



1900

Fährbrück – Wallfahrtskirche

Mariä Himmelfahrt und St. Gregor der Große

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert

an der Orgel von Martin Joseph Schlimbach, erbaut 1900,

in der Wallfahrtskirche

Mariä Himmelfahrt und St. Gregor der Große in Fährbrück

Eine Produktion des Forschungsprojektes *Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung in der Lehre der Internationalen Orgelkunst* (DVVLIO) an der Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024.

Das Projekt wird von der Stiftung *Innovation in der Hochschullehre* gefördert.

Projektziel: Aufbau einer digitalen Lehrbibliothek

© 2023, Christoph Bossert

Inhaltsverzeichnis

Disposition	3
Einleitende Gedanken	5
I. Der Spieltisch [04:33]	6
II. Besonderheiten dieser Orgel [05:09]	6
III. Klarinettenfarbe – Tonspektren – Verklingen des Tones [12:05]	7
IV. Die Klangfarben der Schlimbach-Orgel in Fährbrück [20:06]	8
Weitere Kategorien für den Umgang mit einer solchen Orgel [38:59]	10
V. Diskurs [1:01:45]	12
VI. Literaturbeispiele [1:18:43]	13
Zitierte Notenbeispiele	26
Zitierte Literatur	26

Noten- und Klangbeispiele

1	Franz Schubert, Sonata A-Dur D 664, 1. Satz – Intro	5
2	Johann Sebastian Bach, <i>Concerto für Orgel a-Moll</i> BWV 593 nach Antonio Vivaldi, <i>Concerto per 2 Violini, Archi e Cembalo</i> a-Moll op. III, Nr. 8 (RV 522); [34:02]	9
3	Johann Sebastian Bach, Praeludium G-Dur BWV 541 [36:55]	10
4	Johann Ulrich Steigleder, <i>Tabulatur Buch – Daß Vatter unser</i> (1627), Variatio 14 [1:22:40]	13
5	Georg Muffat, <i>Apparatus Musico Organisticus</i> (1690), Toccata VII in C [1:25:06]	13
6	Johann Sebastian Bach, <i>Fantasia C-Dur</i> für Orgel BWV 573 (Fragment) [1:26:42]	14
7	Johann Sebastian Bach, <i>ClavierÜbung III</i> , Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themen- gruppe I [1:29:22]	14
8	Johann Sebastian Bach, <i>ClavierÜbung III</i> , Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themen- gruppe II [1:30:17]	14
9	Johann Sebastian Bach, <i>ClavierÜbung III</i> , Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themen- gruppe III [1:31:39]	14
10	Johann Sebastian Bach, <i>ClavierÜbung III</i> , Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themen- gruppe III in Wiederholung [1:32:46]	14

11	Johann Sebastian Bach, <i>Orgelbüchlein, Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf</i> BWV 617 [1:35:37]	15
12	Johann Sebastian Bach, <i>Triosonate für Orgel</i> in Es-Dur BWV 525, Satz 1 [1:37:07]	15
13	Johann Sebastian Bach, <i>Triosonate für Orgel</i> in c-Moll BWV 526, Satz 1 [1:38:36]	15
14	Franz Schubert, <i>Sonate A-Dur</i> op. posth 120, Satz 1 <i>Allegro moderato</i> , D 664 [1:42:57]	15
15	Franz Schubert, <i>Sonate a-Moll</i> op. 42, Satz 2 <i>Andante poco mosso</i> , D 845 [1:44:48]	16
16	Felix Mendelssohn Bartholdy, <i>Sonata I</i> in f-Moll op. 65/1, Satz 1 <i>Allegro moderato e serio</i> [2:18:33]	19
17	Felix Mendelssohn Bartholdy, <i>Sonata I</i> in f-Moll op. 65/1, Satz 2 <i>Adagio</i> [2:27:38]	20
18	Felix Mendelssohn Bartholdy, <i>Sonata V</i> in D-Dur op. 65/5, Satz 1 <i>Chorale</i> [2:31:17]	20
19	Robert Schumann, <i>Fuga II über BACH</i> op. 60/2 in B-Dur [2:37:33]	21
20	Johannes Brahms, <i>Elf Choralvorspiele für die Orgel</i> , Choralvorspiel <i>Schmücke dich, o liebe Seele</i> op. 122 Nr. 5 [2:51:06]	22
21	Johannes Brahms, <i>Elf Choralvorspiele für die Orgel</i> , Choralvorspiel <i>O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen</i> op. 122 Nr. 6 [2:57:00]	23
22	Johannes Brahms, <i>Elf Choralvorspiele für die Orgel</i> , Choralvorspiel <i>O Welt, ich muss dich lassen</i> op. 122 Nr. 3 [3:00:38]	23
23	Johannes Brahms, <i>Elf Choralvorspiele für die Orgel</i> , Choralvorspiel <i>Herzlich tut mich verlangen</i> op. 122 Nr. 3 [3:05:49]	23
24	Johannes Brahms, <i>Elf Choralvorspiele für die Orgel</i> , Choralvorspiel <i>Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit</i> op. 122 Nr. 4 [3:10:33]	24
25	Johannes Brahms, <i>Variationen D-Dur über ein eigenes Thema für Pianoforte</i> op. 21 Nr. 1 [3:19:03]	24

Der Text ist eine schriftliche Fassung des Lehr-Videos. Die Notenbeispiele wurden von Andrea Dubrauszky (DVVLIO) erstellt. Weitere Angaben sind dem Quellenverzeichnis zu entnehmen.

Disposition

1900

Martin Joseph Schlimbach (1841 Würzburg – 1914)

in der

kath. Augustinerkirche (Wallfahrtskirche) in Fährbrück:

Disposition:

Manual I: C-f^{'''}	Manual II: C - f^{'''}	Pedal: C-d[´]
Hauptwerk:	Unterwerk:	
Principal 8´	Flöten-Principal 8´	Subbaß 16´
Bourdon 16´	Salicional 8´	Violon 16´
Hohlflöte 8´	Liebl. Gedeckt 8´	Cello 8´
Gemshorn 8´	Voxcoeleste 8´	
Gamba 8´	Dolce 8´	
Octave 4´	Fugara 4´	
Rohrflöte 4´		
Mixtur-Cornett 2 2/3´ 4fach		

Mixtur: Zusammensetzung (mit Terz ab c¹):

C	c¹
2 2/3´	4´
2´	2 2/3´
1 1/3´	2´
1´	1 3/5´

Mechanische Kegellade
 Pedal-Coppel (I-P, II-P)
 Manual-Coppel (I-II)
 Fußtritte: Piano, Forte, Tutti
 Gehäuse: Erbauer unbekannt, 1695,
 mit Wappen des Fürstbischofs Johann Gottfried
 von Guttenberg

Restaurierung: 1992 Werner Mann
 Orgelbau Meisterbetrieb, Volkach-Astheim/Main
 Quelle: Facharbeit Caroline Roth (Prozeller), 1999

Anordnung der Register

Flöten-Principal 8´ [II]	Salicional 8´ [II]	Liebl.Gedeckt 8´ [II]	Fugara 4´ [II]	//	Principal 8´	Bourdon 16´	Gemshorn 8´	Mixtur-Cornett 2 2/3´ 4-fach
	Subbaß 16´ [Ped]	Voxcoeleste 8´ [II]	Dolce 8´ [II]	//		Octave 4´	Hohlflöte 8´	Rohrflöte 4´
	Violon 16´ [Ped]	Cello 8´ [Ped]	Pedal-Coppel 8´ [Ped]	//		Manual-Coppel	Pedal-Coppel	Gamba 8´
		Piano				Forte	Piano	

SONATE

Komponiert 1819 · Erschienen 1829

Opus posth. 120 · D 664

Allegro moderato

4.

5

10

15

20

Bsp. 1: Franz Schubert, Sonata A-Dur D 664, 1. Satz – Intro.

Einleitende Gedanken

01:00

Wir sind hier in der Wallfahrtskirche Fährbrück, 20 km nördlich von Würzburg. Diese Orgel ist im Jahr 1900 erbaut, sie zeigt aber eine sehr klare Rückbindung an das gesamte 19. Jahrhundert und an die Würzburger Orgelbauschule (siehe Glossar).

Was ist die Würzburger Orgelbauschule oder der mainfränkische Orgelstil?

Das sind Namen wie Johann Hoffmann (1656 Lauda/Tauber – 1725 Würzburg), Ignatz Samuel Will (1684 Würzburg – 1729 ebd.) oder auch die Orgelbauerfamilie Otto¹, um nur einige zu nennen.

Der bedeutendste Name ist der der Orgelbauerfamilie Seuffert. Diese Familie war dann im 18. Jahrhundert sehr wichtig; Johann Philipp Seuffert (1693-1780) erhielt 1731 den Titel „Hoforgelmacher von Würzburg“², vorher war es z. B. Johann Hoffmann. Ein anderer Name ist Johann Jost Schleich (um 1645-1707), der in Amorbach 1685 und folgende Jahre eine stilistisch sehr wichtige Orgel erbaut hat. Diese Region hier ist – orgelbaulich gesehen – sehr wichtig und bedeutsam.

Der Erbauer dieser Orgel hier in Fährbrück ist Martin Joseph Schlimbach (1841 Würzburg – 1914 ebd.),

¹ Ernst Fritz Schmid / Franz Bösken: *Die Orgeln von Amorbach*. In: Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte Bd. 4, Amorbach 1938 / Mainz 1965, S. 81-82.

² Ebd., S. 82-83.

sein Vater, Ernst Balthasar Schlimbach, übernahm 1836 die verwaiste Werkstatt von Johann Philipp Seuffert. Wenn wir nun also an dieser Orgel, erbaut 1900 von dem Sohn Schlimbach – Martin Joseph Schlimbach – sind, blicken wir also gleichsam zurück auf die gesamte Historie des 18. und 19. Jahrhunderts und was das heißt, wollen wir auch in diesem Lehrvideo prüfen. Neben der romantischen Sprache dieses Instruments wollen wir auch fragen, wie weit die früheren Zeiten bis hin zum 17. Jahrhundert auf dieser Orgel darstellbar sind.

