

# ST. GALLER ORGELFREUNDE OFSG

BULLETIN OFSG 4 NR. 4, 1986

Rickenbach, Oktober 1986

*Liebe St. Galler Orgelfreunde*

*Wir laden Sie herzlich ein zum letzten Orgelseminar in diesem Jahr am*

***Samstag, 8. November 1986 1400-1600 Uhr  
Evang. Kirche Heiligkreuz, St. Gallen  
Thema: "Sinfony - Sinfonia - Symphonie"  
Referent: Marcel Schmid***

*Am Beispiel von Händels Sinfony zum "Messias", einigen "Sinfonien" Bachs (BWV 791, 797-799) und Mozarts Symphonie C-Dur KV 338 wird der Referent die Gattung "Sinfonie" näher erläutern und auch auf das Problem der Uebertragung von Orchestermusik auf die Orgel eingehen. Marcel Schmid ist uns bekannt durch seine originelle Art der Darstellung, die wir besonders schätzen.*

*Das vorliegende Bulletin entstand aus freier Assoziation zum Thema "Symphonie" und führte daher zur Frage nach der Bedeutung {oder dem Schattendasein?} der Orgel im Vor- und Umfeld der Wiener Klassik - einem Thema, das eher wenig geläufig ist.*

***Nächster Anlass*** {bitte vormerken}

*Dienstag 10. März 1987 2000 Uhr: Jahresversammlung OFSG*

## **Hinweise:**

- Orgelkonzerte in der Lindebühlkirche St. Gallen, jeweils 2000 Uhr:
  - 14.10.86 Christoph Anselm Noll, Deutschland (Bach, Liszt)
  - 16.10.86 Steven Thompson, Kanada (Widor, Liszt, Wagner, Bach)
- Orgelkonzerte in der evang. Stadtkirche Frauenfeld, jeweils 1900 Uhr:
  - 14.10.86 Magdalena Czajka, Polen
  - 15.10.86 David Adams, Irland
  - 16.10.86 Bernhard Haas, Deutschland
- 22.11.86 1400 Uhr: Evang. Kirche Heiligkreuz, St. Gallen: Advent-Jahreswechsel aus Bachs Orgelbüchlein (Jürg Brunner)
- 30.11.86 St. Laurenzen: Jürg Brunner (Orgel), Claude Rippas (Trompete)

*Mit freundlichen Grüßen*

*Franz Lüthi*

## **DIE DEUTSCHE ORGEL ZWISCHEN BAROCK UND ROMANTIK**

*Franz Lüthi*

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erlebt das barocke Lebensgefühl bedeutende Umbrüche: Die Tendenz zur Ueberwindung der bisherigen starren Formen, eine Auflehnung gegen das Feudalsystem und damit Bahnung der französischen Revolution, aufkommende rationale Denkweise der Aufklärung und entsprechende Gegenbewegung in der Betonung der gefühlhaften Formen. Die neuen Ideale - Empfindsamkeit und Freiheit der Inspiration - verändern auch das musikalische Empfinden. Die strengen Formen der Barockzeit sollen modernisiert, gefälliger gestaltet werden. Repräsentativer Vertreter dieses neuen Gefühls war der zweite Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel (1714-1788), der im Jahre 1753 diese Richtung als "galanten Stil" bezeichnete. Die Harmonik soll nun nicht mehr vom Generalbass, sondern von der Melodielinie bestimmt werden und sich damit vom gelehrten kontrapunktischen Stil des Hochbarock abheben. Die Musik soll verständlicher, die Melodien - möglichst einfach begleitet - leicht und eingänglich sein. Der Hörer soll von seinem Gefühl her angesprochen werden und auch als Nichtfachmann die Musik verstehen können. Solche Vereinfachung birgt immer auch die Gefahr des Niedergangs in sich, die dann allerdings durch die Meisterwerke eines Haydn oder Mozart aufgehalten wurde. Mannheim und Wien waren die beiden Zentren, die die Musikkultur zwischen etwa 1730 und 1780 beeinflussten (Mannheimer-, bzw. Wiener Schule). In dieser Zeit werden kleine Formen mit gesetzmässiger Melodieführung und harmonisch durchsichtiger Begleitung bevorzugt. Reiche Verzierungen und gegensätzliche Dynamik sind beliebt. Das Zeitmass wird allgemein etwas rascher genommen. Teilweise aus diesem Konzept entwickelt sich der "empfindsame" Stil, der besonders das Expressive, Ausdrucksvolle der neuen Musik betont. Der schliessliche Höhepunkt dieser Entwicklung mündete in die Wiener Klassik mit musikalischen Schwerpunkten auf der Gelegenheitsmusik, der Sonate, der viersätzigen klassischen Symphonie, sowie auf Konzert und Oper. Die sakrale Musik dagegen blieb eher im Hintergrund.

Mit dem Verschwinden der polyphonen Musik verliert auch die Orgel als polyphones Instrument ihre Bedeutung. Wie die andern Blasinstrumente kann die Orgel dem neuen gesanglich-melodischen Stil mit seiner Vielfältigkeit der dynamischen Ausdrucksformen zunächst nicht mehr genügen. Die Musiker versuchen sich - oft wenig überzeugend - in der alten Polyphonie J.S. Bachs oder dann doch in der neuen, galanten Form. Dabei war der Schritt zum galanten und empfindsamen Stil für die Orgel noch weitgehend möglich. Die Bindung an den Orgelchoral wird nun als Fessel für die Entfaltung der freien Phantasie empfunden. Wenn überhaupt, entstehen improvisatorisch angelegte Orgelchoräle,

die aber oft nur die subjektive Stimmung des entsprechenden Chorals aufnehmen. Damit geht die Entwicklung in Richtung des Stimmungsliedes. Lieber aber schafft man freie Präludien. Da die Kirche nicht mehr der Ort virtuoser Aufführungen war, befassten sich die grossen Meister dieser Zeit kaum mehr mit Orgelmusik. Besonders den grossen subjektiven Ausdrucksformen der Wiener Klassiker schien die Orgel nicht mehr gewachsen. Damit begeben sich die Kirchenmusiker abseits der grossen Entwicklung und machen musikalisch und sozial einen Abstieg durch - und mit ihnen später teilweise auch der Orgelbau.

