns mit koloriertem Cantus firmus; die Orgelbüchlein-Choräle bei J.S. Bach, deren straff durchgeführte Chormelodie fast immer in der Oberstimme verläuft.

**2. Choralvariation oder Choralpartita:** Entstanden aus den profanen Liedvariationen der englischen Virginalisten und Sweelincks kam diese Gattung als weltliche und auch geistliche Liedvariation durch Samuel Scheidt nach Mitteldeutschland (Tabulatura nova 1624). Johann Pachelbel (1653-1706) entwickelte aus der geistlichen Liedvariation die Choralpartita, die Georg Böhm, J.G. Walther und der junge J.S. Bach übernahmen.

**3. Choral-Ricercar, Choralfuge und Choralfughette:** Beim Choralricercar werden die einzelnen Choralverse abschnittsweise durchgeführt; die einzelnen Choralzeilen folgen nicht unmittelbar aufeinander, sondern sind durch kleine Zwischenspiele abgegrenzt, die fugierend und vorausimitierend den nächsten Choralvers "ankünden". Diese Form finden wir bei Scheidemann, Scheidt bis zu Buxtehude und Bach. Die **Choralfuge und Choralfughette** ist eine vereinfachte Entwicklung aus dem Choralricercar, die besonders Johann Pachelbel in Mitteldeutschland praktiziert hat. Sie bearbeitet in der Regel nur das Thema der ersten Choralzeile(n) und

eignet sich wegen der Kürze – wie das Choralvorspiel – ebenfalls zur Einleitung eines Gemeindechorals.

4. In der **Choralfantasie** wird das Thema besonders frei gestaltet und breit "ausgekostet" unter Verwendung von Klangeffekten und verschiedenen Techniken: Mehrere Durchführungen, verschiedene Stimmlagen, plane und kolorierte Bearbeitung des Cantus firmus, Echo- und Ricercartechnik. Die Choralfantasie – der Begriff wurde erst nachträglich im 19. und 20. Jahrhundert geprägt [3] – ist Ausdruck des norddeutschen Prunkstils mit den Klangmöglichkeiten der norddeutschen Orgel. Die Choralfantasie entwickelte sich aus den zunächst einfachen Formen der niederländischen Sweelinck-Schule zur Grossform: Scheidemann, Tunder und Buxtehude waren die eigentlichen Meister dieser Gattung, die bei Bach zahlenmässig nur noch eine geringe Bedeutung einnimmt.

## **Geschichtliche Entwicklung von Choral und Choralbearbeitung, besonders im deutschsprachigen Raum**

### **1. Gregorianik und früheste "Gemeindelieder"**

Die **gregorianischen Gesänge** der römischen Kirche gehören zum ältesten musikalischen Bestand in Europa und sind vor allem in Handschriften aus der mittelalterlichen Liturgie des 9.–13. Jahrhunderts überliefert. Vermutlich erliess Papst Gregor I. Ende des 6. Jahrhunderts im Rahmen einer Liturgiereform eine systematische Sammlung und Vereinheitlichung von Texten und Gesängen, die er dann als verbindlich erklärte.

Der musikalische Reichtum dieser lateinischen Gesänge erlaubte kaum ein Mitsingen der Gemeinde im Gottesdienst – eine Erscheinung, die in der römischen Kirche auch nach der Reformation noch über Jahrhunderte andauerte. (Gemeinde-) Kirchenlieder hatten ihren Platz nur bei hohen Festen, Prozessionen oder geistlichen Spielen. Immerhin stammen die ersten Belege deutschsprachiger Kirchenlieder bereits aus dem 9. Jahrhundert. Einfache volkssprachliche Texte wurden als Antwort auf das Gebet des Priesters mit dem geläufigen Bittruf der Gemeinde *Kyrieleyis* (Kyrie eleison = Herr erbarme dich) abgeschlossen. Daher hat man diese frühesten Kirchenlieder als "Leisen" bezeichnet. Viele sind noch heute geläufig, zum Beispiel:

Christ ist erstanden [...] Christ will unser Trost sein. *Kyrieleis* (RG 462; KG 436).  
 Gelobet seist du, Jesu Christ [...] des freuet sich der Engel Schar. *Kyrieleis*  
 (RG 392; KG 331).

Die Umdichtung lateinischer Hymnen und Sequenzen, besonders im Rahmen der weihnachtlichen Christspiele, führte zu manchmal gemischt-sprachlichen Umdichtungen, wie:

*In dulci jubilo*, nun singet und seid froh [...] (RG 384; KG 346).

Viele volkssprachliche Gesänge aus dem 12. bis 15. Jahrhundert lassen ihre Herkunft aus der Gregorianik erkennen, wie etwa "Christ ist erstanden" aus der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*. Geistliche Volkslieder bezogen ihre Melodien aber auch aus weltlichen Liedern, deren Text man in religiösem Sinn änderte oder neu unterlegte (sog. Kontrafakturen):

Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart;  
 bin ganz und gar verwirret, mein Herz, das kränkt sich hart. (16. Jh.)  
 (O Haupt voll Blut und Wunden, RG 445; KG 389)

Innsbruck, ich muss dich lassen, ich fahr dahin mein' Strassen  
 ins fremde Land dahin (Heinrich Isaak, 16. Jh.)  
 (O wunderbare Speise, KG 134;  
 O Welt, sieh hier dein Leben RG 441 [leicht verändert]).

## 2. Deutsche Frühmeister: Fundamentbücher und Intavolierungen

Das gesungene profane und kirchliche Lied war – neben den weltlichen Tänzen – auch eine wichtige Quelle für die Entwicklung der Orgelmusik.