Bei der Vorbereitung dieses Lehrvideos habe ich mich gefragt, was mich immer wieder auf's Neue an dieser Orgel, die nur 17 Register hat, fasziniert? Dann bin ich auf den Gedanken gekommen zu sagen zu fragen: Was ist eine schöne Orgel? Meine Antwort, die ich hier an dieser Orgel gefunden habe: Eine Orgel finde ich dann ‚schön‘, wenn sie unerschöpflich ist und sie in mir immer neue Ideen entstehen lässt, welche Stücke ich hier noch probieren und auch mit großem Genuss spielen könnte. Das offenbart diese Orgel. Die Orgel der Wallfahrtskirche Fährbrück von Martin Joseph Schlimbach aus dem Jahr 1900 ist eine ‚schöne‘ Orgel und ich hoffe, dass es auch gelingt, das in diesem Lehrvideo abzubilden.

I. Der Spieltisch

Zuerst wollen wir uns mit dem Spieltisch beschäftigen: weiße Farbe der Manubrien für das Hauptwerk, rötliche Farbe für das zweite Manual, das klanglich deutlich zurückgenommen und eigentlich ein Echomanual ist. Es gibt noch drei Register im Pedal: Subbaß 16', Violon 16' und ein Cello 8' – zweimal 16' einmal 8' und jedes Manualwerk hat eine Pedal-Koppel.

4:33

II. Besonderheiten dieser Orgel

Ich möchte provokativ beginnen, nämlich sechsmal *Nein* sagen. Warum? Das *Nein* bedeutet:

05:09

1. Es sind hier keine 40, keine 30, keine 20 – *Nein* – es sind ‚nur‘ 17 Register.
2. *Nein* – die Orgel hat keinen Schweller. Wir sehen hier einige Hilfstritte für das volle Werk oder für das Piano, aber einen Schweller hat man in zweimanualigen Orgeln in Deutschland ungern gebaut. Es wäre, als ob ich den Mund mit meiner Hand zu halten würde und der Ton indirekt und undeutlich werden würde. Das Piano und Pianissimo stellen einzelne Klangfarben wie Dolce her.
3. Das dritte *Nein*: Die Orgel hat keine Einzel-Aliquoten, also kein einzelnes Quint-, kein einzelnes Terz-Register. Die Mixtur ist die einzige Klangfarbe dieser Orgel, die tatsächlich auch den Anteil von Quint und Terz mit Aliquoten hat.
4. Das vierte *Nein*: Es gibt kein Zweifuß-Register an dieser Orgel. Fugara 4' ist so hell, dass wir einen Zweifuß zu hören glauben, und das führt uns dann in die Obertönigkeit dieser Register, wie sie Schlimbach hier gebaut hat.
5. Das fünfte *Nein*: Die Orgel hat keinen Tremulanten. In barocken Orgeln ist der Tremulant, also die Bebung des Windes – zum Beispiel im Windkanal – etwas sehr sehr Charakteristisches und Typisches. Hier haben wir anstelle dieser Wind-Bebung dann die Schwebung, die durch eine Klangfarbe erzeugt wird, als Vox coeleste.
6. Das sechste *Nein* betrifft die Zungen. Es gibt hier keine Zungenregister, also keine Posaune, keine Trompete o. ä.. Wenn wir allerdings den Violon 16' hören, dann suggeriert dieser sehr glaubhaft ein Fagott 16' oder auch eine eher leise intonierte Posaune.

Noch einmal zum Tremulanten: Der Tremulant war ab dem 19. Jahrhundert nicht mehr üblich und findet sich in den Orgeln zunehmend nicht mehr.

[In Klangbeispielen:]

Ich beginne mit dem leisesten Register – Dolce – zusammen mit der Schwebung. Das war die Klangfarbe, die ursprünglich in Deutschland der Tremulant war, oder – von Italien kommend – die Principalschwebung, der *Piffaro* oder, wie man hier gerne sagt, die *Biffara* oder auch andere Namen, wie *Unda Maris*. 08:23

Zur Frage des Violonbass als einer Quasi-Posaune: Ich spiele einzelne Töne im Violon 16' an.

Die besonderen Effekte der mechanischen Kegellade: Die langsame Ansprache, wenn ich das die Taste vorsichtig drücke.

Man hört eine klangliche Entwicklung bis zur Entfaltung der vollen Resonanz und so kann ich mit behutsamem Agieren auf den Pedaltasten gleichsam unterschiedliche Aggregatzustände des Tones erzeugen. Die Pfeife liefert also ganz unterschiedliche Spektren und das ist nur möglich, wenn die Pfeife auch langsam anspricht. Das heißt, dass sich der Ton im Laufe eines Akkordes hinzufügen wird. [KB Violon 16' auf *c⁰* voll gedrückt].

Ein besonderer Reiz geht davon aus, dass ich die Taste langsam loslasse. Hier ist nicht nur der verhallende Ton im Raum, sondern eben auch die Windreduktion am Ende, die den Ton langsam verklingen lässt. Das kennen wir von süddeutschen Barockorgeln oder auch mitteldeutschen Barockorgeln in ganz ausgesprochener Weise – ich betone *Barockorgeln*. Das hat sich genau aus dieser Tradition in diese Orgel transferiert.

III. Klarinettenfarbe – Tonspektren – Verklingen des Tones

Eine ganz wichtige Mischung in einer romantischen Orgel oder in jeder Orgel, die einen Streicher und ein Flötenregister hat, ist beispielsweise die Mischung Salicional 8' mit Liebl. Gedeckt 8' als eine Klarinettenfarbe. 12:05

[In Klangbeispielen:]

– Liebl. Gedeckt 8' ohne Salicional 8'

– Salicional dazu; jetzt sind wir mitten in der Romantik.

– Wenn ich eine noch etwas feinere Tönung möchte, nehme ich statt Salicional das Register Dolce 8'. Dann wird aber die Klarinettenfarbe weniger präsent.

– Salicional 8' dazu

Dasselbe im Hauptwerk, also im ersten Manual:

– Hohlflöte 8' alleine

– und dazu jetzt unterschiedliche Möglichkeiten, den Klang weiterzuführen, insbesondere Klarinettenfarbe: Die Gamba 8' kommt dazu [Kurzimpro].

Jetzt wollen wir uns dem Ton-Spektrum ganz exemplarisch zuwenden. Violon 16', Ton A [Klangbeispiele]

– Der Flöten-Principal 8', der eigentlichen Geigenprincipal ist

– Gamba 8'.

Nun erklingt Musik mit diesen drei Streicherregistern:

– Violon 16' im Pedal

– der sogenannte Flöten-Principal 8' in Manual II – es ist aber ein Geigenprincipal

– Gamba 8' im ersten Manual [Kurzimpro].

Geheimnisvolle Bläserklänge / Eintauchen in den romantischen Geist:

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen*

triffst du nur das Zauberwort.

(Joseph von Eichendorff)

Der Name Jean Paul gehört in diese Zeit, die aber schon einhundert Jahre vor 1900 zurückliegt – Josef von Eichendorff – Mendelssohn-Zeit. Jean Paul spricht vom Sterben des Tones. Wenn er nachts wachliegt und eine Glocke schlagen hört und dem Verklingen dieses Tones intensiv zuhört, dann sei das wie das Sterben eines Tones.³ Und genau dadurch wird die romantische Empfindung ausgelöst.

Jetzt kennen wir aber gleichzeitig in der Orgel-Spielkultur als Basisidee für schönen Ausklang, dass man die Tasten am Ende eines Akkordes lieber langsam loslässt als schnell, um das Verklingen der Pfeife organischer werden zu lassen und den Ton nicht abzutöten, sondern ihn langsam verklingen zu lassen. Es ist seit dem 16. Jahrhundert entdeckt, dass das den Klang schön macht. Ist das dann romantisch? Ich habe diese Frage auch in anderen Lehrvideos gestellt und es ist für mich eine Schlüsselfrage: Welche Ideen sind im Abendland unterwegs? Gehören sie wirklich nur zum 19. Jahrhundert – das Sterben des Tones –, oder ist das nicht das Verklingen eines Tones ein Grund-Indikator von Musik überhaupt?

IV. Die Klangfarben der Schlimbach-Orgel in Fährbrück

20:06

Welche Kategorien sind wichtig, um einen Überblick über die Klangfarben dieser Orgel zu geben? Wir werden hier an dieser Orgel auf jeden Fall auf sehr frische, regelrecht leuchtende Klänge stoßen, wir werden aber auch bemerken, dass einzelne Register wie Bourdon 16' und Hohlflöte 8' für die Dunkelheit des Klanges kennzeichnend sind. [\[Klangbeispiele\]](#)

– Bourdon 16' des Hauptwerks. Er ist die Brücke zum

– Subbaß 16'

– Vergleich von Bourdon 16' und Subbaß 16'

Was bemerken wir? Der Bourdon 16' des Hauptwerks hat ein bisschen mehr Vorsprache und einen interessanten Obertonanteil; das vermittelt zur Hohlflöte 8' [\[Kurzimpro\]](#)

Ich zeige jetzt bewusst nur Einzelcharaktere [\[Klangbeispiele\]](#).

Flötenregister

– Die Rohrflöte 4' in tiefer Lage. Der Name Rohrflöte deutet auf die Bauweise mit dem kleinen Röhrchen oben als Aufsatz auf der Pfeife, die eher weitmensuriert ist. Dieses Röhrchen verschafft der Pfeife insbesondere den Terzoberton. Jetzt kommen wir zur Frage von Teiltonspektren in diesen Registern:

– Liebl. Gedeckt 8' im zweiten Manual

– dagegen Rohrflöte 4'

– Hohlflöte 8'

– noch einmal Bourdon 16', die Brücke zum Pedal

– Subbaß 16'.