Parallel zur stärkeren Besetzung der Orchester entwickelte sich der Instrumentenbau nicht nur auf stärkere Ausdruckskraft, sondern auch auf grössere Lautstärke. Die klangliche Umwälzung zur Orchesterorgel wurde in Deutschland vor allem durch Abbé Vogler (siehe Seite 67) vorangetrieben, während der Orgelstil in Süddeutschland, Böhmen und Oesterreich, entsprechend dem italienischen Einfluss, melodischer blieb. Für die neue symphonische Kunst war die Orgel aber viel zu starr: Ein rasches An- und Abschwollen des Tones und ein subjektiv-menschlicher Ausdruck waren gefordert. Diese Entwicklung führte zur Suche nach neuen Möglichkeiten im Orgelbau durch die interessierten Komponisten oder dann zur Ablehnung der Orgel durch andere. Obwohl dieses Suchen nach neuen Ausdrucksformen den Orgelbau in vielem bereicherte, verlor er sich dann in der Spätromantik oft in rein technisch-fortschrittlichen Spielereien mit einer gewissen Tendenz, die Substanz der Orgel, nämlich Klangmaterial, Windversorgung und Traktur als zweitrangig zu betrachten.

## **1. Das neue Orgelkonzept**

Der Orgelbau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gipfelte zweifellos in den Meisterwerken Gottfried Silbermanns aus Sachsen. Bereits hier aber wird der Werkcharakter des hochbarocken Orgelideals aufgelöst: Alle Stimmen eines Klaviers sollen einen in sich geschlossenen einheitlichen Klang mit charakteristischer Mensur bilden und sich dadurch vom andern Klavier unterscheiden. So hat das Hauptwerk bei G. Silbermann einen "grossen", das Positiv einen "scharfen", das Brustwerk einen "lieblichen" und das Pedal einen "starken" Ton. Die Zungenstimmen werden reduziert; auf hohe Soloregister im Pedal wird verzichtet. Die Disposition einer solchen Silbermann- Orgel wurde früher beschrieben (Bulletin OFSG Nr. 1 (1986) S. 15 ).

Als Beispiel eines Uebergangs zur "Orchesterorgel" in Süddeutschland sei die 1737-1750 erbaute Gabler-Orgel im Kloster Weingarten erwähnt (Disposition S. 65). Auch hier wird das barocke Prinzip des Werkcharakters trotz noch .erhaltener Brüstungspositive durchbrochen zugunsten einer manualweisen Gruppenverteilung von Klangfamilien. Das Hauptwerk ist Prinzipalklavier. Bei den übrigen Manualwerken stehen die Prinzipale deutlich im Hintergrund, enthalten aber eine gut ausgebaute Flötengruppe nebst der Streicherfamilie, die besonders im II. Klavier gut vertreten ist. Die Streicher ersetzen zum Teil die fehlenden Rohrwerke und lassen sich auch gut mit den Flöten mischen.

Das Orchester der Vor- und Frühklassik verlässt die chorische Besetzung der Stimmen und bevorzugt die kantablen und auch dynamisch flexibleren Streichinstrumente: In Anlehnung daran sucht auch der Orgelbau Möglichkeiten dynamischer Schattierungen und Farbmischungen. Charakteristisch wird diese Zielsetzung von JUSTIN HEINRICH KNECHT (1752-1817), einem Orgelpädagogen und Schüler Abbé Voglers, formuliert. Er schreibt 1795 in seiner "Orgelschule", es sei *"die Einrichtung der Orgel ... gleichsam als eine Nachahmung der grossenOrchestermusik 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"* (zit. nach (2) S. 1038).

Mit der Abkehr vom Werkprinzip geht die unterschiedliche räumliche Stellung der Einzelwerke verloren. Damit verschwindet auch das Rückpositiv; es wurde ohnehin als Behinderung empfunden, da es dem Organisten die Sicht zum Altar und der schaulustigen Konzertgemeinde die Sicht zu Chor und Orchester versperrte. Die meisten Klaviere basieren nun auf dem 8'-Ton, das Pedal wird als Bassklavier mit 16'-Basis ausgebaut. Die Bedeutung der hohen Pedalstimmen als Solofunktion geht verloren. Die Pedalgambe erhält meist die Funktion der deutlichen Zeichnung des Basses, wie früher das Fagott, und wird stärker intoniert. Das klassische Verbot der Aequalregistrierung, das heisst einer gleichzeitigen Verwendung von zwei oder mehr Registern der gleichen Tonlage (z.B. 8' + 8' etc.) wird aufgehoben. Dabei hat man entdeckt, dass zwei verschiedene Register der gleichen Tonlage zusammen eine neue Klangfarbe ergeben. Diese Praxis erlaubte mehr Möglichkeiten der Farbmischung anstatt einer Gegenüberstellung von Einzelregistern. Die

**Disposition der Orgel im Kloster Weingarten (Gabler 1737-1750)**

Im 19. und 20. Jh. mehrfach restauriert im Sinne des Originals. Rettende Instandsetzung 1912 durch Fr. Weigle, Echterdingen; damals bestand Gefahr, eine Orgel mit pneumatischer Traktur zu erstellen. 1953 ff. durch C. F. Steinmeyer, Oettingen. Restauration 1980 - 1983 durch Kuhn, Männedorf.