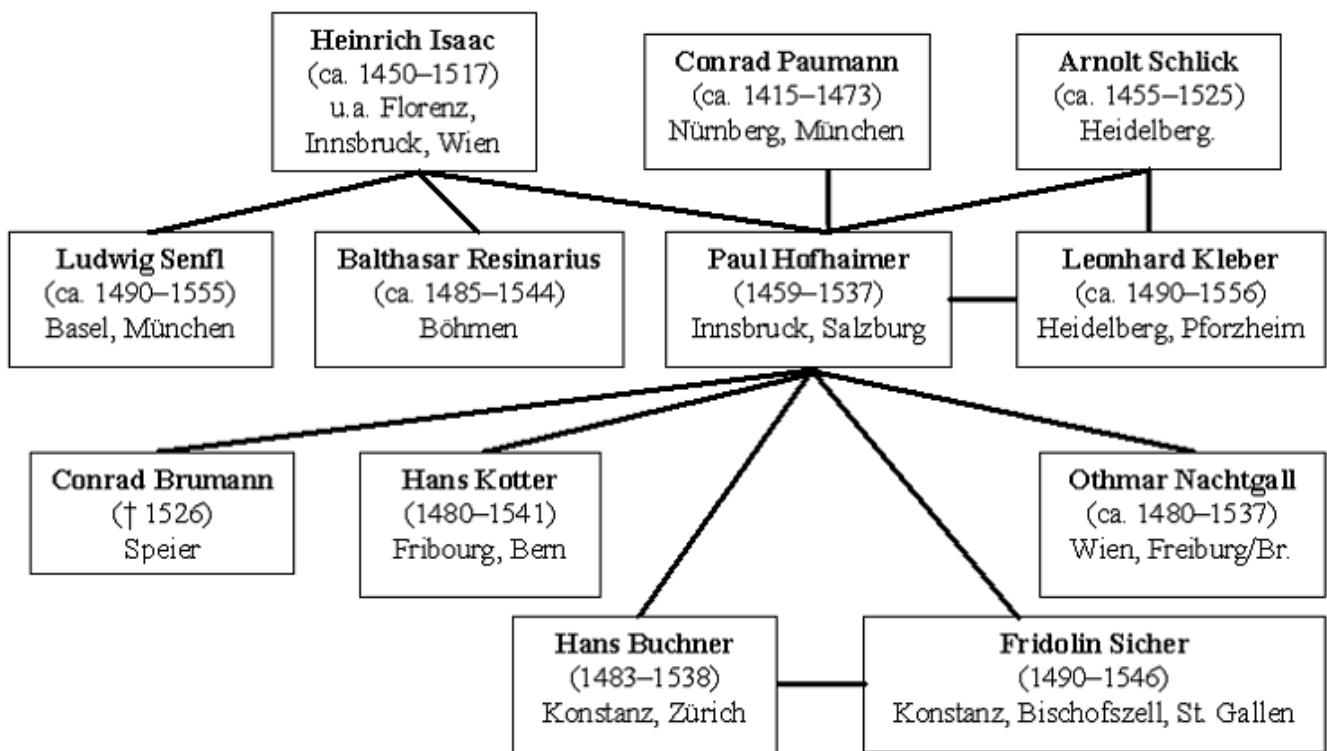
Als ursprünglich "heidnisches" Instrument kam die Orgel ungefähr im 8. Jahrhundert an die Höfe Mitteleuropas. Anfänglich gegen den Widerstand der Kirchenväter erhielt sie ab dem 9. Jahrhundert, offiziell ab dem 14. Jahrhundert, in den christlichen Kirchen eine Funktion. Vielleicht brauchte man das ursprünglich sehr einfache Instrument zur Begleitung von Vokalmusik. Später verstand man seine Funktion alternierend zur Singstimme, als Zusatzstimme oder als selbständiges Instrument für Zwischenspiele (Ergänzung zum Gesang). Die ersten überlieferten Zeugnisse von Orgelmusik aus Mitteleuropa stammen aus dem 14. Jahrhundert. Zu dieser Zeit kam auch die Tabulatur auf, eine Musik-Notation mit partiturähnlich übereinander angeordneten Tonbuchstaben. In sogenannten "Intavolierungen" übertrugen die höfischen Musiker einfache Gesangsvorlagen aus der Gregorianik, aus Tanz-, Volks- oder höfischen



Liedern in Tabulatur-Notation. So wurde es möglich, vokale Vorlagen auf der Orgel oder andern Tasteninstrumenten zu spielen oder sie als Grundlage zur Improvisation zu verwenden. In sogenannten "Fundamentbüchern" legten die frühen Orgelmeister lehrmässige Sammlungen an mit solchen Übungsstücken – als Anleitung zur Komposition oder mehrstimmigen Improvisation über eine Liedmelodie (einen sog. Cantus firmus). Auch wenn diese Intavolierungen für Orgel bereits mit reichen Verzierungen ausgeschmückt waren, erinnern sie in ihrer Einfachheit noch deutlich an das zugrundeliegende vokale Vorbild. Die Sammlungen beweisen aber die grosse Bedeutung der frühdeutschen Orgelmeister in der Entstehungsgeschichte der Choralbearbeitung. Die älteste bekannte Quelle von Choralbearbeitungen ist das **Robertsbridge-Fragment** aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Es enthält unter anderem drei Motetten-Intavolierungen.

## ÜBERSICHT

Frühmeister deutscher Orgelkunst und ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis



In der **Celler Tabulatur von 1601** finden sich bereits Elemente, die später von Scheidemann (\*1596), Tunder (\*1614) oder Buxtehude (\*1637) schöpferisch weiterentwickelt wurden: Instrumental orientierte Schreibweise, Ornamentierung, Fragmentierung, Echo-Effekte. Diese Merkmale belegen den wichtigen Anteil der frühdeutschen Meister an der deutschen Orgelmusik. Es sind Elemente, die eindeutig nicht auf den Einfluss von Sweelinck zurückgehen.

Aus dem Wirkungskreis von **Conrad Paumann** aus Nürnberg, dem frühesten deutschen Orgelmeister, sind zwei wichtige Sammlungen von ca. 1450 überliefert, das *Fundamentum organisandi* und das *Buxheimer Orgelbuch*. Sie enthalten Improvisationsanleitungen zu gregorianischen Themen und weltlichen Liedern. Weitere Quellen früher Orgelwerke sind die *Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein uff die orgeln und lauten* des Meisters **Arnolt Schlick** (1512), der wie Conrad Paumann ein Lehrer von **Paul Hofhaimer** war. Auch das *Fundamentbuch* (1551) des Hofhaimer-Schülers **Hans Buchner** ist hier zu erwähnen.

Einer der ersten bekannten Orgelmeister in unserer Region war der St. Galler Stiftsorganist **Fridolin Sicher**, dessen Sammlung [11] mit ihren Hymnen, Sequenzen, Magnificat-Bearbeitungen und Motetten wohl in erster Linie für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgesehen war, aber auch weltliche Intavolierungen bzw. Kompositionen enthält.