Streicherregister

Nun der Gegensatz zu diesen Flötenregistern, die Streicher:

– Violon 16'

– dagegen Cello 8', heller im Klang

³ Nach Jean Paul, *Kleine Nachschule der Ästhetik* (1825), Werke. Band 5, München 1959-1963, S. 457-459, hier: S.466-468; vgl. Glossar, Stichwort: Richter, Joh. Paul Friedrich.

- Vergleich: Violon 16' ist dunkler, etwas schärfer
- Gamba 8' in tiefer Lage. Sie wird jetzt in Richtung Diskant stärker
- Cello 8' im Pedal dazu. Das ist jetzt der scharfe Streicher.

Diese Schärfung kann man auch in anderen Registern beobachten, z. B beim Flöten-Principal, den ich gerne Geigenprincipal nenne. Er ist das Echo zur Gambe.

- Vergleich
- Die nächste Echostufe wäre Salicional 8'
- noch einmal der Geigenprincipal [Flöten-Principal]
- noch einmal die Gambe
- noch weicher: -Salicional 8', + Dolce 8'.

Jetzt haben wir die vier Stufen nacheinander gehört: Gamba 8', Geigenprincipal [Flöten-Principal] 8', Salicional 8' und Dolce 8'. Im umgekehrten Verlauf wäre das jetzt ein *Crescendo* [\[Kurzimpro\]](#).

Der Klang ist nun sehr obertönig und nun besteht die Kunst darin, im *Crescendo* von dieser Helligkeit der Klangfarbe aus, die sich gleichzeitig vom Pianissimo in ein Forte bewegt hat, allmählich füllendere Register zu finden. Was wäre die erste Stufe? [\[Klangbeispiele\]](#)

- + Liebl. Gedeckt 8'
- die nächste Stufe: + Gemshorn 8'
- Jetzt kommt ein großer Schritt: Wenn wir Hohlflöte 8' dazu nehmen und Principal 8' und anschließendes *Decrescendo* [\[Kurzimpro\]](#).

Das wäre jetzt das Teiltonspektrum dieser Orgel, das sich nur aus Achtfüßen konstituiert.

Welche weiteren Register finden wir vor? [\[Klangbeispiele\]](#)

- Octave 4', die Schwester von Principal 8'
- Principal 8', auf der gleichen Lage, versetzt
- Vergleich der beiden und zusammen [\[Kurzimpro\]](#)
- Principal 8' alleine. Ich zeige kurz die verschiedenen Lagen:
- Octave 4' und nun im Vergleich dazu
- Fugara 4'.

Nun würde die Arbeit anfangen, diese Register in Wechselwirkung zu setzen.

Wir sind jetzt auf dem Weg zur **Klangkrone**:

- Principal 8' und 4' [Octave]
- + Violon 16' + Cello 8'
- Ich fülle die Klangkrone weiter auf durch Fugara 4'. Die Fugara bringt soviel Teil-Ton-Anteil höherer Obertöne wie Zweifuß, dass wir jetzt bereits in einem **Vorplenum** sind.
- Ich füge das Liebl. Gedeckt 8' [Liebl. Gedeckt 8'] dazu und demonstriere einmal Vivaldi:

Bsp. 2: Johann Sebastian Bach, Concerto für Orgel a-Moll BWV 593 nach Antonio Concerto per 2 Violini, Archi e Cembalo a-Moll op. III, Nr. 8 (RV 522); [34:02], im Verlauf: Anreicherung mit weiteren Registern

Ich nehme im Bass die Pedal-Coppel II-P dazu. Das sind jetzt nur Achtfuß- und Vierfuß-Register.

- im Hauptwerk Principal 8' und Oktave 4'
- in Manual II: Liebl. Gedeckt 8' und Fugara 4', und doch stellt sich ein barockes Plenum auf diese Weise her.

Jetzt kommt der Schritt in die **Terzmixtur**. Das tiefe C zeigt diesen Terzton ganz deutlich [KB]. Die Mixtur heißt Mixtur-Cornett und basiert auf 2 2/3' [KB]. Also: Quinte 2 2/3' ist der tiefste Chor und hat dann den

Terz-Oberton ganz deutlich. Es existiert keine Repetition bis f° [KB], jetzt kommt der tiefe Chor 5 1/3' [KB], und in dieser Registrierung spiele ich kurz Bachs G-Dur-Praeludium an:

Bsp. 3: Johann Sebastian Bach, Praeludium G-Dur BWV 541 [36:55]

Von der vorherigen Demonstration die Pedal-Coppel II-P vorhanden, sie reicht jetzt nicht mehr aus und wird ersetzt durch Pedal-Coppel I-P, zusammen mit dem Manual [KB]. An diesem Plenum sind jetzt beteiligt: Principal 8', Octave 4' und Cornett-Mixtur in Manual I, ergänzt durch Liebl. Gedeckt 8' und Fugara 4' [Man. II], das Pedal hat alle drei Register, also Subbaß 16', Violon 16', Cello 8' und Manualkoppel sowie Pedalkoppel.

Weitere Kategorien für den Umgang mit einer solchen Orgel

Welche Kategorien stellen sich grundsätzlich ein, um mit einer solchen Orgel zurechtzukommen?

38:59

1. Die erste Kategorie wären die Grundkategorien der Register: Principale, Flöten, Streicher und die Streicherschwebung.
2. Die zweite Kategorie: Mischungen, die zum Teil – sobald sie mit Streicher und Flöte zusammenwirken – dann klarinettenähnliche Farben ergeben.
3. Die nächste Kategorie: Echokategorien, die wir im Folgenden weiter untersuchen wollen.

[Klangbeispiele]

- Der Principal 8' und der Geigenprincipal [Flöten-Principal] 8'

Andere Echorelationen:

- Die Hohlflöte 8' und das Liebl. Gedeckt 8'
- Die Differenzierung der Streicher, also die Gamba 8', Salicional 8', Dolce 8'

4. Eine nächste wichtige Kategorie ist für eine romantische Orgel die melodiebetonte Intonation, also das Ansteigen der Intensität in Richtung Diskant. Das können wir am Principal 8' überprüfen. Allerdings bemerken wir, dass doch die höchste Lage nicht mehr aufdringlich erscheint, sondern ein bisschen zurückgenommen wird, so dass also die Alt- und Tenorlage besonders gut zu hören sind. melodiebetonte Intonation ist für die Romantik sehr wichtig.

5. Welche Register wären ganz ähnlich auch im Barock denkbar? Wo findet sich ein barocker Ansatz in dieser Orgel? [Klangbeispiele]

- Am ehesten würde ich sagen: im Gemshorn 8'
- Ein zweites Register wäre die Rohrflöte 4'
- Eventuell auch die Hohlflöte, eventuell mit J. S. Bach, *ClavierÜbung I, Partita B-Dur, Praeludium BWV 825 [43:05]*
Vielleicht auch die Octave
– Gemshorn 8' mit Octave 4'
- Die Terzmixtur als typische Farbe, die insbesondere den mainfränkischen Orgelbau charakterisiert.
– Versuch: Gemshorn 8', Octave 4' und Terzmixtur [Mixtur-Cornett 2 2/3' 4f.]
[Improvisation].

Das ist jetzt eine Registrierung, die die Achtfußlage sehr bewusst nicht so opulent besetzt, nur Gemshorn 8' war die Achtfußbasis. Diese Achtfußlage kann man weiter ausbauen, um dann zu fülligerem Klang zu kommen. Die Terzmixtur fügt sich m. E. ideal ein, um auch sehr bewegliche Barockmusik abzubilden.

Wir sind im Jahr 1900!

Wir stellen die wundervolle Barock-Tauglichkeit dieser Orgel fest!

Angesichts von Orgeln in Fährbrück (1900), Giengen/Brenz (1906), Amlshagen (1914) oder in Schwerin (1871), Marienberg (1879), Bautzen (1910) und vielen anderen Orgeln dieser Zeit hat es weder die Elsässische Orgelreform noch die deutsche Orgelbewegung gebraucht.

„Die deutsche Orgelbewegung bewegte sich an den historischen Tatsachen vorbei.“
(Jürgen Ahrend)

- Eine weitere Kategorie dieser Orgel, um barocke Klänge zu erzeugen, wäre natürlich die Grundklangfarbe des Gedackt [Liebl. Gedeckt 8']
[KB: *Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*] und selbstverständlich der Subbaß als eine Epochen übergreifende Grundfarbe jeder Orgel.
 - dazu Rohrflöte 4
 - oder Gemshorn 8'
 - zusammen mit Rohrflöte 4'
 - im zweimanualigen Kontext z. B. mit Flöten-Principal 8' und Salicional 8'
 - ohne Rohrflöte 4'

6. Jetzt ist eine entscheidende Kategorie an dieser Orgel die mechanische Kegellade, also ein Prinzip, das Bach nicht kennen konnte. Er kannte das Prinzip der mechanischen Schleiflade. Um die Kegellade von ihrem Spielgefühl her zu charakterisieren, möchte ich die Hohlflöte als Beispiel nehmen und einen Ton ganz langsam und leise anspielen; das war der Ton *c'* der Hohlflöte 8'. Ein so großes Spektrum entfaltet die mechanische Kegellade, weil sie keinen Druckpunkt für den Spieler hat. Das war jetzt bewusst ins Extrem gegangen, so würde ich natürlich – und hoffentlich auch niemand anders – dieses Register spielen. Aber, z. B. eine Tonleiter im *Crescendo* [KB – aufwärts], oder umgekehrt ein *Crescendo* [KB – abwärts]. [Kurzimpro] Das sind Möglichkeiten der mechanischen Kegellade [KB: J. S. Bach, Partita B-Dur BWV 825, Beginn]

48:51

Jetzt kann man jedes einzelne Register darauf prüfen, wie es in der mechanischen Kegellade reagiert [Kurzimpro]. Diese Farbe lässt sich nicht ganz so manipulieren, wie zum Beispiel die Hohlflöte. Wenn beide zusammenwirken [KB], verstärkt sich im *Crescendo*, das ich durch den Anschlag erzeuge, der Klang der Hohlflöte [Kurzimpro]. Don't play the keys, please play the pipes.