(aus: *Ars organi* 19. Nr. 39 (Dez. 1971), S. 1580)

HAUPTWERK, I. MANUAL		UNTERWERK, III. MANUAL		GROSSPEDALWERK	
Praestant	16'	Borduen	16'	Contrabaß 2f.	16' + 32'
Prinzipal	8'	Principal	8'	Subbaß	32'
Rohrflaut	8'	Flauten	8'	Octavbaß	16'
Octav (ab c <sup>2</sup> 2f.)	4'	Quintatön	8'	Violonbaß 2f.	8' + 16'
Superoctav	2'	Violon douce	8'	Mixturbaß 5-16f.	8'
Hohlflaut	2'	Octav (konisch)	4'	Bombardbaß	(16') 32'
Piffaro 5-7f.	8'	Hohlflaut 2f.	4'	Posaunenbaß	16'
Mixtur 10-9f.	2'	Piffaro douce 2f.	4'		
Sesquialter 9-8f.	1 1/3'	Superoctav (konisch)	2f.	KLEINPEDALWERK	
Cimbalum 12f.	1'	Mixtur 5-6f.	2'	Quintatönbaß	16'
Trombetten	8'	Cornet 5-6f.	1'	Superoctavbaß	8'
		Hautbois (Oboe)	8'	Flaut douce	8'
OBERWERK, II. MANUAL		BRÜSTUNGSPPOSITIV, IV. MANUAL		Violoncellbaß	8'
Borduen 1-3f.	16'	Principal doux	8'	Hohlflautbaß	4'
Principaltutti	8'	Flaut douce	8'	Sesquialter 7-6f.	3'
Violoncell 1-3f.	8'	Violoncell	8'	Cornetbaß 11-10f.	4'
Copula (Gedackt)	8'	Quintatön	8'	Trompetbaß	8'
Hohlflöte	8'	Rohrflaut	4'	Fagotbaß	8'
Solicinale	8'	Querflaut	4'		
Unda maris	8'	Flaut travers 2f.	4'	NEBENREGISTER	
Mixtur 9-12f.	4'	Flageolet (elfenbein)	2'	Cuculus (Kuckuck)	
KRONWERK, II. MANUAL		Piffaro 6-5-4-5f.	4'	Rossignol (Nachtigall)	
Octav douce	4'	Cornet 11-8f.	2'	Cymbala (Glockenrad)	
Viola f.	4' + 2'	Vox humana	8'	Tympanon (Wirbel, Pauke).	
Nasat (Spitzoktave)	2'	Hautbois	4'		
Cimbalum 2f.	2' + 1'	- Tremulant -			

Carillon IV. Man. mit 32 Glöckchen; Carillon Ped. mit 20 Glocken, zu Traubenbündeln gefaßt (Symbol für Weingarten).

La Force (= die Kraft), 49facher C-Dur-Akkord auf C des Pedals:

1mal 2'	
2mal 1 1/3'	
2mal 1'	Manualumfang C - c <sup>3</sup>
2mal 4/5'	Pedalumfang C - g
4mal 2/3'	
10mal 1/2'	
6mal 2/5'	
10mal 1/3'	
12mal 1/4'	

Zahl der Charakterstimmen wird vermehrt. Es entsteht die Forderung nach Einzelfarben mit zarter Wirkung auf allen Klavieren. Streichende Stimmen erhalten zunehmende Bedeutung.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden die Stimmen höherer Lagen, insbesondere der Mixturen, durch dunkle Gedackte oder zarte Streicher ersetzt, da die Klangverstärkung weniger durch Mixturen, als vielmehr durch Verstärkung der Grundtönigkeit angestrebt wird. Schliesslich dienen die hohen Stimmen höchstensfalls noch der Verstärkung der tief liegenden Register. Die Zungenstimmen werden nicht mehr als Solostimmen eingesetzt. Entsprechend den Gebräuchen im Orchester sind die Cantus-firmus-Stimmen den Streichern und Soloflöten zugeordnet. Zum Solospiel sollen nun möglichst verschiedenartige 8'-Charakterstimmen verwendet werden. Wichtiges Hilfsmittel für die neue Form wird auch der Schwellkasten und die neu aufkommenden schwebenden Register (Unda maris als schwebende Nachahmung der menschlichen Stimme). Schliesslich schien die Notwendigkeit eines Crescendo auf der Orgel so dringend, dass sich der schon erwähnte Orgelpädagoge J.H. KNECHT zur Empfehlung hinreissen liess, möglichst nur mit rechter Hand und Pedal zu spielen, damit die linke Hand für die Registrierung frei bleibe. In seiner Orgelschule (§ 14 und 46) finden sich auch Anleitungen für ein Crescendo vom pp bis ff. 1758 wurde von einem Orgelbauer SCHRÖTER eine Windlade konstruiert, die an der Ventilöffnung 7 verschiedene Windöffnungen aufwies: So konnte je nach Stärke des Tastendruckes die Windzufuhr vom schwächsten bis zum stärksten Register geregelt werden.

Die Orgelmusik dieser Zeit hatte meist klaviermässigen Charakter und entfernte sich zunehmend vom Wesen der Orgel. Auch die Technik des damaligen Orgelspiels kann am Beispiel der erwähnten Orgelschule KNECHTS studiert werden. In der Regel wird das Pedal nicht abwechselnd mit beiden Füßen gespielt. Bei "angenehmen und kantablen Stücken" soll das Pedal sparsam verwendet werden; nur einzelne Haupttöne werden akzentuiert, "um weder die Melodie noch eine ausgezeichnet feine Begleitung durch ein fortdauerndes Brummen des Pedalbasses zu verdunkeln". Mit dem rechten Fuss wird vorwiegend legato gespielt, der linke Fuss tupft den eigentlichen Bass kurz an, nach Art des Violonstrichs oder kurzer Posaunenstösse.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts ging die Tendenz, die Orgel dem Orchester anzupassen, weiter. Zunehmend wird auch Klangfunktion und Klangfarbe weniger wichtig zugunsten der Klangstärke. Die Manuale werden nach Mensur und Stärke, nicht mehr nach klanglicher Charakteristik abgestuft. Wegen der Enge der Mensuren sind