Im 15. Jahrhundert erlebte die **gregorianische Choralbearbeitung** in Italien und im Süden Deutschlands eine erste Blüte. Die ursprünglich zwei-, später mehrstimmigen Stücke führten die Choralstimme in grossen Notenwerten (sog. Cantus planus). Abwechselnd mit dem Chor hatte die Orgel (alternatim) bei der Messe solche Bearbeitungen aus dem Ordinarium (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) und den wechselnden Teilen der Messe (Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium, Communio u.a.) zu spielen. Im Stundengebet kam sie vor allem in der Matutin (mit Te Deum), der Vesper (mit Magnificat) und der Komplet zum Einsatz.

Zusammenfassend beinhaltet die frühe Orgelmusik im 15. und 16. Jahrhundert folgende Gattungen:

- Intavolierungen, das heisst Übertragungen von mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalsätzen auf die Orgel, als Ersatz für einen Chorgesang

- Abwechselndes Spiel mit einer gregorianischen Sängerguppe (Alternatimspiel)
- Bearbeitungen von gregorianischen Motiven oder von deutschen (Kirchen-) Liedern
- Improvisatorische Stücke wie Präludium, Praeambulum etc.
- Tänze

Bemerkenswert ist die Feststellung, dass die Orgelmusik in Mitteleuropa zu einem wesentlichen Teil aus dem Volks- und Kirchengesang sowie aus weltlichen Tänzen entstanden ist.

### **3. Reformation und Höhepunkte der deutschen Choralbearbeitung**

In süddeutsch-schweizerischen Tabulaturen auch katholisch gebliebener Orgelmeister finden wir ab ca. 1530 erste Überlieferungen deutschsprachiger Kirchenlieder. Entscheidende Impulse für die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes und dessen Bearbeitung – zunächst Intavolierungen von Vokalsätzen – gingen aber von den reformatorischen Bewegungen aus.

#### **Frühe Zeugnisse deutschsprachiger Kirchenlied-Bearbeitungen**

Die bedeutendsten Hinweise finden sich in folgenden Quellen:

- das Breslauer Orgelbuch aus dem 16. Jahrhundert
- Orgel oder Instrument Tabulatur von 1571 des Leipziger Thomas-Organisten Elias Nicolaus Ammerbach (ca. 1530–1597): Es enthält Intavolierungen von Vokalsätzen und Orgelchoräle der neuen Gattung mit Instrumentalsätzen sowie teils mehrsätzige Orgelbearbeitungen (Versetten), welche die aufkommende Alternatimpraxis auch für den deutschsprachigen Choral belegen.
- Tabulatur des Augustus Nörmiger (1560–1613) aus dem Jahre 1598, die anstelle von Intavolierungen bereits eigentliche Orgelsätze für 77 heute noch bekannte Orgelchoräle enthält, die entsprechend dem Kirchenjahr angeordnet sind.
- Die bereits erwähnte Celler Tabulatur von ca. 1600 mit 78 Chorälen, von denen einige bereits koloristisch ausgeschmückt sind. Auch hier finden sich Zeugnisse früher Alternatimpraxis im deutschen Kirchenlied.
- Tabulatur des Johann Bähr aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts mit einem vollständigen Magnificatzyklus, einem deutschen Magnificat und einer Sequenz.

## Wichtigste Komponisten der Reformation

**Balthasar Resinarius** (ca. 1485–1544), ursprünglich katholischer Priester, wurde einer der wichtigsten Vertreter der ersten protestantischen Komponistengeneration. Seine rund 80 Werke deckten den unmittelbaren liturgischen Bedarf der frühen lutherischen Kirche.

**Hans Kotter** (1480–1541) in Bern, Schüler von Paul Hofhaimer, musste nach dem Übertritt zum neuen Glauben seine Organistenstelle in Fribourg aufgeben und als Schulmeister nach Bern ziehen. Sein Orgelbuch aus der Zeit von 1513 und 1522 enthält die ersten deutschen Orgeltänze sowie Stücke von Hofhaimer, Josquin Desprez, Heinrich Isaac und anderen. Ebenfalls erhalten sind zehn Präludien, die dem Stil seines Lehrers Paul Hofhaimer nahestehen.

## Orgelspiel und Choral

Eigentlich alle reformatorischen Richtungen lehnten anfänglich den Gebrauch der Orgel in der Kirche als "papistischen Missbrauch" ab. Später tolerierte man die Orgel recht unterschiedlich.

**Martin Luther** (1483–1546) gab seine zunächst ablehnende Haltung gegenüber der Orgel bald wieder auf. Entsprechend dem Aufschwung des deutschen Kirchenliedes bezeichnete der Begriff "Choral" innerhalb der evangelischen Kirchenmusik mehr und mehr das volkssprachliche, in der Liturgie gebrauchte Kirchenlied, wodurch auch die Choralbearbeitungen aufkamen. Diese Kompositionen waren nur im lutherischen Bereich möglich, solange die andern reformatorischen Richtungen das Orgelspiel im Gottesdienst ablehnten. Neben deutschen Kirchenliedern behauptete bis zum 17. Jahrhundert im lutherischen Gottesdienst auch die Gregorianik ihren Platz. Die traditionelle Alternatim-Praxis (Orgel abwechselnd mit Chorgesang) wendete man nun auf deutsche Kirchenlieder an. Später, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, brauchte man die Orgel neben ihrer solistischen Funktion auch zur Begleitung des Gemeindegesanges.

Der Schweizer Reformator **Huldrych Zwingli** (1484–1531) verbot den Gebrauch der Orgel. In den reformierten Kirchen der Schweiz fanden die Orgeln später recht unterschiedlich Eingang, im Kanton Zürich erst im Lauf des 19. Jahrhunderts. Die reformierten Gesänge in der deutschsprachigen Schweiz entstammten zum grossen Teil dem **Genfer Psalter** (Hugenottenpsalter) von 1562, der bereits 1573 vom Französischen ins

Deutsche übersetzt worden war. Der Reformator **Jean Calvin** (1509–1564) hatte diese Psalmlieder in Strassburg kennengelernt und war überzeugt, dass die von Gott gegebenen Worte die einzig richtigen seien für den Gottesdienst. So gab er davon seit 1539 mehrere Sammlungen heraus. Der Text hält sich streng an die ursprünglichen Psalmtexte. Um die menschlichen Leidenschaften nicht zu wecken, mussten die Gesänge einfach sein, Gravität und Majestät ausdrücken. Der Dreierhythmus und die Punktierung (Assoziation mit Tanz!) waren verboten. Die zunächst zaghaften Versuche der Vierstimmigkeit von **Claude Goudimel** (um 1510–1572) fanden – trotz der Skepsis von Calvin – rasche Verbreitung.