[Klangbeispiele] Wie reagiert die Gambe auf Anschlag? Erst am Schluss habe ich den ganzen Tastenboden berührt, alles Weitere bewegt sich dazwischen in einem Ambitus von etwa 10 mm, die ich mit der Taste reißen kann [Kurzimpro]. So kann ich z. B. von dunkel nach hell gehen [Kurzimpro].

- dazu Gemshorn 8' [Improvisation ...]
- dazu Rohrflöte 4'.

Die sehr breit gefächerte Differenzierung der Spielart konnte gelingen anhand
 – der unterschiedlichen Ansprache und Tonspektren der Pfeifen
 – der Register Gamba 8', Gemshorn 8', Rohrflöte 4'.
 Dies wird durch die Traktur der mechanischen Kegellade maximal unterstützt!

56:43

Welchen Weg beschreite ich im Moment? Ich habe die **Ansprache-Elemente** von drei Registern getestet. Ich habe getestet, wie die Gambe, das Gemshorn reagiert [KB]; es reagiert nicht so stark, wie die Gambe. Wie reagiert die Rohrflöte? Jetzt beobachte ich bei jedem Anschlag die Mischung zwischen diesen drei Registern und sie wird immer anders ausfallen [Kurzimpro].

Mir ist bewusst, dass diese Spielweise auf einer Orgel nicht der Lehrmeinung entspricht. Ich bin mir aber genauso bewusst, dass diese dynamische Spielweise genau durch die historische Aufführungspraxis der letzten vierzig Jahre ans Licht gekommen ist: Die *messa di voce*⁴ der Violinen und das Zusammenspiel mit Holzbläsern etc. sowie die vielfältigsten Mischungen, die sich aus dynamischen Vorgängen ableiten. An dieser Orgel habe ich – rein experimentell – unter Beweis gestellt, wie sehr unterschiedlichste Mischungsverhältnisse allein nur aus drei Registern resultieren können. Ich denke, das sollte man ernst bewerten und sich auf weitere Exkursionen im Spiel-Ablauf unseres Musizierens konzentrieren.

Zusammenfassung dieser Kategorien:

Erste Kategorie: Principale, Flöte, Streicher – die vierte Aufzählungsposition wären die Zungen, die hier nicht existieren.

Zweite Kategorie: Aus Mischungen ergeben sich zungenähnliche Farben; dieser Klang der Zunge wird insbesondere durch den Anteil an Streicher-Registern bewirkt.

Dritte Kategorie: Echorelation zwischen den beiden Manualen;

Vierte Kategorie: Insgesamt haben wir eine melodiebetonte Intonation, das heißt, sie steigt zum Diskant hin an.

Fünfte Kategorie: Wir haben erwähnt, dass Gemshorn, Rohrflöte, Oktave 4', Terzmixtur, Liebl. Gedeckt 8', Subbaß 16' auch genauso im Barock anzutreffen sind. Jetzt im Moment war die Mischung: Gemshorn 8', Gamba 8', Rohrflöte 4', das Pedal mit Violon 16' und Cello 8'.

Sechste Kategorie: Konfrontiert mit barocken Prinzipien habe ich dann das Ladenprinzip dieser Orgel – nämlich die mechanische Kegellade – angesprochen und dann versucht, einzelne Mischungen zu bewerten, im Blick auf barockes Spiel, barocke Improvisation, zum Beispiel in Konzertmanier. Das wäre nur ein Ansatz, der jederzeit um viele viele weitere Mischungen bereichert werden könnte – auch im Trio-Spiel.

Soweit jetzt die Vorführung der Klangfarben an dieser Schlimbach-Orgel in der Klosterkirche Fährbrück.

V. Diskurs [1:01:45-1:18:39]

⁴ Siehe Glossar, Stichworte *messa di voce* sowie Geminiani.

V. Literaturbeispiele

Wir kommen jetzt zu Literaturbeispielen an dieser Orgel, erbaut 1900 von der Orgelbauerwerkstatt Schlimbach in der Nähe von Würzburg. Literaturbeispiele, die ich gerne vom 17. Jahrhundert her testweise durchführen möchte, um zu fragen, wie weit diese Orgel noch im Kontext dieser alten Orgeltraditionen steht, insbesondere in Süddeutschland?

1:18:43

Es ist zugleich eine Nachfrage an die Übersetzungsarbeit, die wir an jeder Orgel zu leisten haben. Die allerwenigsten Orgeln werden Literatur absolut direkt so wiedergeben, wie sie der Komponist für genau dieses Instrument eronnen hat. Die meisten Orgeln sind eben Werkzeuge, die befragt werden wollen, zu was diese Werkzeuge dienen und deshalb müssen wir sie testen, um herauszufinden, welche Musik – vielleicht auch ganz überraschend gegen den Zeitgeist des Jahres 1900 – eventuell schon im 17. Jahrhundert auf dieser Orgel möglicherweise darstellbar sind. Dazu brauchen wir natürlich eine Klangvorstellung einer Registrierung – zum Beispiel des 17. Jahrhunderts; dazu brauchen wir eine Klangvorstellung insbesondere dessen was wir vorhin diskutiert haben, nämlich die Frage des Verhältnisses von Grundton und Oberton [mit Klangbeispielen]. Wenn ich zum Beispiel eine Gambe nehme, hat sie verhältnismäßig wenig Grundton und verhältnismäßig viel Oberton.

Um zu sehen, wie viel Grundton sie haben könnte, aber nicht hat, wäre der Test:

– + Gemshorn 8' oder + Hohlflöte 8'. Soviel Grundton könnte hinzu kommen.

– oder + Principal 8'

– Wir nehmen also einen schlanken Grundton und viele Obertöne und wir brauchen auch noch ein wenig besondere, z. B. quint- oder terzhaltige Obertöne bzw. Teiltöne, wie sie beispielsweise die Rohrflöte 4' bietet. Das wäre eine Klangfarbe, bei der wir nicht unbedingt an das 19. Jh. denken müssen, es sei denn, ich spiele ganz anders. Ich verwende also ganz andere Harmonien, die im 17. Jh. in der Art nicht denkbar gewesen wären.

Nun kommt mein erster Versuch: Johann Ulrich Steigleder: *Variatio* 14 aus den 40 Vater-Unser-Variationen (Tabulaturbuch 1627). Das Cello 8' bringt den *Cantus firmus* im Bass. Dazu erklingen zwei Oberstimmen mit Gamba 8' und Rohrflöte 4'.

[Bsp. 4: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch – Das Vatter unser* \(1627\), *Variatio* 14 \[1:22:40\]](#)

Nun folgt die Frage nach dem barocken Terzmixtur-Plenum, also einer Zusammenstellung, in der die Principale – sofern vorhanden – hier 8' und 4' und selbstverständlich die Terzmixtur, das Grundgerüst bilden. Dazu Gemshorn 8' und als Verbindung zur Mixtur noch die Gambe. Um die 16-Füßigkeit der Mixtur, die im Diskant vorliegt, einzubinden, nehme ich noch den Bourdon 16' dazu. Im Pedal wäre der Violon 16' ein bisschen zu wenig vom Grundton her gedacht, also auch + Subbaß 16', Violon 16', Cello 8' und für das Pedal noch eine kleine Unterstützung: + Flötenprincipal 8', also Geigenprincipal, und Pedalkoppel II. Das Beispiel ist Georg Muffat, *Toccata Septima*:

[Bsp. 5: Georg Muffat, *Apparatus Musico Organisticus* \(1690\), *Toccata VII in C* \[1:25:06\]](#)

In jedem Fall ist selbstverständlich ein beträchtlicher Unterschied zum 17. Jh. durch die gleichstufige Temperatur dieser Orgel gegeben.

Ein anderer Testfall in ähnlicher Manier ist Johann Sebastian Bachs fünfstimmige Fantasie in C-Dur, die als Fragment im *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach* (1722) überliefert ist. In diesem Fall reduziere ich

den Bourdon 16', der Geigenprincipal [Flöten-Principal 8'] wird auch in Man. I gekoppelt und die Pedalkoppel I kommt hinzu. Soweit ist dieses Stück überliefert.

Ein besonderes Charakteristikum ist der Diskant mit der Cornett-Mixtur, der ab g' die Quinte $5\ 1/3'$ aufweist. Ganz ähnlich ist es in Bad Wimpfen, nur ist es dort nicht die Quinte, sondern die tiefe Terz, die im Manual nicht durch einen 16' gedeckt werden kann. Das heißt: Der Bezugston ist der 16' des Pedals.

Bsp. 6: Johann Sebastian Bach, *Fantasia C-Dur* für Orgel BWV 573 (Fragment) [1:26:42]

Wenn allerdings, wie am Anfang dieser Fantasie, der Manualklang alleine erklingt, hören wir für einen Moment diese besondere Farbigkeit der Tiefaliquot [KB], bevor das Pedal den zugehörigen 16'-Grundton dazu bringt [KB].

Nun ein nächster Testfall: Johann Sebastian Bach, Praeludium Es-Dur. Zu den bereits gezogenen Registern kommen noch Fugara 4' und Rohrflöte 4' hinzu. Ich demonstriere die drei Themengruppen in dieser Registrierung:

Bsp. 7: Johann Sebastian Bach, *ClavierÜbung III*, Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themengruppe I [1:29:22]

Für die Themengruppe II stoße ich die Manualkoppel ab.

Bsp. 8: Johann Sebastian Bach, *ClavierÜbung III*, Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themengruppe II [1:30:17]

Im Übergang zurück zur Themengruppe I habe ich die Manualkoppel wieder hinzu gezogen. Genauso gestaltet sich der nächste Übergang. Die Themengruppe I, die sich wiederholt hat, geht nun über in die Themengruppe III über:

Bsp. 9: Johann Sebastian Bach, *ClavierÜbung III*, Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themengruppe III [1:31:39]

Es folgt nochmals in As-Dur, in Es-Dur und es-Moll die Themengruppe II in Wiederholung, worauf nochmal der Übergang in die Themengruppe III erklingt, wozu nun aber das Pedal tritt.