gewisse Register von einer bestimmten Höhe an klanglich und baulich unmöglich. Die Register der höheren Lagen dienen vor allem noch der Klangverstärkung, nicht mehr der Obertönigkeit. Die Mixturen werden in tiefer Lage gebaut. Die Rohrwerke haben jetzt die Funktion der Verstärkung des Tuttiklanges und kommen ebenfalls nur noch in tiefer Lage vor, entsprechend dem nun aufkommenden Ideal des Bläserklanges im Orchester. Das Hauptwerk wird überladen mit starken Stimmen und erhält damit das Uebergewicht als pompöse Klangmasse gegenüber den säuselnden Einzelstimmen. Die Fülle wird erreicht durch Vermehrung grundtöniger Stimmen (Flöten und Gedackte). Der Klang soll tiefer gelegt und besonders durch Gedackte dunkler gefärbt werden. Oft wird jetzt der Bourdon 16' als das Fundament des Hauptwerkes betrachtet. 16'-Stimmen treten nun häufig auch in den Nebenmanualen kleinerer Orgeln auf. Im Gottesdienst wird die Helligkeit des Klanges als Störfaktor für die Andacht empfunden; vereinzelt findet sich sogar die Empfehlung, die Choralbegleitung eine Oktave tiefer auszuführen. So werden nach dem Ideal der Orchesterorgel von den hohen Stimmen nur noch 1 oder 2 4' gebaut und kleine Stimmen, insbesondere 1 1/3' und 1' weggelassen. Auf Zungen wird weitgehend verzichtet, Nasat auf 5 1/3' vertieft und nach Möglichkeit noch eine Kornettregistrierung aus 8', 4', 2', Quinte und Terz angestrebt.

## **2. Georg Joseph Vogler (1749 - 1814)**

Für die Orgelkunst und den Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von zweifellos einflussreicher Bedeutung, wenn auch heftig umstritten, war die Gestalt von Abbé Georg Joseph Vogler aus Würzburg. Bekannt zwar als grosser Orgelvirtuose, galt er aber vor allem als Pionier im Bestreben der frühen Klassik, die Orgel dem Orchesterklang anzupassen. Beeinflusst auch durch den Zeitgeist, rationalistisch zu vereinfachen, kam Vogler auf ein Orgelkonzept, das mit möglichst wenig Pfeifen einen möglichst pompösen Klang hervorbringen sollte. Die Register der Orgel Voglers hatten ja die Orchesterstimmen nachzuahmen und mussten daher nicht weiter als im Umfang des nachgeahmten Instrumentes gespielt werden können. Dieses Prinzip einer Art Oekonomisierung im Orgelbau wurde von ihm als "Simplifikationssystem" bezeichnet.

### **Der Orgeltyp Voglers und das Simplifikationssystem**

Anlässlich einer Monsteraufführung von Händels "Messias" in London 1790 stellt Vogler fest, dass der Aufwand an Klangmitteln - 500 Sänger und 400 Instrumentalisten! - absolut nicht der Intensität des Klanges entsprach. Ausserdem bemerkte er, dass eine

Orgel von zum Beispiel 6666 Pfeifen wie etwa in Weingarten nicht das Doppelte an Tonkraft einer solchen von 3333 Pfeifen ergab. So vertrat er die Idee, alle Pfeifen, die nicht zu einer "edlen, schönen, ergreifenden Wirkung beitragen", zu entfernen. In diesem Sinne lehnte er die Mixturen als überflüssig ab und liess nur noch die Einzelaliquoten gelten, die nicht mehr den Klang "versilbern", sondern nur noch die Grundstimmen in der Tiefe verstärken sollen. Durch Abschaffung der gemischten Stimmen kehrt sich Vogler von der bisherigen Erkenntnis ab, dass zusammengesetzte Register (zum Beispiel hochgebänktes Kornett) in gruppenweiser Plazierung besser klingen als in einer Kombination von weit in der Orgel verstreuten Einzelregistern. Zur rationellen Gewinnung einer 32'- und oft auch 16'-Lage nützt der das Phänomen der Differenztöne aus und konstruiert zum Beispiel eine 16'-Lage durch Verbindung eines 8'-Registers mit einem  $5 \frac{1}{3}'$ . Dieses Verfahren wird heute noch angewendet, wenn man aus Platz- oder andern Sparsaffkeitsgründen eine 16'-Lage mit einer  $10 \frac{2}{3}'$ -Lage kombiniert, um einen Pseudo-32' zu erhalten. Voglers Orgel wird schliesslich in einen mächtigen Kasten mit Schwelljalousien hineingebaut. Einzelne Register können zusätzlich durch Winddrosselung beeinflusst werden, wofür sich besonders die neu aufkommenden durchschlagenden Zungenregister eignen. Der Prospekt fällt weg. Dadurch wird auch die Traktur vereinfacht.

Als Beispiel einer Orgel, wie sie nach Voglers Idealvorstellungen erbaut wurde, sei das Instrument zu St. Peter in München erwähnt (Disposition Seite 69). Die Register werden sogar im Pedal in Diskant- und Basshälfte aufgeteilt, damit jede Stimme einigermaßen den ihrem Orchesterinstrument entsprechenden Tonumfang erhält (z.B. Fagott im Bass, Oboe im Diskant). Typisch ist die Gegenüberstellung von Prinzipal-, Zungen-, Streicher- und Flötenmanualen. Das erste Manual dieser Orgel enthält 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, was heftigen Widerspruch der damaligen Organisten auslöste: Sie waren schon nicht mehr gewohnt, ein Vollpedal im Sinne J.S. Bachs zu gebrauchen.