**Samuel Mareschal** (1554–1640), Organist im Basler Münster, das bereits 1561 das Orgelspiel wieder eingeführt hatte, war dort ausserordentlich lange Organist (1577–1640). In seiner Sammlung von ca. 1640 [9] sind die 150 Genfer Psalmen harmonisiert und die einzelnen Stimmen mit einfachen Kolorierungen versehen. Diese Psalmen sind vermutlich repräsentativ für das frühe Orgelspiel in jenen reformierten Kirchen der Schweiz, wo die Orgel noch nicht den Gesang zu begleiten, sondern – eventuell in Alternativfunktion – lediglich zu "umspielen" hatte.

Noch vor Mareschal, nämlich 1620, gab **Nicolas Vallet** (ca. 1583–1642), Lautenspieler und Musikpädagoge in Amsterdam, ein Lautenbuch [12] heraus, das u.a. die Genfer Psalmen mit der Grundmelodie und ein bis zwei Variationen enthält, also in ähnlicher Bearbeitung wie Mareschal.

### **Einflüsse aus den Niederlanden**

Auch der Reformator Calvin hatte die Orgel aus dem Gottesdienst verbannt. In den Niederlanden brachte diese Ablehnung gewisse Vorteile: Die Behörden wollten als Besitzer der Orgeln ihre Instrumente nicht ungenutzt lassen. So hatten die Organisten nach den Gottesdiensten und wahrscheinlich auch nach dem Abendgebet mit konzertartigen Orgelvorträgen aufzuwarten. Offenbar sollte damit auch den jungen Leuten etwas geboten und dadurch soziale Probleme in Schranken gehalten werden. Diese gehobene Unterhaltungsfunktion der Orgel führte zur Entwicklung von freien, also nicht (kirchenlied-) gebundenen Orgelwerken wie Toccaten und Fantasien. Daneben entstanden auch Variationszyklen über volkssprachliche Kirchenlieder und weltliche Lieder in Anlehnung an die profanen Tanzvariationen. Der hervorragende Meister dieser Kunst war der Amsterdamer **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1562–1621). Sein eigenständiger Stil verband das spielerisch-virtuose Element der englischen Virginalisten (William Byrd und John Bull) mit der kontrapunktischen Ge-

setzmässigkeit des strengen Vokalsatzes. Vor allem auf das Schaffen der norddeutschen Orgelmeister, die sich bevorzugt zur Ausbildung bei ihm meldeten, hatte er, der "Hamburger Organistenmacher", einen bedeutenden Einfluss. Sweelincks Bearbeitungen geistlicher Lieder unterscheiden sich kaum von seinen profanen Kompositionen. Interessant ist übrigens, dass in den Niederlanden vor allem deutsche (lutherische) Kirchenlieder und nur selten die dort heimischen Hugenottenpsalmen bearbeitet wurden.

### **Norddeutschland: Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius**

Bedeutende Impulse auf die Orgelkunst in Norddeutschland gingen von den beiden Sweelinck-Schülern **Heinrich Scheidemann** (ca. 1596–1663) und **Jacob Praetorius d. J.** (1586–1651) in Hamburg aus. Entsprechend der Tradition – den frühen deutschen Quellen – wie aus der Sweelinck-Schule stand zunächst die Lied-, bzw. Choralbearbeitung im Vordergrund. Die freien Orgelwerke sind erst in Ansätzen vorhanden. Die prächtigen norddeutschen Instrumente machten es möglich, die Orgel als liturgische Bereicherung, als Ersatz für einen Chor oder im wechselweisen Vortrag liturgischer Gesänge (alternatim) einzusetzen. Während Sweelinck sein Material in erster Linie noch aus dem profanen Bereich bezog (Lied und Tanz), übernahmen die norddeutschen Meister zusätzlich die traditionelle Alternatim-Praxis ihrer Region. Das Aufkommen der deutschen Choralbearbeitungen drängte die ursprünglich lateinischen Cantus firmi des 16. Jahrhunderts immer mehr zurück.

Scheidemann schuf zunächst sog. monodische Choralbearbeitungen. Hier ist die Choralmelodie in der Oberstimme stets präsent, eventuell koloriert, und wird von einem schlichten homophonen Satz begleitet. Scheidemann gilt ausserdem, zusammen mit Jacob Praetorius d. J., als Meister der norddeutschen Choralfantasie. Bei der Choralfantasie wird die Melodie (der Cantus firmus) aufgelöst und in freier Form in monodischen und kontrapunktischen Teilen präsentiert. Dabei kommen die reichen Möglichkeiten der norddeutschen Barockorgel mit der klanglichen Gegenüberstellung ihrer verschiedenen Werke voll zur Geltung. Vermutlich verwendete man diese Choralfantasien in der Vesper anstelle einer vom Chor gesungenen Motette oder als Nachspiel zum Hauptgottesdienst. Der grösste Teil des Orgelwerkes von Scheidemann wurde erst durch das Auffinden der **Zellerfelder Tabulatur** im Jahre 1955 bekannt, so dass sich heute sein Werk mit der lange berühmteren "Tabulatura nova" Samuel Scheidts (siehe unten) ebenbürtig vergleichen lässt. Im Gegensatz zur "Tabulatura nova" bereitet aber die Überlieferung der Werke

Scheidemanns mehr Schwierigkeiten wegen ihrer klassischen Tabulaturschrift, die oft verschiedene Lesarten zulässt und anfällig ist auf Abschreibefehler.

**Franz Tunder** (1614–1667) und **Matthias Weckmann** (ca. 1616–1674) entwickelten die norddeutsche Choralfantasie weiter, bis sie mit **Jan Adam Reincken** (1643–1722) und **Dieterich Buxtehude** (ca. 1637–1707) einen Höhepunkt fand.