Bsp. 10: Johann Sebastian Bach, *ClavierÜbung III*, Praeludium Es-Dur für Orgel BWV 552, Themengruppe III in Wiederholung [1:32:46]

Soweit diese einzelnen Abschnitte, die nur durch die hinzugezogene bzw. abgestoßene Pedalkoppel differenziert sind und ferner durch den Echowechsel von Manual I zu Manual II.

Ich habe ein Beispiel aus dem *Orgelbüchlein* gewählt, nämlich *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* sowie zwei Triosonaten in Es-Dur und in c-Moll. Es erklingt jeweils der erste Satz.

Wenn wir nach der Registrierungsmöglichkeit für *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* aus dem *Orgelbüchlein* fragen, dann ist evident, dass die linke Hand ein Gambensolo vorträgt. Es könnte jederzeit ein Kantatensatz, eine Aria sein, in dem eine obligate Gambe musiziert. Hier wäre es die Gamba 8' des Hauptwerks [KB]. Der

Cantus firmus wäre in dem Fall: Salicional 8', Liebl. Gedeckt 8' und Dolce 8', dazu der Subbaß 16' und Cello 8'.

Bsp. 11: Johann Sebastian Bach, *Orgelbüchlein, Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf* BWV 617 [1:35:37]

Nun folgt die Triosonate Es-Dur in ganz ungewöhnlicher Art:

- Für die rechte Hand dreimal 8': Salicional, Liebl. Gedeckt, Dolce und die Fugara 4'. Ganz wichtig ist mir: Fugara 4' besitzt sehr viel Teilton und bildet den 2' ab [KB].
- Die linke Hand: Gemshorn 8', Gamba 8' und Rohrflöte 4'
- Pedal: Subbaß 16' und Cello 8'.

Bsp. 12: Johann Sebastian Bach, *Triosonate für Orgel in Es-Dur* BWV 525, Satz 1 [1:37:07]

Nun noch Triosonate c-Moll. Jetzt kommen tatsächlich für die linke Hand vier Achtfüße zum Einsatz:

- Flöten-Principal, Salicional, Liebl. Gedeckt, Dolce
- in der rechten Hand dagegen nur ein Achtfuß, nämlich die Hohlflöte.
- Pedal: Subbaß 16' und die Koppel II/Pedal. Dadurch gehen die vier Achtfüße ins Pedal

Einzelne Klangbeispiele – Subbaß 16' alleine

- + Pedalkoppel
- linke Hand, vier Achtfüße
- dazu die rechte Hand mit Hohlflöte 8'

Bsp. 13: Johann Sebastian Bach, *Triosonate für Orgel in c-Moll* BWV 526, Satz 1 [1:38:36]

Ich möchte jenseits der Registrierung auf die Spielart des Pedals hinweisen. Ich muss mich als Spieler sehr konzentrieren, um 'schöne' Töne zu erzeugen.

- Vergleich zwischen 'unschönen' und 'schönen' Töne

So kann man sich leicht vorstellen, welches Unheil an dieser Orgel entsteht, wenn ich die Töne zu stark anschlage [Kurze Demonstration, Triosonate c-Moll]

Wir kommen jetzt zu Testverläufen in der deutschen Romantik. Franz Schubert auf der Orgel ist ganz bestimmt höchst ungewöhnlich, aber durch die Eberhard-Friedrich-Walcker-Orgel in Hoffenheim hat sich mir der Weg dorthin sehr deutlich aufgezeigt. Dies betrifft zumindest die Sonaten in B-Dur, in A-Dur und insbesondere auch in a-Moll.

Eine romantische Orgel kann meines Erachtens den eben genannten Klaviersonaten Franz Schuberts gut gerecht werden und so möchte ich zunächst mit Schubert beginnen, dann Mendelssohn, Schumann, Brahms und auch Max Reger präsentieren. Reger wäre zu befragen, weil die Orgel schließlich aus dem Jahr 1900 stammt. In diesem Zeitraum bis 1900 hatte Reger sein wesentliches Orgelwerk bereits formuliert, er kam im Jahr 1900 bis Opus 59.

Nun gehe ich an den Anfang des 19. Jh. mit Franz Schuberts Sonate A-Dur. Als Test für den ersten Satz registriere ich:

- Man. II: Liebl. Gedeckt 8', Salicional 8' und Dolce 8'
- Subbaß 16' und Cello 8' im Pedal
- Gemshorn 8' im Hauptwerk
- Manualkoppel

Der Anfang klingt dann folgendermaßen:

Bsp. 14: Franz Schubert, *Sonate A-Dur op. posth 120, Satz 1 Allegro moderato*, D 664 [1:42:57]

1:41:00

Es folgt Franz Schuberts Sonate a-Moll.

Bsp. 15: Franz Schubert, Sonate a-Moll op. 42, Satz 2 *Andante poco mosso* op. posth 120, D 845 [1:44:48]

Ich möchte ein wenig auf die Fragestellungen für die einzelnen Abschnitte dieses Variationensatzes eingehen und diese kommentieren.

- Liebl. Gedeckt 8' – ganz still – könnte den Anfang geben [KB, T. 1-8],
- jetzt wechselt der Klang in die obere Oktave [KB, T. 9-16].
- Es steht keine dynamische Veränderung im Text, aber man kann an eine Aufhellung mit Dolce 8' denken.
- Mischung Liebl. Gedeckt 8' und Dolce 8' als Vorahnung der Klarinettenfarbe [Übergang, T. 16 ff].

Ich möchte gern darauf eingehen, dass Farben wie Dolce 8' auf unseren modernen Orgeln so gut wie nicht zu finden sind. *'Man schließt eben den Schweller und hat eine Gambe im dritten Manual. Es genügt den heutigen Ohren oft, wenn man einfach den Schweller spielt, obwohl die Gambe ein scharfes Register ist – sie wird ja schließlich leiser'*

Jetzt müssen wir uns ganz kurz der romantischen Ästhetik etwas intensiver zuwenden..

- Das Wort *dolce* bedeutet „weich“. Es ist der weichste Streicher, der denkbar ist.
- Die etwas schärfere Variante ist das Salicional
- noch schärfer ist der Geigenprincipal [Flöten-Principal] mit deutlich mehr Grundton und schließlich
- die letzte Stufe in dieser Orgel ist die Gambe.

Nun also zurück zur Fragestellung bei Schubert:

- Das Liebl. Gedeckt 8' – ganz sanft – [NB 1:47:57]
- + Dolce 8'
- Linke Hand: ein Solo in Manual I mit Gemshorn 8' in feiner, vorsichtiger Ansprache
- Begleitung mit Liebl. Gedeckt 8' und Dolce 8'
- Ein Manualwechsel macht nun das Anwachsen der Farbe möglich – oder,
- man möchte wieder zur Ausgangssituation zurückkehren [KB mit Übergang].

Nach diesem Pianissimo schreibt Schubert plötzlich Forte für die linke Hand, für die ich jetzt die Rohrflöte 4' hinzuziehe [KB Übergang].

- Fortsetzung des Klanges ist nötig: + Pedal.
- überraschend kommt eine neue Farbe ins Pedal [im Zusammenhang].

Der Ambitus der rechten Hand geht bis g''' . Diese Orgel endet aber im Manual bei f''' . Um die Solostimme deutlich zu machen, muss ich ein Vierfuß-Register nehmen.

- Das einzige, das geeignet ist, ist Rohrflöte 4'
- in der höchsten Lage.
- Die Begleitung ist sehr zurückgenommen und hat nur Dolce 8' und die Pedalkoppel II/Pedal.
- Im weiteren Verlauf verlangt Schubert sogar den Umfang a''' , das für das Echo nicht vorhanden ist. Ich kann es infolgedessen eine Oktave tiefer greifen. Dadurch ist der Klang eine Oktave zu tief, aber ich kann es nicht anders lösen.

Jetzt verlangt Schubert ein Forte. Dieses Forte löse ich, in dem Salicional 8' und Liebl. Gedeckt 8' dazu kommen und die rechte Hand meine Rohrflöte 4' ist. Die Pause der linken Hand hat mir ganz bequem ermöglicht, Salicional und Gedeckt abzustößen, sodass ich jetzt wieder in der Ausgangsregistrierung bin. Schubert verlangt jetzt ein Pianissimo, also bricht die Farbe durch den Manualwechsel. Ich denke, dieses plötzliche Innehalten kommt Schuberts Intention nahe.

Nun müsste die Melodie in rechten Hand stärker sein, ich ziehe also nach diesem Einschnitt die Manualkoppel [KB zwei verschiedene Möglichkeiten].

– *Decrescendo*-Registrierung

Nun wäre die nächste Farbe eine sehr dunkle. Es ist die Frage, ob man durch Dolce 8' aufhellt oder es ganz dunkel lässt. Entweder nur Liebl. Gedeckt 8' oder ein wenig heller (+ Dolce 8').

Jetzt verlangt Schubert ein plötzliches *Crescendo*, ich gehe auf das erste Manual:

– + Gemshorn 8', + Gamba 8',

– mit Übergang

Crescendostelle das zweite Mal: + Rohrflöte 4' + Principal 8' + Bourdon 16'

Nun könnte ein besonderer Effekt sein, den Violon 16' hinzuzuziehen; er bringt quasi die Posaune dazu. Deshalb das *Crescendo* noch einmal im Übergang.

Hier wäre jetzt der Ort für Pianissimo und heißt: die hellere Farbe Dolce 8' verschwindet, der Übergang wird entsprechend ganz dunkel, nur Liebl. Gedeckt 8' [Übergang ff.]:

Dieser Übergang kann genutzt werden, um alle Hauptwerksregister einschließlich Manualkoppel abzustoßen (s. o.) und nur die Rohrflöte 4' bleibt, so dass in dieser Zeit, in der die rechte Hand kurz frei ist, dies durch den Organisten selbst erfolgen kann.