Anschaulich zeigt sich Voglers Orgeltheorie auch am Beispiel der von ihm umgebauten Orgel in der Peterskirche Salzburg. Auf Seite 70 wird die ursprüngliche Disposition jener nach dem Umbau durch Vogler 1805 gegenübergestellt..



**Disposition der St. Peters-Orgel in München**  
(erbaut 1806-1809 nach Voglers Simplifikationssystem)

Die Tonumfänge der einzelnen Register sind in dieser Aufstellung (nach (3) Seite 134) besonders in der Basshälfte unverständlich und wohl fehlerhaft wiedergegeben. Grundsätzlich bezieht sich die Fusslänge auf die tiefste vorhandene Pfeife des betreffenden Registers (wie auch in der Disposition auf Seite 71). So ist zum Beispiel die tiefste Pfeife des Prinzipal 8' im Diskant des I. Manuals 8' lang, entsprechend der Tonhöhe eines 32'-Registers in der Diskantlage.

Pedale	Manuale		Pedale
von c-g	Baß c-h	Discant c'-c''''	von c-g'
Flute à bec 4, c'-c Flautone 8, c-c	V. Gemshorn 4, c-c Basso del Fluto 8, c-c	V. Flauto piccolo c''-c Flauto traverso c'-c'	Spitzflöte 1, c''-c Flauto dolce 2, c'-c
Violoncello 8, c-c Violonbasso 16, c'-c	IV. Viola di Gamba 8, c-c Theorbe 12, f'-f	IV. Flagiolet 2, c'-c' Alto Viola 4, c-c'	Violini 2, c'-c Gambetta 4, c-c
Clarinet 4, c-c Bassethorn 8, c-c Serpent 16, c'-c Bombarde 32, c''-c	III. Trompet 4, c-c Crumhorn 8, c-c Contrafagotto 12, f'-f Posaun 12, f'-f	III. Clarino u. Zinke 1, Oboe 2, c'-c [c''-c Vox humana 4, c-c Fagotto 8, c-c	Cornetta 1, c''-c Englischhorn 2, c'-c Dulcian 4, c-c Fagotto 8, c-c
Gr. Nassat 10 <sup>2/3</sup> , g'-c Prinzipal 16, c'-c	II. Prinzipal 1/4, c''-c Carillon g, e'-c Prinzipal 4, c-c Terz 3 <sup>1/5</sup> , e-c Groß Nassat 8, c-f Prinzipal 12, f'-f	II. Prinzipal 1/4, c''''-c Carillon g'', c'''-c' Prinzipal 1, c''-c' Terz 1 <sup>3/5</sup> , e'-c' Gr. Nassat 2 <sup>2/3</sup> , g-c Prinzipal 4, c-c'	Quint 2 <sup>2/3</sup> , g-c Prinzipal 4, c-c
Klein Nassat 5 <sup>1/2</sup> , g-c Prinzipal 8, c-c Fundam. Baß 32, c''-c	I. Quint 1 <sup>1/3</sup> , g'-c Prinzipal 2, c'-c Terz 3 <sup>1/5</sup> , e-c Kl. Nassat 5 <sup>1/3</sup> , g-c Prinzipal 8, c-c Prinzipal 12, f'-f	I. Quint 1/3, g'''-c' Prinzipal 1/2, c''''-c' Terz 4/5, c''-c Quint 1 <sup>1/3</sup> , g'-c' Prinzipal 2, c'-c' Prinzipal 8, c-c'	Quint 1 <sup>1/3</sup> , g'-c Prinzipal 2, c'-c Prinzipal 8, c-c

*Disposition der Orgel in der Peterskirche Salzburg*

[nach (1) S. 125]

Vor der  
Simplifikation:**Hauptwerk**

Prinzipal 8'  
 Gambe 8'  
 Koppel 8' daraus gewonnen  
 Oktave 4'  
 Flöte 4'  
 Quint  $2\frac{2}{3}$ '  
 Oktave 2'  
 Kornett 4' 5fach  
 Mixtur 2' 8fach  
 Zimbel 1' 4fach

**Positiv**

Koppel 8'  
 Prinzipal 4'  
 Flöte 4'  
 Superoktave 2'  
 Quint  $1\frac{1}{3}$ '  
 Zimbel  $1\frac{1}{3}$ ' 4fach

**Pedal**

Großbaß 16'  
 Gambenbaß 16'  
 Subbaß 16' daraus gewonnen  
 Prinzipal 8'  
 Oktave 4'  
 Oktave 2'  
 Mixtur 4' daraus gewonnen  
 Posaune 8'

Nach der  
Simplifikation 1805:**Hauptwerk**

Prinzipal 8'  
 Gambe 8'  
 Nasat  $5\frac{1}{3}$ '  
 Prinzipal 4'  
 Gedackt 4'  
 Quint  $2\frac{2}{3}$ '  
 Oktave 2'  
 Terz  $3\frac{1}{5}$ '  
 Terz  $1\frac{1}{5}$ '

**Positiv**

Koppel 8'  
 Prinzipal 4'  
 Flöte 4'  
 Superoktave 2'  
 Quint  $1\frac{1}{3}$ '

**Pedal**

Prinzipalbaß 16'  
 Gambenbaß 16'  
 Nasat  $10\frac{2}{3}$ '  
 Prinzipal 8'  
 Prinzipal 4'  
 Oktave 2'  
 Oktave 1'  
 Fagott 8' (nur umgenannt)

Im Bestreben, die moderne Orchesterdynamik auf die Orgel zu übertragen, konstruierte Vogler ein "Orchestrion", ein Instrument, das laut CHRISTIAN HEINRICH RINCK nur von ihm selbst habe gespielt werden können. Das Orchestrion ist die ideale Verwirklichung des Simplifikationssystems. Es handelt sich um ein Werk mit 4 Manualen zu 63 Tasten, einem Pedal zu 39 Tasten, 32 Registerzügen und nur 900 Pfeifen [Disposition S. 71].