### **Mittel- und Süddeutschland: Samuel Scheidt**

Die Technik der Choralbearbeitung imponierte im kleinstädtisch-bäuerlichen Mittel- und Süddeutschland des 17. Jahrhunderts asketischer, weniger virtuos. Hier entwickelte sich unter **Samuel Scheidt** (1587–1654) in Halle, ebenfalls einem Sweelinck-Schüler, die Choralvariation und die zweistimmige Choralbearbeitung (Choralbicinium). Die Choralvariationen nach dem Vorbild Sweelincks hatten keine liturgischen Muster und waren damit eine eigentliche Neuerung im evangelischen Gottesdienst. Sie fanden durch die "Tabulatura nova" Samuel Scheidts von 1624 (vor allem Teil III) weite Verbreitung als exemplarische Darstellung von Musik für den lutherischen Gottesdienst.

Neben einer lutherischen, noch lateinisch-gregorianischen "Orgelmesse" mit Kyrie und Gloria finden sich hier Choralbearbeitungen in bereits verschiedenen Formen, zum Beispiel als Bicinium oder als einfacher oder kolorierter Cantus firmus. Als "Novität" wendet Scheidt hier eine moderne Notenschreibweise an, also keine eigentliche Tabulatur, ähnlich wie sie damals in Italien, England und den Niederlanden bereits etabliert war. Dadurch ist dieses Werk unmissverständlich der Nachwelt überliefert.

Etwas im Schatten von Samuel Scheidt stand **Johann Ulrich Steigleder** (1593–1635) aus Stuttgart, der 1624/1627 – ebenfalls im 30-jährigen Krieg – eine Sammlung von Choralbearbeitungen herausgab. Er war kein Sweelinck-Schüler, übernahm aber gewisse Elemente von Scheidt und von Italien, so auch die neue italienische Notenschrift.

In Mittel- und Süddeutschland entstand im weiteren Verlauf die Choralpartita – Erbe der Sweelinck-Scheidtschen Choralvariationskunst – und die Choralfuge oder Choralfughette, eine Entwicklung aus der Scheidtschen Choralkanzone bzw. der italienischen Canzone und des Ricercars. Berühmtester Meister dieser Schule war **Johann Pachelbel** (1653–1706) aus Nürnberg. Auch die süddeutsche Choralfuge ist schlichter gestaltet

als norddeutsche Formen; oft wird nur noch die erste Choralzeile als Fugenthema verwendet. Pachelbels Choralfugen waren auch für den jungen J.S. Bach erste Vorbilder für die Choralbearbeitung. Weitere Meister dieser Gattung waren Johann Christoph Bach (1642–1703) aus Eisenach sowie dessen Bruder Johann Michael Bach (1648–1694), der möglicherweise [5] zusammen mit seinem Schwiegersohn J.S. Bach ("Neumeister Choräle") eine Sammlung von Orgelchorälen in der Ordnung des Kirchenjahres verfasste – vielleicht ein Prototyp des späteren "Orgelbuchsleins". Einige weitere Komponisten aus diesem Kreis sind Johann Rudolf Ahle (1625–1673); Johann Heinrich Buttstedt (1666–1727, Schüler Pachelbels); Johann Erasmus Kindermann (1616–1655); Johann Krieger (1652–1735); Andreas Nikolaus Vetter (1666–1710, Schüler Pachelbels) und Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712).

**Johann Gottfried Walther** (1684–1748) gehörte zeitlich zu den letzten Komponisten dieser Epoche, welche die Gattung Choralvariation noch pflegten. Seine mehrteiligen Choralbearbeitungen sind aber eher eine Aneinanderreihung von einzelnen Choralvorspielen und somit auch einzeln zur Einleitung des Gemeindegesangs geeignet. Die Choralpartiten J.S. Bachs bilden den krönenden Abschluss dieser Entwicklung.

### **Meister des 17. und 18. Jahrhunderts; J.S. Bach**

Dank der bedeutenden musikalischen Leistungen von Scheidemann (Norddeutschland), Scheidt (Mitteldeutschland) und Pachelbel (Süddeutschland) hatte die Kunst der Choralbearbeitung in Deutschland im Verlauf des 17. Jahrhunderts ein hohes Ansehen erreicht. Wie bereits erwähnt, besass die Orgel lange nur eine alternierende Funktion zum Gemeindegesang, indem sie die (unbegleitet) gesungenen Liedstrophen zu "alternieren" hatte. 1637 ist erstmals in Nürnberg eine Orgelbegleitung des Gemeindegesangs nachgewiesen [3]. Regional unterschiedlich wurde spätestens seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Einleitung und Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel zur Regel. So erübrigte sich auch das "Alternieren" der Orgel. Durch ihr engeres Zusammenwirken mit dem Gesang erhielt die Choralbearbeitung auch mehr Bedeutung in der Funktion eines eigentlichen "Choralvorspiels" zur Einleitung des Gemeindegesanges.

Im Lauf der Entwicklung hat sich der musikalische Ausdruck in den Orgelchorälen seit Samuel Scheidt zunehmend verfeinert und der inhaltlichen Stimmung des Chorals (Lobpreis, Passion, Trauer, Reue) angepasst. So finden wir bei schon bei Buxtehude (ca. 1637–1707) und Georg Böhm



(1661–1733) sehr differenzierte Ausdrucksformen. Die musikalische Deutung des Textes erreichte schliesslich mit **J. S. Bach** (1685–1750) einen Höhepunkt. Berühmteste Beispiele für seine "musikalische Sprache der Choräle" [Albert Schweitzer, 1908] finden wir im Orgelbüchlein, wo Affekte musikalisch und rhetorisch mit einer grossen Meisterschaft dargestellt werden. Für seine Choralarbeiten hielt sich J. S. Bach im Frühwerk (Neumeister-Sammlung und Orgelbüchlein) sowohl an die norddeutsche Praxis der Kolorierung wie an die mitteldeutsche Chorfuge. Als komplexe eigenständige Form entwickelte er später die grossen Choralvorspiele in einer sehr vielfältigen Gattung: als Concerto-Form mit Choraldurchführung, als kontrapunktische Kanons, Triosätze oder als Plenumsstücke mit Toccatencharakter.