Die nächste Klangfarbe präsentiert sich dann folgendermaßen:

– Rohrflöte, eine Oktave tiefer gespielt

– Begleitung: Liebl. Gedeckt 8' und Dolce 8'

– Pedal: Subbaß 16', Pedalkoppel II/Pedal

Nun verlangt Schubert, in kurzer Zeit wieder vom Pianissimo zum Forte zu kommen. Auch diesen Übergang möchte ich kurz zeigen:

– + Salicional 8', + Flöten-Principal 8',

– + Manualkoppel, + Violon 16'

– Nun verlangt Schubert ein hohes *ges'''*, das nicht vorhanden ist, also + Gamba 8', die diesen hohen Ton erzeugt.

Im Zusammenhang:

– - Manualkoppel, - Gamba 8', - Flöten-Principal 8'

– - Violon 16'

Nun kommen wir wieder zur *Crescendostelle*:

– + Salicional 8' (schon vorhanden)

– + Flöten-Principal 8'

– + Manualkoppel

– [und weitere]

Jetzt müssen weitere Register gewechselt werden und die rechte Hand muss wieder eine Oktave tiefer spielen:

– Rechte Hand: Rohrflöte 4', II/I

– - Gamba 8'

Von hier aus ergibt sich eine unglaubliche Expansion, ein regelrechter Hörprozess, der von einer Melodielinie in das volle Spektrum der ganzen Orgel hinübergeht. Wie ist das zu lösen?

Der Übergang zur vorangegangenen Stelle lautet:

– + Flöten-Principal 8'

– + Gemshorn 8'

– + Pedal: Violon 16'

- + Oktavierung für *ges'''* und *as'''*
- + Fugara 4' als Ausgleich
- -> Rückregistrierung auf ursprüngliche Flötenregistrierung

Es kommt wieder eine kleine Hörexpansion:

- + Manualkoppel für ein kurzes Aufleuchten, um wieder ins *Decrescendo* zu gehen. Hier werden die dynamischen Prozesse extrem komprimiert, lässt sich aber m. E. in der Orgel gut übersetzen. Wir kommen nun zum Schlussteil, einer musikalischen Impression von Hörnerklang:

Überleitung von As-Dur nach C-Dur

- *Crescendo*-Spiel durch Tastenspiel und bruchlos durchgeführt durch Anschlag (kein Schweller)

Im Folgenden gibt es wieder deutliche dynamische Prozesse. Ich möchte auf den Übergang von c-Moll zurück nach C-Dur eingehen: Die c-Moll-Stelle habe ich im Manual II eine Oktave tiefer gespielt, obwohl der 8' bleibt. Es ist also so, als ob ich einen 16', der nicht vorhanden ist, dazu registriert hätte. Jetzt kommt der Übergang vom Dunkel ins Licht, den ich zunächst langsam und anschließend schneller demonstrieren möchte:

- Hauptwerk: Rohrflöte 4' mit Manualkoppel
- Manual II: Salicional 8', Liebl. Gedeckt 8', Dolce 8'

Die nächste Expansion von einem Einzelton aus:

- + Bourdon 16'
- + linke Hand
- + Flöten-Principal 8'
- + Pedal

Nun der gesamte Ablauf [KB 2:10:19].

Schubert verlangt nun zusätzlich noch ein *Crescendo*,

- das nur durch (1) Anschlag erzeugt werden kann.
- (2) vom kürzeren in den etwas breiteren Ton gehen

Man kann diesen Prozess auch noch durch die Hohlflöte unterstreichen

- Inzwischen: - Bourdon 16'
- + Rohrflöte 4', um wieder den Manualumfang zu realisieren
- - Salicional 8'
- + Subbaß 16' als Pedalergänzung
- + Voixceleste 8' als kleine Reminiszens
- - Salicional 8'

Das wären nun bei 17 Registern dieser Orgel die Möglichkeiten für diesen Satz.

16 Register sowie Windabschwächung genügen, wenn in der Orgel der Klang konsequent ausdifferenziert und strukturell konzipiert ist und wenn eine gute Akustik zu Verfügung steht.

Der vermeintliche Dissens Schleiflade – Kegellade ist gegenstandslos.
Barock und Romantik begegnen sich keinesfalls feindlich!

* * *

Weiterbildungsangebot für OrgelbauerInnen und OrganistInnen	Zertifikatsprogramm Orgelkunst und Orgelbau I und II in jeweils 2 Semestern	Zusatzstudien für Studierende
Bewerbung immer bis 31. März	beim Studierendenservice	der HfM Würzburg

* * *

2:14:45

Die nächste Einheit gilt klassischer Orgelliteratur von Mendelssohn. Er hat *Sechs Sonaten für Orgel* op. 65 geschrieben und *Drei Präludium und Fugen* op. 37. Als ein wichtiges weiteres Werk von Mendelssohn, dass in diesen Zusammenhang gehört, sehe ich die *Sechs Präludium Fugen für Klavier* op. 35, zu denen ich schon vor vielen Jahren eine Orgelbearbeitung vorgelegt habe. Im Unterschied zu der Behandlung von Mendelssohns Dynamik für Klavier, wo er ganz romantisch vorgeht, versucht Mendelssohn auf der Orgel eine klassische Diktion, also wenige farbliche Kontraste und auch wenig Gebrauch von *Crescendo* (Ausnahme: die dritte Sonate verlangt einmal ein *Crescendo*). Ansonsten bleibt die Orgel in ganz klassischer Behandlung, das heißt mit durchgehenden Registrierungen.

Im ersten Satz der ersten Sonate hören wir zunächst die volle Orgel und dann – im maximalen Kontrast – einen Choral (*Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*) auf dem zweiten Manual, für den man eine Farbe braucht. Wir wollen nach einer geeigneten Farbe Ausschau halten.

Wenn dieser Choral, der auf dem dieser Choral auf dem Man II zum letzten Mal ertönt, schreibt Mendelssohn nicht mehr Mezzoforte vor, sondern Piano. Das bedeutet: Dieser Farbwert des zweiten Manuals muss reduziert werden können. Piano ist aber noch nicht Pianissimo. Insofern kommen wir zu einer wichtigen Differenzierung, die für Mendelssohn-Sonaten sehr wichtig ist. Dazu müssen wir respektieren, was Mendelssohn im Vorwort über das Pianissimo schreibt: Es soll eine einzelne Stimme sein.

Nun wird man kaum sagen können: 'Ich nehme dann den Prinzipal 8' und das ist meine einzelne Stimme'. Ganz sicherlich ist auch nicht eine große Hauptwerks-Flöte geeignet, sondern tatsächlich Pianoregister. Nur eines davon wäre das Pianissimo. Der Schritt in ein Piano wären 2 Acht-Füße, in ein Mezzopiano vielleicht 3 Acht-Füße – unter Umständen mit einem 4' dazu – . Ein Mezzoforte ist wieder eine nächste Mischung von Registern. Das wollen wir jetzt erproben.

Zunächst einmal das Fortissimo: Das wäre die volle Orgel mit dem ganzen Pedal, also 2 mal 16' + einmal Cello 8'. Hier liegt nahe, das Pedal mit der Pedalkoppel I zu spielen.

Bsp. 16: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonata I in f-Moll op. 65/1, Satz 1 *Allegro moderato e serio* [2:18:33]

Im vierten Takt ergibt sich ein großes Problem [KB]. Das notierte Achtel kann nicht angeschlagen werden, weil die Pedalkoppeln es verhindern. Dann wäre das Experiment, ob nur Pedalkoppel II in folgender Weise ausreicht: Jetzt hört man dieses Achtel.

Nun zu Übergang in den Choralteil *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* (T. 40/41) im Mezzopiano, später nur noch im Piano. Wir müssen also z. B. eine solche Reduzierung denken:

[Klangbeispiele mit verschiedenen Möglichkeiten:], z. B. Holzbläser-Klang.

Beim Übergang vom ersten Fortissimo in diese Choralebene kann man den Eindruck gewinnen, die Orgel würde schweigen. Erst im 2. Schritt wird deutlich, dass am Ende etwas stehen bleibt, obwohl die Orgel zu verklingen scheint. In dem Moment, in dem etwas stehen bleibt, kommt es zu einem Paradoxon. Hier müssen wir wieder an Jean Paul denken: Das Verklingen des Tones – und da war für ihn die Orgel repräsentativ – löst das romantische Bewußtsein aus.⁵ Das Verklingen des Tones nennt Jean Paul 'das Sterben des Tones'. Und jetzt antwortete der Choral: *Was mein Gott will, das g'scheh 'allzeit* (T. 40/41). Dann antwortet wieder das Hauptwerk damit, dass es nach as-Moll geht, also in eine tiefste Dunkelheit im tonartlichen Sinn. Es erklingt der ganze Zusammenhang [T. 41-60].

Was jetzt stattgefunden hat, betrifft die Komposition:

Man vernimmt im Choralsatz plötzlich eine Figuration, die sich als das Fugenthema herausstellt. Und so wird jetzt der ursprünglich maximale Kontrast der beiden Manuale dynamisch und auch in der Bewegung kompositorisch vermittelt, in dem die Choralebene ein *Soggetto* erhält, das jetzt vom Hauptwerk als Fuge aufgegriffen wird. Soviel zu Mendelssohns wirklicher Kompositionskunst.

Nun gehe ich noch auf die Wirkung ein, die von dem ursprünglichen Mezzopiano zu einem Piano geht. Mendelssohn provoziert für diese Stelle einen maximalen Kontrast und lässt das Hauptwerk regelrecht expandieren [KB]. Wenn jetzt der 2. Satz fortsetzt, ist dies nichts anderes als das Echo des letzten Akkordes. Diese drei Töne [KB] werden im zweiten Satz zu einem Arpeggio in f-Moll. In diesem f-Moll-Klang wendet sich die Musik im Pianissimo dorthin.