*Disposition des "Orchestrions" nach Abbé Vogler**[nach (3). S. 73]*

Manual I.	Pedal.
Rossignol-Cimbaline $1\frac{1}{2}'$ , $1\frac{1}{5}'$ , $\frac{3}{4}'$	
Campanella 2'	
Jeu d'acier $2\frac{2}{5}'$	
Tromba marina 6', 4' (durchgehend)	Tromba mar. 6', 4'
Tromba trias harmonica 2', $1\frac{1}{3}'$ , $1\frac{4}{5}'$	
Manual II.	
Flauto piccolo $1\frac{1}{2}'$ — Ombra 4'	Flauto rustico $1\frac{1}{2}'$
Flute à bec 3'	Flauto dolce 3'
Flute à cheminée 6'	Sylvana 6'
Flautone 12'	Basse de Flute 12'
Manual III.	
Vox angelica 3' — Fluttuante $3\frac{3}{9}'$	Cornetta 3'
Clarinette 6' — Vox humana 4'	Clairon 6'
Fagotte ed Oboe 12'	Serpent 12'
Manual IV.	
Violini 3' — Flauto traverso $1\frac{1}{9}'$	Viola di Gamba 6'
Viola d'amour 6' — Flauto d'amore $1\frac{1}{3}'$	

**Klangvorstellungen in der Musik Voglers**

Vogler unterscheidet 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 die Klangfarben-Register für Mischungen von eher leisem Charakter verwendet werden. Diese Register funktionieren als eine Art Farbtöpfe mit immer neuen Mischungsmöglichkeiten. Der Orgelklang soll also bezüglich Qualität und Intensität besser beeinflusst werden können. Vogler nennt verschiedene Registerigenschaften: Durchdringende, schwache, sanfte, hohle, spitzige, tönende, brummende, schnauzende, streichende, schwebende, wimmernde, schmetternde, stark schneidende, sanft schneidende, stark donnernde Register.

Als Vertreter eines bestimmten Orchesterinstrumentes hat jedes Register den Klang seines Vorbildes möglichst genau nachzuahmen. Vogler begründet dieses Prinzip aus einer damals falsch verstandenen Tradition heraus: *"In den ältesten Orgeln, deren eine vom 15. Jahrhundert datierte, habe ich schon Vorschriften wie Viola di Gamba, Trompet usw. gefunden; allein beim bereits hereinbrechenden 19. Jahrhundert will man noch nicht zugeben, dass ein Viola-di-Gamba-Register gambenmässig, eine Trompete in der Orgel trompetenmässig gespielt werde ..."* (nach (3), S. 39). Dass Vogler hier den Orgelbauer früherer Zeiten missverstanden hat, liegt heute auf der Hand. Voglers Irrtum hat aber die Entwicklung der Orchesterorgel in der Spätromantik wesentlich beeinflusst - eine Entwicklung, die aus der Sicht des klassischen Orgelverständnisses zweifellos ein Irrtum war, deren künstlerischer Aspekt aber heute (vielleicht auch oft in nostalgischer Toleranz!) voll akzeptiert wird.

### **Bedeutung und Kritik**

Die simplifizierte Orgel mit ihren Prinzipal-, Flöten-, Gamben- und Zungengruppen ohne die hohen Töne der Mixturen war eine ideale Voraussetzung für Voglers auf Sensationsmusik ausgerichteten Improvisationsstil - ein volkstümlicher Stil übrigens, der von gewissen Organisten heute wieder aufgegriffen wird. Anstoss erregte Vogler vor allem durch seine mit drastischen Themen angekündigten Programme: Gewitter, Schlachten, Katastrophen ... Vogler möchte die Natur in der Musik malerisch so darstellen, wie sie gesehen wird, mit jedem Mittel musikalischer Gestaltung, ohne dabei die Musik zu stilisieren. Weniger in Deutschland, als vielmehr in London, Paris, Stockholm und Petersburg galt er als der grosse Improvisator. In ganz Europa trat er in über 2000 Orgelkonzerten auf. Heftig kritisiert, zum Teil bis zur Verleumdung, wurde er von JOHANN NIKOLAUS FORKEL: *"Sie können sich garnicht glauben, wie ekelhaft dies auf einer grossen Orgel anzuhören war - dennoch war fast das ganze Publikum entzückt"* (nach (3), S. 57). Auch W.A. MOZART lässt Vogler zwar als Virtuosen gelten, spricht ihm aber die Musikalität ab. Er schreibt 1777: *"Der h: vice=kapellmeister Vogler ... ist ein eder Musickalischer spass=macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann."* (Nach (2)).

### **3. Komponisten der Uebergangszeit**

Ein grosser Teil der Orgelkomponisten dieser Epoche gehörte zum Schülerkreis Johann Sebastian Bachs. Vorwiegend als Bewahrer dieser Tradition erschien Bachs Lieblingsschüler **Johann Ludwig Krebs** (1713-1780) aus Zwickau. Er bleibt weitgehend in den Formen seines Meisters und vermag gegenüber dem neuen Stil keine Eigenständigkeit aufzubringen. Seine Werke tragen oft den Stempel ganz bestimmter Vorbilder Johann Sebastian Bachs im allerdings einfacheren Stil. - Der wohl einzige Orgelspieler von Format unter den Söhnen Bachs war **Wilhelm Friedemann Bach**, während der jüngere Bruder **Carl Philipp Emanuel** nur noch wenig Beziehungen zur Orgelmusik hatte. Seine Werke, auch seine sogenannten Orgelkonzerte,

entsprechen durchaus dem Klavierstil. Einer der letzten Schüler Bachs war der Erfurter Organist **Johann Christian Kittel**. Seine Choralbearbeitungen zeigen eine Wende vom Choral des Kirchenjahres zum Stimmungslied. In die ähnliche Richtung weisen Johann Georg Nicolai, Georg Andreas Sorge und der bekannte Orgeltheoretiker Jakob Adlung.