#### 4. Entwicklung in katholischen Gegenden

Die Reformation hatte in Deutschland das Begriffsverständnis "Choral" von seiner ursprünglich gregorianischen Bedeutung auf das deutsche Kirchenlied verschoben und gleichzeitig auch die Entwicklung der Choralbearbeitung wesentlich gefördert. Bei den Katholiken nahm die Messliturgie nach dem "Gegenreformations-Konzil" von Trient (1545–1563) weiterhin einen zentralen Platz ein. So entstand vor allem in katholischen Ländern im Lauf des 17. Jahrhunderts die Form der "Orgelmesse". Das sind von der Orgel gespielte Zyklen nach gregorianischen Themen. Zunächst betrafen diese gregorianischen Melodien die gleichbleibenden Teile der Messe, das sog. Ordinarium, also Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei – und oft auch das Credo, obwohl das Konzil dessen instrumentale Ausführung verbot. Mit der Zeit wurde der Anteil der Orgel oft auch auf wechselnde Messeteile (zum Beispiel Introitus, Graduale und Offertorium) erweitert.

Es liegt auf der Hand, dass diese Orgelmessen vor allem in katholischen Ländern gebräuchlich waren. In **Frankreich** waren dafür berühmt Jean Titelouze (1563–1633), Nicolas de Grigny (1672–1703), Guillaume-Gabriel Nivers (ca. 1631–1714) und François Couperin (1668–1733). Da die katholische Liturgiereform nach dem Konzil vor allem mehr Textverständlichkeit anstrebte, bemühte man sich zunehmend auch um mehr "Verständlichkeit" bei diesen instrumental ausgeführten Partien des Ordinariums durch Betonung des Affektes. Sie kamen zunächst besonders in den **italienischen Orgelmessen** (Elevationstoccaten) zum Ausdruck. In den "Fiori musicali" von **Girolamo Frescobaldi** (1583–1643) ist schliesslich nur noch das Kyrie eine choralgebundene Bearbeitung, während freie

Stücke wie Ricercare oder Canzonen als "Messeteile" recht grosszügig eingefügt sind. Diese Stücke konnten daher ausdrücklich auch für andere liturgische (!) Gelegenheiten gebraucht werden. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verloren die "Orgelmessen" nach und nach ihren Bezug zur ursprünglichen Gregorianik. Im 19. Jahrhundert schliesslich hat sich die ursprüngliche Bedeutung von Sätzen wie "Offertoire" (beim Franzosen Lefébure-Wely) oder "Suonatina per offertorio e [!] postcommunio" beim italienischen Padre Davide da Bergamo durch ihre temperamentvolle und opernhafte Affektbetonung schliesslich völlig aus dem liturgischen Zusammenhang gelöst.

Mit dem Rückgang der Orgelmessen nach gregorianischen Themen gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat sich die instrumentale Bearbeitung gregorianischer Themen nicht weiter entwickelt, vielleicht auch wegen ihrer schlechten Eignung für die damals aufkommende Harmonik und Rhythmik. Während die reformatorisch-lutherische Seite das deutsche Kirchenlied unter Mitwirkung der Orgel pflegte, bevorzugten die Katholiken den gesungenen lateinisch-gregorianischen Choral, der nun vielerorts ebenfalls von der Orgel begleitet wurde.

Bach nahm in seiner Sammlung "Dritter Theil der Clavier-Übung" von 1739 – möglicherweise unter dem Eindruck der Fiori musicali von Frescobaldi – die Gattungstradition der Orgelmesse als lutherische Form auf: Die ersten 9 Choralbearbeitungen entsprechen dem Kyrie und Gloria der lutherischen deutschen Messe.

Eine singuläre Erscheinung und etwas abseits der Gregorianik waren in Frankreich die Orgelvariationen über volkssprachliche geistliche Weihnachtslieder, die sog. **Noëls**. Ihre Melodien gehen teilweise bis ins 13. Jahrhundert zurück und verwenden vereinzelt Elemente aus der Gregorianik. Die Noëls kamen besonders im 17. Jahrhundert auf mit Komponisten wie Louis-Claude Daquin (1694–1772) oder Claude Balbastre (1727–1799). Der Versuch von Franz Xaver Murschhauser (1663–1738) in München, diese Variationsreihen 1696 auf deutsche Verhältnisse zu übertragen, blieb ein Einzelfall.

## 5. Choralbearbeitungen im 19. und 20. Jahrhundert

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts verlor die Choralbearbeitung ihre überragende Rolle. Neuschöpfungen orientierten sich an früheren Vorbildern oder am neuen empfindsam-galanten Stil und stammten meist aus

dem Umkreis der Schüler und Enkelschüler Bachs. Dagegen erhielten freie Orgelkompositionen auch im Gottesdienst mehr Bedeutung.

Wohl als Ausdruck der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bearbeitungstypen von Bachs Werk verwendete Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) in einigen seiner Orgelsonaten ein Choralthema. César Franck (1822–1890) bezeichnete sogar drei freie Orgelstücke als "Choräle", vermutlich wegen ihrer choralähnlichen Themen (*Trois chorals pour grand orgue*, 1890).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben als Berühmteste Johannes Brahms (1833–1897) und Max Reger (1873–1916) den Gedanken des Choralvorspiels wieder aufgenommen, Brahms mit typisch romantischen Stilmitteln, Reger zusätzlich mit ausgeprägten kontrapunktischen Techniken und einer aufsehenerregenden Harmonik. Reger nahm ausserdem die Tradition der Choralfantasie wieder auf als eigentliche symphonische Dichtung. Auch Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) bearbeitete in seinem Orgelwerk Choralthemen. Eine Choralfantasie im monumentalen Stil schuf Franz Liszt mit seiner Fantasie und Fuge "Ad nos ...", die keinerlei liturgische Funktion mehr besitzt.

Die liturgische Musik des 20. Jahrhunderts verwendet in gleicher Weise wieder Themen aus dem lutherischen Choralrepertoire wie aus der Gregorianik, deren Einbezug mit den neuen Stilmitteln wieder besser möglich wurde. Im Rahmen der historisierenden Orgelbewegungen des 20. Jahrhunderts entstanden vermehrt auch Choralbearbeitungen, die auf alte Formen zurückgriffen (Heinrich Kaminski, Helmut Bornefeld, Joh. Nep. David, Hugo Distler).