Bsp. 17: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonata I in f-Moll op. 65/1, Satz 2 *Adagio* [2:27:38]

Soweit der Versuch, dieses Geschehen im Choral von auf zwei Register zu reduzieren, dann nur noch Eines klingen zu lassen (Anfang zweiter Satz). Wie klingt dazu das nächste Echo?

Jetzt soll Klavier I durch Klavier II beantwortet werden. An dieser Orgel bleibt eigentlich nur noch Choralebene / [Beginn zweiter Satz]:

– - Salicional 8'

– + Dolce 8'

– im Verlauf: - Dolce 8', + Salicional 8'

Nun soll dieser Ton liegen bleiben und das zweite Klavier in der rechten Hand antworten, wodurch ausscheidet, an dieser Stelle Dolce zu verwenden. Es entsteht ein großes ästhetisches Problem, weil es deutlich wird, dass wir hier an dieser Orgel nicht alle Ebenen des Mendelssohn-Textes lösen können. Vielleicht ist folgender Vorschlag denkbar:

– Hauptwerk (Clav. I): Gemshorn 8'

– Clav. II: Fortsetzung durch Dolce 8' [Anfang zweiter Satz]

Dies wäre jetzt eine Diskussion über dieses Stück angesichts dieser Orgel. Nicht alle Anforderungen eines solchen Stückes können jetzt tatsächlich mit 17 Registern eindeutig gelöst werden. Jedoch sind die Wege zur Lösung sind an dieser Orgel klar gegeben. Allerdings erfordern sie ein weitergehendes Nachdenken.

Soweit diese Demonstration dieser beiden Sätze der f-Moll-Sonate.

Ganz sicher lohnend ist Frage bzgl. des Choralbeginns der Sonate V mit 16'-Bezug, also bspw. der Gambe [KB]

Bsp. 18: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonata V in D-Dur op. 65/5, Satz 1 *Chorale* [2:31:17]

⁵ Vgl. S. 8, Anm. 3.

Ich möchte das ebenfalls nur andeuten, um Möglichkeiten der direkten Übersetzung gegen anders lautende Übersetzungen zu diskutieren. Mendelssohn schreibt vor: 16' im Manual – das wäre der Bordun 16'

– denkbar: + Gambe 8' + Gemshorn 8'

– für dunklere Farbe: + Hohlflöte

Nun sind wir ästhetisch gefordert: Welche Art von Leuchtkraft soll dieser D-Dur-Choral entfalten?

Vergleich: direkter oder indirekter 16'

– Fugara 4' zum 8' tiefoktavieren,

– dunklere 16'-Farbe: + Salicional 8' als 16'

Das wären Fragestellungen, wie sie sich aus diesem Einleitungssatz der V. Sonate ergeben.

Die nächste Beispielebene ist jetzt Robert Schumann, Assistenten: Thorsten Rascher und Tyron Kretzschmar. Diese Orgel hat ja naturgemäß – Gott sei Dank auch bis heute – keine Setzer bekommen o. ä. moderne Spielhilfen. Man muss sich in eine Zeit zurückversetzen, in der die Bälge (wahrscheinlich immer) noch getreten wurden und in der dann bei einem Stück wie dieser zweiten Fuge von Schumann auch Assistenten nötig sind.

2:33:39

Bevor wir auf die Registrier-Frage kommen, möchte ich an dieser zweiten Fuge – BACH op. 60 – von Robert Schumann demonstrieren, was die Kegellade durch Anschlag beisteuern kann.

Die Registrierung:

– Man. II: 4 mal 8' und einmal 4' genauso

– Man. I 4 mal 8' zweimal 4'

– keine Manualkoppel: daher: fünf Manual Register im Hauptwerk.

Bsp. 19: Robert Schumann, Fuga II über BACH op. 60/2 in B-Dur [2:37:33]

Was kann die Kegellade? Sie bildet mit Hilfe des Anschlags oder auch der Differenzierung unterschiedlicher Kürzungen oder Verlängerungen eines Tones dynamische Spektren ab, was m. E. sehr eindrücklich ist. Noch einmal allein das *Soggetto*. In dieser Motorik läuft die Fuge längere Zeit, bis sie sich plötzlich durch einen Piano-Einschub gleichsam infrage stellt und bricht. Diese Brechung ereignet sich dann ein zweites Mal im Stück. Mit dieser zweiten Brechung wollen wir uns ein wenig beschäftigen.

Zunächst der motorische Verlauf, wie wir ihn bereits kennengelernt haben. Die Beispielebene beginnt in Takt 97 des Stückes [KB]. Kommentieren möchte ich den Zuwachs an Klang bei den verminderten Akkorden.

Die Ausgangsregistrierung ist: 4 mal 8' und einmal 4' und Pedalkoppel II. Dies ist wegen des obligaten Pedals aus folgendem Grund notwendig: Die linke Hand hat einen Akkord, in den das Pedal hineingreift. Andernfalls würde man den Pedalton *h* nicht hören, er wäre viel zu undeutlich. Erster Zuwachs an Klang bei den verminderten Akkorden:

– + Octave 4' in Takt 105

– Erster Hinweis: + Bordun 16' und Pedalkoppel in T. 108 (groß verminderter Akkord),

– Manual, tiefe Lage

– Zweiter Hinweis: Die Höhe des Klages: Es ist keine Manualkoppel gezogen und dennoch hören wir durch die Helligkeit der Octave 4' quasi einen 2'. Das sind die Kommentare, um das obligate Pedalspiel zu ermöglichen und um eine Helligkeit des Klages zu erleben, die ganz aus dieser Orgel herauskommt. Wir gehen noch einmal zurück zur Ausgangsregistrierung (4 x 8', II alle Register, Pedal 16', 16' 8', PK II) und eröffnen noch einmal die Beispielebene [KB T. 97-113]. Hier (T. 113) möchte ich kurz kommentieren, da jetzt erneut notwendig wird, dass das Pedal ein Solo obligat vorträgt:

- linke Hand eine Oktave tiefer (oben)
- rechte Hand *loco*

In diesem Klangraum breitet sich das Pedal obligat aus (T. 122 bis Schluss). Folgende Ebene möchte ich kurz noch unterstreichen: Die Akkordebene, bei der Schumann jeden Akkord mit *Sforzato* bezeichnet. Ich stelle mir das auf der Orgel so vor, dass ich mir reduziertem Anschlag beginne, aber scharf und kurz spiele, im Gegensatz zu der Länge einer Viertel in diesem Dreivierteltakt. Ich kürze, um dann Längen hinzufügen zu können, um dann zu sagen, ich arbeite mit den Resonanzverhältnissen der Orgel und füge Resonanzen hinzu, die ich also am Anfang reduziere und dann hinzukommen lasse. Dies setzt Schumann wieder genial in Kontrast zu der vorherigen Fläche. Nun mache ich davon Gebrauch, weniger und mehr anzuschlagen, was die Mixtur sehr vorteilhaft abbildet [Klangbeispiele des Extremen, rechte Hand]. Indem das die linke Hand auch tut, versuche ich tatsächlich auf diese Weise bei gleichbleibender Registrierung ein *Crescendo* überzeugend darzustellen [Schlusszusammenhang in seinen kontrastierenden Wirkungen].

<p>Die Kunst des Orgelspiels: Wer reduziert, kann aufbauen.</p>

Die nächste Beispielebene gilt Johannes Brahms. Ich empfinde, dass diese Orgel mit ihren poetischen Acht-Fuß-Registern besonders gut für die Poesie dieser späten Choralvorspiele von Brahms geeignet ist. Für das Choralvorspiel *Schmücke dich, o liebe Seele* stelle ich mir zumeist die Rohrflöte als möglichen Klang dieses Stückes vor, hier haben wir allerdings nur eine Rohrflöte 4'.

Bsp. 20: Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, Choralvorspiel *Schmücke dich, o liebe Seele* op. 122 Nr. 5 [2:51:06]

Eine Frage stellt sich nach der Realisierung der fehlenden Basstöne:

- Liebl. Gedeckt 8 + Pedalkoppel II-P
 - Rohrflöte 4' tiefoktaviert
 - dadurch Bassverlauf: Liebl. Gedeckt im Pedal (durch Koppel), Rohrflöte eine Oktave tiefer im Manual
- Das ist für mich eine denkbare schöne Farbe dieses Stückes.

Ich gehe zu Choralvorspiel *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen*. Wir müssen kurz den Text insgesamt bedenken:

*O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
die ihr durch den Tod zu Gott gekommen
ihr seid entgangen aller Not
die uns noch hält gefangen*

Welche Farbe sollten wir nehmen? Brahms schreibt *Dolce* im 12/8-Takt, *Molto moderato*

In den letzten vier Takten gibt Brahms eine *Crescendo*-Anweisung.

- Leicht auszuführen mit Schweller
- weniger leicht auszuführen, wenn es ausregistriert werden muss.

Ich demonstriere dies, aber die eigentlich entscheidende Frage ist die nach der Ausgangsregistrierung. Das hängt nun eminent zusammen mit der Frage nach dem *Crescendo*. Ich bin auf folgende Lösung gekommen:

- Beginn: Salicional 8' und Dolce 8' (Man. II) [KB]
- Der Übergang entsteht durch Gemshorn: Ich gehe von Takt 10 zu Takt 11

- + Manualkoppel für die linke Hand
- kleiner Höhepunkt durch Liebl. Gedeckt 8'

Jetzt soll das Pedal eintreten: Violon 16'

+ Pedalkoppel

Die linke Hand bleibt in Man I obligat, da nur PK II oktaviert ist, das tiefe *D* wird nur durch das Gemshorn ausgesprochen. Um es bruchlos realisieren zu können, brauche ich jetzt zwei Registranten – links und rechts.