Während die norddeutschen Orgelkompositionen noch länger den geschlossenen orgeleigenen Stil J.S. Bachs bewahrten - wichtigster Repräsentant war der Bach-Schüler und Orgelpädagoge der "Tradition" **Johann Georg Müthel** - vollzog sich in Mittel- und besonders in Süddeutschland eine raschere Entwicklung zum virtuosen Stil der galanten Zeit, zum Beispiel in den Toccaten und Fugen **Johann Ernst Eberlins** aus Salzburg. Die Toccaten, Präludien und Fugen des Wieners **Johann Georg Albrechtsberger** zeigen eine Auflockerung des kontrapunktischen Stils; sein Einfluss auf die süddeutsche Orgelmusik ist bedeutend. Etwas abseits der Entwicklung, aber von J.S. Bach noch sehr geschätzt, war der vorwiegend als Virtuose bekannte Prager Organist **Josef Seeger**, der mit seinen einfachen Toccaten und Fugen durchwegs im "kirchlichen Stil" blieb.

#### **Komponisten der Uebergangszeit**

Johann Tobias Krebs 1690 - 1762  
 Jakob Adlung 1699 - 1762  
 Johann Ernst Eberlin 1702 - 1762  
 Johann Kaspar Vogler 1696 - 1763  
 Johann Peter Kellner 1705 - 1772  
 Johann Friedrich Agricola 1720 -1774  
 Heinrich Nicolaus Gerber 1702 - 1775  
 Johann Ludwig Krebs 1713 - 1780  
 Joseph Seeger 1716 - 1782  
 Johann Philipp Kirnberger 1721 - 1783  
 Wilhelm Friedemann Bach 1710 - 1784  
 Gottfried August Homilius 1714 - 1785  
 Johann Schneider 1702 - 1788  
 Georg Andreas Sorge 1703 - 1788  
 Carl Philipp Emanuel Bach 1714 - 1788  
 Johann Georg Nicolai 1720 - 1788  
 Johann Gottfried Müthel 1728 - 1788  
 Johann Christian Kittel 1732 - 1809  
 Johann Georg Albrechtsberger 1736 -1809

#### 4. W.A. Mozart und die Orgel

Zweifellos war das Orgelschaffen Mozarts für seine Musik von untergeordneter Bedeutung. Trotzdem mag es interessant sein, zum Schluss noch einige Gesichtspunkte zum Orgelverhältnis des wohl grössten Musikers dieser Epoche aufzuzeigen. In den gängigen Biographien über Mozart (z.B. (4), (6)) werden die Orgelwerke Mozarts nur stiefmütterlich behandelt. Zwar wird erwähnt, dass Mozart zeitweise als Organist tätig war und dass einzelne Stücke für das Orgelwerk in einer Uhr geschrieben wurden. Es scheint aber, dass Mozart von der Orgelmusik praktisch keine Notiz genommen habe. Eine andere Meinung vertritt PRÖGER (5), dessen Studium sich für den Interessierten sicher lohnt.

In vielen Zeugnissen ist überliefert, dass Mozart eine grosse Begeisterung für die Orgel zeigte. Bekannt ist sein Ausspruch von 1777 gegenüber dem Orgelbauer Stein, der sich erstaunt gezeigt hatte, dass Mozart auf einem Instrument spielen wolle, "wo kein *douceur*, kein *Expression*, kein *piano* noch *forte*" möglich sei. Mozart antwortete darauf: "Das hat alles nichts zu bedeuten. die orgl ist doch in meinen augen und ohren der könig aller jnstrumenten". Von Mozarts Orgelspiel ist ein ähnliches Zeugnis bekannt wie seinerzeit von Bach, als dieser dem alten Reincken 1720 in Hamburg vorspielte. Ueber Mozarts Spiel in der Leipziger Thomaskirche berichtet REICHHARDT 1805: "*Am 22. April (1789) liess er sich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Cantor Doles waren neben ihm und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann von Mittelgrösse. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande und mit grösster Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht und die Themate, unter anderen den Choral 'Jesu meine Zuversicht', aufs herrlichste aus dem Stegreife durchgeführt*" (zit. nach (5), S. 16).

Hatte Mozart eine Vorliebe für bestimmte Orgeln? Wir kennen einen Brief an seine Frau Constanze aus dem Jahr 1790, worin er schreibt: "*ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben ..., that es auch - war aber, weil es eine mir verhasste Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können - ich schreibe alle Tage daran - muss aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt - und gewis, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe (gemeint: des Geldverdienens), würde ich es sicher ganz bleiben lassen - so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; - ja, wenn es eine grosse Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche mir zu kindisch lauten ...*" (zit. nach (5), S. 26).

Nach dieser Aussage scheint der Künstler jedenfalls keine Vorliebe für die "Flötenuhren" gehabt zu haben. Allerdings dürfte sich dieses Zitat nicht, wie oft vermutet, auf die bekannten Orgelwerke Mozarts, nämlich die Fantasien f-Moll und das Andante F-Dur beziehen (KV 594, 608, 616), da diese Werke einen Tonumfang