Literaturverzeichnis auf der folgenden Seite

## Literatur

- 1 **Busch, Hermann J. (Hrsg.):** Lexikon der Orgel. Stw. Choralbearbeitung (Matthias Schneider). Laaber (2007).
- 2 **Dahlhaus, Carl; Danuser, Hermann:** Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Sonderausgabe. Laaber (1996).
- 3 **Edler, Arnfried:** Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. Band 1. Laaber (2007).
- 4 **Keller, Hermann:** Schwäbische Lebensbilder. Johann Ulrich Steigleder. Stiftsorganist und Orgelkomponist 1593–1635. Aufsatz von 1942. Online am 18.06.2010.  
<http://www.hermann-keller.org/aufsaetzeinzeitschriftenundzeitungen/1942johannulrichsteigleder.html>
- 5 **Lüthi, Franz:** Neu entdeckte Choralvorspiele aus der Frühzeit von J.S. Bach. Bulletin OFSG 3:1 (1985).
- 6 **Lüthi, Franz:** Heinrich Scheidemann und Franz Tunder: Zwei bedeutende Vertreter der frühen norddeutschen Organistenschule. Bulletin OFSG 8:1 (1990).
- 7 **Lüthi, Franz:** Zur Geschichte des deutschen Orgelchorals. Bulletin OFSG 8:3 (1990).
- 8 **Lüthi, Franz:** Die choralgebundene Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. Bulletin OFSG 17:4 (1999).
- 9 **Mareschal, Samuel (1554–1640):** Psaumes pour Orgue (ou tout autre instrument à clavier). Publiés par Jean-Marc Bonhote. Cantate Domino Genève C.D. 3001 (o. J.).
- 10 **Salmen, Walter (Hrsg.):** Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. 2. Aufl. Innsbruck (1978).
- 11 **St. Galler Orgelbuch.** Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher (St. Gallen, Codex 530). Hrsg. Hans Joachim Marx. (108. Publikation der Veröffentlichungen der GdO). Winterthur (1992).
- 12 **Vallet, Nicolas (1583–1642):** Variációk genfi zsoltardallamokra 1620 [Variationen zu den Genfer Psalmen (1620)]. Aus Lautentabulaturen auf Tasteninstrumente umgesetzt von István Szabó. Budapest (1995).
- 13 **Wikipedia:** Die freie Enzyklopädie. Stw. Choralbearbeitung [Juli 2010].

## **Zur Mathis-Orgel (III/P, 40; 1973/1988) in der evangelischen Kirche Heiligkreuz, St. Gallen**

Hansjörg Gerig

Die Geschichte der Orgeln in der evangelischen Kirche Heiligkreuz ist im Bulletin OFSG 8:4 (1990) bereits ausführlich dargestellt. Daher soll an dieser Stelle eine kurze tabellarische Zusammenfassung genügen und vor allem auf der letzten Seite dieses Bulletins die aktuelle **Disposition** mitgeteilt werden, damit es besser möglich wird, den Ausführungen von Rudolf Lutz zum heutigen Thema *"Stil von Choral und Choralvorspiel im Laufe der Jahrhunderte – improvisatorisch demonstriert und erläutert"* im Bezug auf die Registrierungen folgen zu können.

### **5. Januar 1913**

Einweihung der neuen Kirche der Kirchgemeinde Tablat\*, welche nach den Plänen von Curjel und Moser erstellt worden war. Zusammen mit der Kirche wurde auch die erste Orgel eingeweiht, ein dreimanualiges Werk der Firma Goll, Luzern, Opus 397, mit 29 Registern, einem Auszug und drei Transmissionen auf pneumatisch gesteuerten Taschenladen. Als Experten amtierten neben einem Herrn Martini (Kirchenvorsteher) Musikdirektor Giger aus Rorschach und Richard Wiesner, Organist zu St. Laurenzen St.Gallen. Ihr Urteil lautete zusammengefasst: *"Ein prachtvolles, modernes Werk. Mit seinem Reichtum an zarten und kräftigen Stimmen, mit fast unbegrenzten Mischungsmöglichkeiten, mit seinem erhabenen Wohlklang wird es nicht nur seinem gottesdienstlichen Zweck aufs beste dienen, sondern sich auch fürs Konzertspiel vortrefflich eignen."*

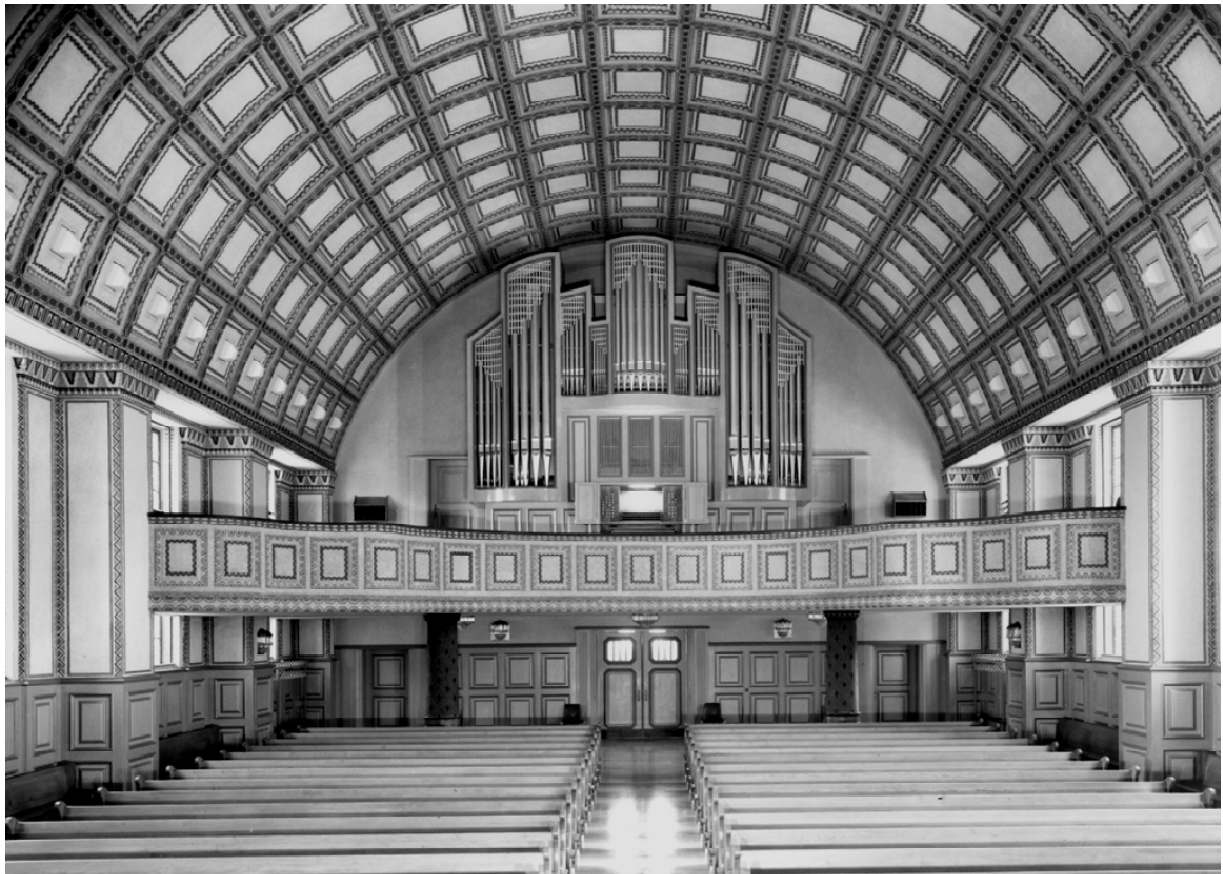
\* Bis zur Stadtvereinigung war Tablat eine eigenständige politische und Kirchgemeinde und umfasste den östlichen Teil des heutigen Stadtgebietes. Die neu gebaute Kirche war die erste eigene Kirche, vorher waren die evangelischen Bewohner der Kirche Linsebühl zugeteilt.