Der Verlauf ist Folgender:

- Beginn mit Salicional 8' und Dolce 8',
- für die linke Hand ist ab Takt 11 Gemshorn 8' vorbereitet.
- 4 Viertel später kommt die Manualkoppel dazu, die zunächst nur in der linken Hand spielt
- die Rechte greift im folgenden Takt dazu und auf das hohe *g''* kommt Liebl. Gedeckt 8'

Bsp. 21: Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, Choralvorspiel *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen* op. 122 Nr. 6 [2:57:00]

Gehen wir zu einem weiteren Beispiel, dem Choralvorspiel *O Welt ich muss dich lassen*. Brahms schreibt *Fortema dolce*. Für mich hat das Stück große Gravität durch den 4/2 wie auch durch den 3/2 Takt. Gravität heißt – denke ich – in dem Fall Bourdon 16' als profundem Klang des Pedals, es könnte folgendermaßen heißen:

- Violonbass 16' und Cello 8'
- eine Unterstreichung Koppel vom zweiten Manual und dem Geigenprincipal [Flöten-Principal 8']
- Liebl. Gedeckt 8' .
- Durch Cello 8' in den Geigenprincipal [Flöten-Principal 8'] wird diese Stimme gleichsam in den Tenor gehoben.

Das Manual dagegen zu setzen bspw.:

- Bourdon 16', Gemshorn 8', Gamba 8', Rohrflöte 4.

Bsp. 22: Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, Choralvorspiel *O Welt, ich muss dich lassen* op. 122 Nr. 3 [3:00:38]

Ganz bemerkenswert finde ich, wie dieser Satz von Brahms, der zwischen dunkel, sehr dunkel und im *Cantus firmus* wieder heller moduliert, wie diese Klänge durch die Lage des Pedals zwischen tiefem *C* oder hohem *b* modulieren und wie diese Orgel in unvergleichlicher Weise fähig ist, dieses Ineinanderweben von Klängen und somit diesen Satz von Brahms nachzubilden.

Ein vorletztes Beispiel ist *Herzlich tut mich verlangen*. Es gibt zwei Bearbeitungen von Brahms, eines mit bewegter Manuallfiguration und eines sehr ernst. Ich nehme das mit bewegter Manuallfiguration, um daran zu erproben, wie die Klangfarbe wirkt, wenn ich die Schwebung und das Liebl. Gedeckt 8' nehme [KB]

Bsp. 23: Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, Choralvorspiel *Herzlich tut mich verlangen* op. 122 Nr. 3 [3:05:49]

Alternative: ohne Liebl. Gedeckt 8'

Nun stellt sich die Frage nach der Klangfarbe des *Cantus firmus*. Im Pedal bietet sich Cello 8' an. Der Zusammenklang wäre folgendermaßen:

- + Liebl. Gedeckt 8' [KB]
- Aus meiner Hörwarte würde ich lieber nur Voxceleste und Dolce hören [KB]

- im Manual würde sich durch entsprechende Koppel das Gemshorn anbieten
- oder Gambe

Ich komme noch einmal zurück auf die Lösung mit Cello [KB].

Das letzte Choralvorspiel, das ich gerne beleuchten möchte, ist *Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit*. Dieses Stück war schon bei anderen Lehrvideos Gegenstand, weil die Klaviervariationen Opus 21 Nr. 1 ganz offensichtlich vorwegnehmen, was der späte Brahms dann als Bezugspunkt für dieses Choralvorspiel gewählt hat. Deshalb möchte ich diese Ebene an dieser Orgel doch nicht unkommentiert lassen. *Herzlich tut mich erfreuen* benötigt eine Mischung, die hell sein muss – Mezzoforte, Dolce 8' [KB].

- Das wären jetzt Salicional 8', Liebl. Gedeckt 8' und Fugara 4'
- Das Forte in Man. I: Gemshorn 8', Hohlflöte 8', Gamba 8' und Manualkoppel
- Pedal: Subbaß 16', Violon 16', Cello 8' und Pedalkoppel

Bsp. 24: Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, Choralvorspiel *Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit* op. 122 Nr. 4 [3:10:33]

Vor der dritten Choralzeile halte ich kurz inne. Ich könnte nämlich auch die Vox coeleste hinzuziehen. Dann wäre der Übergang folgender: [KB]

Im Grunde ist dies genau der gleiche Prozess, wie in Mendelssohns Sonate I aus op. 65. Das Mezzopiano für den Choral, die letzte Choralzeile in diesem Satz abgedunkelt ins Piano, dann Satz 2 fortsetzend als Pianissimo auf Manual I und fortsetzend als Pianissimo auf Manual II. In diesem Choralvorspiel vom Brahms wäre es die Helligkeit von Salicional mit Fugara und dem Liebl. Gedeckt. Wenn dann Salicional und Fugara gehen, bleibt Liebl. Gedeckt stehen, weil die Vox coeleste mitspielt. Schlimbach hat es hier so organisiert:

- Sobald Salicional dazu registriert wird, geht die Vox coeleste automatisch weg. Die Vox coeleste ist eine Windabschwächung von Salicional 8'. In Rahmen setzen! So bleibt jetzt in diesem Verlauf:
- Stufe I – die Vox coeleste 8' ist nicht hörbar, obwohl sie registriert ist [KB]
- Stufe II – Salicional 8' und Fugara 4' gehen [KB]
- Stufe III – die Vox coeleste 8' geht [KB]

Und so hat auch dieser Satz jetzt seine innere Dynamik erhalten.

Jetzt zum Schluss dieser Beispielebene: Johannes Brahms, Variationen in D-Dur – nur der Anfang, also das Thema und der Übergang in die erste Variation. Hieran wird deutlich, wie nahe diese Variationen dem sehr viel später – an Brahms Lebensende – komponierten Choralvorspiel ist. Die Registrierung des Themas mit *poco forte*.

- Salicional 8', Liebl. Gedeckt 8', Dolce 8'
- Hauptwerk: Gemshorn 8', Hohlflöte 8', Gamba 8'
- im Pedal: Subbaß 16', Violon 16', Cello 8' und die Pedalkoppel II,
- es ist keine Manualkoppel da. Ich benötige einen Registranten.

Ich differenziere das Stück in der Weise, in dem ich bei der Wiederholung auf zwei Manualen spiele, so dass die linke Hand zum Vorschein kommen kann, dann kommt wieder das Hauptwerk. Dessen Wiederholung des zweiten Teiles ist wieder auf zwei Manualen. Ab dem drittletzten Takt geht zunächst Violonbass, dann Cello und so gehe ich über in die Variation I.

Bsp. 25: Johannes Brahms, *Variationen D-Dur über ein eigenes Thema für Pianoforte* op. 21 Nr. 1 [3:19:03] und Gegenüberstellung zu Choralvorsp. *Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit* op. 122 Nr. 4

Variationen

über ein eigenes Thema für Pianoforte

Thema

Poco larghetto
molto espressivo e legato

Johannes Brahms, Op. 21, Nr. 1
(Veröffentlicht 1861)

Var. 1

J. B. 54

4. Herzlich tut mich erfreuen

In unmittelbarem Anschluß: [Zeitgenössische Improvisation.](#)

Zitierte Notenbeispiele

- Bsp. 261 Johannes Brahms, *Variationen D-Dur* (EB: J. B. 54, 1926/27, hrsg. von Eusebius Mandyczewski). URL: < https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP107692-PMLP52378-Brahms_Werke_Band_13_Breitkopf_JB_54_Op_21_No_1_scan.pdf >, Abruf: 18.02.2023.
- Bsp. 25/26 Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel* (EB: J. B. 88, 1926/27, hrsg. von Eusebius Mandyczewski). URL: < https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP120931-PMLP10554-Brahms_Werke_Band_16_Breitkopf_JB_88_Op_122_filter.pdf >, Abruf: 23.02.2023.
- Bsp. 1 / 15 Franz Schubert, Sonata A-Dur op. posth. D 664, G. Henle Verlag, München 1961. Plate HN 146, Paul Mies (1889-1976). Public Domain - Non-PD US, URL: < [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2c/IMSLP374197-PMLP02034-Schubert_-_Sonata_in_A_major,_D._664_\(Henle\).pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2c/IMSLP374197-PMLP02034-Schubert_-_Sonata_in_A_major,_D._664_(Henle).pdf) >, Abruf: 25.02.2023.

[Anmerkung: Durch die mehrzeilige Darstellung der URL wird am Zeilenende ein Leerzeichen gesetzt, das bei Eingabe des Links rückkorrigiert werden muss.]

Zitierte Literatur

- Bösken, Franz / Ernst Fritz Schmid: *Die Orgeln von Amorbach*. In: *Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte* Bd. 4, Amorbach 1938 / Mainz 1965, S. 81-83.
- Riedel, Friedrich W.: „Die Ästhetik des Orgelklasses im 19. Jahrhundert“. In: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Tagungsbericht des 3. Orgelsymposiums Innsbruck 9. – 11.10.1981, Walter Salmen (Hrsg.), Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9, Musikverlag Helbling, Innsbruck 1983.
- Jean Paul, *Kleine Nachschule der Ästhetik* (1825), Werke. Band 5, München 1959-1963, S. 457-459, hier: S.466-468. Permalink: <<http://www.zeno.org/nid/20005131200>> Abruf: 25.02.2023, Lizenz: gemeinfrei.

Konzeption und Orgel-Portrait
Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

Kamera
Steffen Braun

Ton
Helmut Staiger

Schnitt
Alexander Hainz

Koordination
Thilo Frank

Assistenten
Tyron Kretzschmar und Thorsten Rascher
Verschriftlichung mit Notenbeispielen
Andrea Dubrauszky, M.A.

Wir danken Prior Pater Jakob Olschewski OSA und der Klostersgemeinschaft Fährbrück sehr herzlich für die gute Kooperation.

*Digitalisierung, Vernetzung und Vermittlung
in der Lehre der Internationalen Orgelkunst*

DVVLIO

Drittmittelprojekt an der
Hochschule für Musik Würzburg 2021-2024

Gefördert durch die Stiftung
Innovation in der Hochschullehre

Hochschule
für Musik
Würzburg
university of music



Stiftung
Innovation in der
Hochschullehre