von F–f2 benötigen, den eine kleine Flötenuhr nicht hat. Es wird vermutet, dass zum Beispiel das 3. Manual der Egedacher-Orgel in Zwettl mit den "absonderlichen und Special-Galanterie-Registern" und den geteilten Schleifen dem Stil Mozarts entspricht. Bekannt ist, dass Mozart von der Stumm-Orgel in der reformierten Kirche in Mannheim 1777 derart begeistert war, dass er trotz Winterkälte 1 ½ Stunden lang auf ihr spielte. Die kleine Egedacher Orgel in der Kajetanerkirche Salzburg entspricht wohl den von ihm selbst dienstlich gespielten Orgeln im Salzburger Dom: Bei angehängtem Pedal mit Subbass 16' enthält das Manual Principal 8', Hohlflöte 8', Octave 4', Flöte 4', Quint 2 2/3' Octave 2', Mixtur 3f (nach (1), S.60). In einigen Kirchensonaten ist ausdrücklich vorgeschrieben, dass mit "Copula allein" zu registrieren sei. Ein Augenzeuge, der Klosterorganist Pater Norbert Lehmann, berichtet von Mozarts Spiel auf der Stiftsorgel Strahov 1787, dass er in echt "barocker" Manier mit "Organo pleno" gespielt habe. Anlässlich des erwähnten Konzertes in Leipzig (S. 74) muss er einen Orgelchoral im Bachschen Stil ausgeführt haben, wie er möglicherweise im Fragment über den Orgelchoral "Ach Gott vom Himmel, sieh darein" (KV 620) aus dem Jahre 1789 überliefert wurde. Dieser Choral dürfte für einen Cantus firmus im Pedal geschrieben worden sein. Auch andere Zeugnisse weisen darauf hin, dass Mozart das Orgelpedal voll benützt hat.

Von Mozart als beste Orgel Wiens bezeichnetes Werk ist jenes der Kirche **St. Laurenz am Schottenfeld in Wien**. Zur Zeit Mozarts bestand wahrscheinlich folgende Disposition:

I. MANUAL	II. MANUAL	PEDAL
Principal 8'	Fugara 8'	Subbass 16'
Geigenprincipal 8'	Flöte 8'	Bordunbass 16'+ 8'
Bordun 8'	Principal 4'	Principal 8'
Viola da gamba 8'	Flöte 4'	Cellobass 8'
Hohlflöte 8'	Dulcian 4'	Salicionalbass 8'
Flöte 8'	Octavflöte 2'	Octave 4'
Octav 4'	Quintflöte 1 1/3'	
Flöte 4'		
Salicional 4' (Diskant)		
Querflöte 2 2/3'		
Superoctav 2'		
Mixtur 6-f 2 2/3'		

Erbauer: Franz Xaver Christmann ca. 1780

(nach (1), S. 121)

Aus den vielen bekannten Zeugnissen der Aussagen Mozarts über die Orgel (5) kann heute kaum mehr bezweifelt werden, dass Mozart Orgelwerke verfasst hat. Man weiss auch, dass seine Schwester Nannerl ihn wiederholt um "Praeludia" und "Preambule" für ihre Versuche auf der Orgel gebeten hat. PRÖGER vermutet, dass sehr viele Klavierwerke Mozarts ursprünglich Orgelwerke waren. So sei die grossartige c-Moll-Fuge (KV 426) aus dem Jahr 1783 - offiziell für zwei Cembali geschrieben - ohne Zweifel von der

Orgel her konzipiert, auch wenn die Interpretation bei genauer Beachtung der vorgeschriebenen Artikulation durch einen Orgelspieler allein kaum zu verwirklichen sei. Viele andere "Klavierwerke" scheinen sich aber sehr für die Orgel zu eignen. PRÖGER nimmt an, dass sie erst später als Werke für das Klavier bezeichnet wurden, weil sich Orgelliteratur in dieser Zeit schlecht verkaufen liess. Ausserdem sei daran erinnert, dass auch noch bei Mozart wie früher der Ausdruck "Clavier" häufig einfach "Tasteninstrument" meinte.

Fast alle Fugen Mozarts sind Fragment geblieben. HILDESHEIMER (4) ist der Ansicht, dass Mozart diese Fugen fast zwanghaft für seine 1782 geehelichte Frau Constanze geschrieben habe: Sie sei geradezu "süchtig danach" gewesen. Er fragt sich dann, wenn auch vorsichtig, ob diese Werke vielleicht durch solche Zwanghaftigkeit unvollendet geblieben seien. Auch die g-Moll-Fuge KV 375e erachtet HILDESHEIMER als ein unbefriedigendes Werk, das eine verkrampfte, "für ihn selbst wohl kaum erträgliche Abhängigkeit von Bach" verrate (S. 256). Mozart soll diese Fuge seinerzeit selbst gespielt haben; später sei sie nur noch vierhändig auszuführen gewesen. HILDESHEIMER diskutiert die Möglichkeit nicht, dass Mozart diese Fuge damals (allein!) auf der Orgel gespielt haben könnte. Dass die Fugen lediglich für Mozarts Frau geschrieben wurden, ist zumindest eine unbewiesene Behauptung. Zur gleichen Zeit hatte der Komponist auch Kontakt mit dem Kreis der Prinzessin Amalia, die eine Kompositionsschülerin Joh. Ph. Kirnbergers war, einem Schüler Bachs. Seit 1782 gehörte Mozart auch der "Wiener Bach-Gemeinde" an. PRÖGER lässt die Möglichkeit offen, dass die Fugentreue Freundschaft seiner Frau Constanze vielleicht nur eine Erfindung Mozarts gewesen sei, um ihren musikalischen Dilettantismus im Bekanntenkreis zu vertuschen.

## LITERATUR

- (1) EBERSTALLER Oskar. Orgeln und Orgelbau in Oesterreich. Graz/Köln 1955.
- (2) FROTSCHER Gotthold. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Band II. Berlin 1959.
- (3) KELLETAT Herbert. Zur Geschichte der deutschen Orgelmusik in der Frühklassik. Kassel 1933.
- (4) HILDESHEIMER Wolfgang. Mozart. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1984.
- (5) PRÖGER Johannes. Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition. Berlin 1965.
- (6) SCHENK Erich. Wolfgang Amadeus Mozart. Wien 1955.