### **1. März 1953**

Wiedereinweihung der Orgel nach einem durchgreifenden Umbau durch die Erstellerrfirma Goll. Ziele des Umbaus waren eine klanglich Auffrischung im Sinne des sich anbahnenden neuen Verständnisses des Orgelklanges und Umbau des Instrumentes auf elektropneumatische Traktur und Registratur. Die umgebaute Orgel besass nun 34 Register auf drei Manualen, dazu einen Auszug und 2 Transmissionen. Der Experte Willy Hardmeyer hielt in seinem Abschlussbericht fest: *"Die umfangreiche Orgelrenovation in der evangelischen Kirche Tablat-St.Gallen hat zu einem vollen Erfolg geführt. Die Orgel wird als neues, vollwertiges Instrument empfunden und gereicht der Orgelbau firma Goll & Co AG Luzern zu Ehren. Die evangelische Kirchgemeinde Tablat-St.Gallen kann zu ihrem schönen Instrument beglückwünscht werden."*

### 7. Oktober 1973

Einweihung der neuen Orgel der Firma Mathis, Näfels, mit 40 Registern auf Schleifladen mit rein mechanischer Traktur und Registratur. Für die beiden beteiligten Berater Marcel Schmid und Hansjörg Gerig war es eine sehr grosse Freude, dass in der schweizerischen Blütezeit der Orgelbewegung im Heiligkreuz ein so grosses und wunderschönes Instrument gebaut werden konnte. Entsprechend begeistert reagierten die vielen Gottesdienst- und Konzertbesucher. Die Orgel mit dem Konzept HW-SW-BW-P steht 1973 mit ihrem Brustwerk noch voll in der Orgelbewegung, mit ihrem allerdings noch zaghaft realisierten Schwellwerk schon in der Öffnung zur bald anbrechenden Begeisterung für die Romantik. Dementsprechend klingt sie besonders schön mit der Literatur, die auch die Orgelbewegung favorisiert hat. Dank den hervorragend gelungenen Zugenstimmen kommt auch die klassische französische Orgelliteratur auf ihr hervorragend zur Geltung.



**2. Oktober 1988**

Mit einer Konzertreihe – wie auch schon 1973 – wurde die revidierte und klanglich optimierte Orgel wieder eingeweiht. Viele Jahre sind seither schon wieder vergangen und noch immer freuen sich Organistinnen und Organisten auf diesem Instrument zu spielen. So ist es nicht verwunderlich, dass sich Rudolf Lutz für sein Thema zum Choral ausdrücklich diese Orgel gewünscht hat. Choral im eigentlichen Sinne und die Mathis-Orgel in der Kirche Heiligkreuz passen ausgezeichnet zusammen.

**Anmerkungen:**

- Alle Bulletins sind auf unserer Homepage [www.ofsg.org](http://www.ofsg.org) zum download im PDF-Format verfügbar. Die Links auf die Bulletins sind zur Zeit mit einem Passwort gesperrt, weil sich die Website im Umbau befindet. Diese Sperrung wird so rasch als möglich wieder aufgehoben.
- Fotonachweis: aus dem Archiv HJG

## Disposition

### II. Hauptwerk (C–g''')

1. Pommer	16'
2. Principal	8'
3. Koppelflöte	8'
4. Gambe	8'
5. Octave	4'
6. Blockflöte	4'
7. Sesquialtera 2f.	2 ⅔'
8. Octave	2'
9. Mixtur 3-4f.	1 ⅓'
10. Scharf 2-3f.	1'
11. Dulcian	16'
12. Trompete	8'

### I. Oberwerk (C–g''')

1. Hohlflöte	8'
2. Quintade	8'
3. Principal	4'
4. Spitzflöte	4'
5. Nasat	2 ⅔'
6. Flageolet	2'
7. Terz	1 3/5'
8. Plein-jeu 4-5f.	2'
9. Trompete	8'
10. Krummhorn	8'
Tremulant	

### II. Brustwerk (C–g''')

1. Gedackt	8'
2. Rohrflöte	4'
3. Principal	2'
4. Larigot	1 ⅓'
5. Octave	1'
6. Cymbel 4f.	½'
7. Rankett	16'
8. Vox humana	8'
Tremulant	

### Pedalwerk (C–f')

1. Principal	16'
2. Subbass	16'
3. Octave	8'
4. Rohrpommer	8'
5. Octave	4'
6. Spillflöte	4'
7. Hintersatz 4f.	2 ⅔'
8. Posaune	16'
9. Trompete	8'
10. Zinke	4'

40 Register, Schleifladen, rein mechanische Traktur und Registratur  
 5 Normalkoppeln, wechselwirkend als Zug und Tritt  
 Organo pleno und Zungenplenum als Fusstritte  
 Oberwerk schwellbar