



1737
Maihingen – Katholische Klosterkirche

Orgel-Lehrvideo

mit Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert
an der Orgel von Johann Martin Baumeister, erbaut 1737,
in der Katholischen Klosterkirche in Maihingen

Die Produktion von 2017 ist integriert in das Drittmittelprojekt *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 Orgel-Lehrbibliothek

© 2022, Christoph Bossert

Inhaltsverzeichnis

Disposition	4
Anordnung der Manubrien	5
Annäherung	7
I. Acht klangliche Kostproben [3:08]	7
II. Spieltisch – Temperierung – <i>Tasti spezzati</i> [27:25]	14
III. Einzelregister und Registermischungen [36:20]	15
IV. Die europäische Orgel [1:13:01]	21
V. Die Frage nach der Identität einer Orgel – der stilistische Radius – dessen Grenzen [1:18:08]	21

Noten- und Klangbeispiele

1	Johann Ulrich Steigleder, <i>Tabulatur Buch – Das Vatter unser</i> 1627, Variatio 40, <i>Organo pleno</i> ; Klangbeispiel: 3:36–5:15.	8
2	Johann Ulrich Steigleder, <i>Tabulatur Buch</i> (1627), Variatio 40; Klangbeispiel: 5:15–6:00.	8
3	Johann Pachelbel, <i>Tocatta g-Moll</i> P. 466 mit Flauten 8' (RP), im Verlauf mit Cythara und Subbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 7:48–8:59.	9
4	Georg Muffat, <i>Apparatus Musico-organisticus</i> , <i>Tocata VII in C</i> , <i>Organo pleno</i> ; Klangbeispiel I, Teil I: 10:42–12:38.	9
5	Georg Muffat, <i>Apparatus Musico-organisticus</i> , <i>Tocata VII in C</i> , Fugato (RP) mit Flauten 8', Principal 4' und Gembshorn 2'; Klangbeispiel I, Teil II: 10:42–12:38.	10
6	Georg Muffat, <i>Apparatus Musico-organisticus</i> , <i>Tocata VII in C</i> mit Gamba 8'; Klangbeispiel II: 13:20–15:04.	10
7	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> , Praeludium d-Moll BWV 851 mit Gamba 8', Salicional und Quintatön; Klangbeispiel: 15:18–16:16.	11
8	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata B-Dur KV 570, 1. Satz, Beginn; Klangbeispiel: 17:13–18:07.	12
9	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata B-Dur KV 570, 2. Satz, Beginn; Klangbeispiel: 19:01–20:03.	12
10	Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz, Beginn: Cythara 8', Salicional 8', Flauten 8', Pedal: Subbass 16', Klangbeispiel: 21:25–22:51.	13
11	Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate D-Dur, 1. Satz, Beginn 2. Satz mit Gamba, Salicional, Quintatön; Klangbeispiel I: 25:12–27:06.	14

12	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> , Praeludium d-Moll BWV 851, Anspracheverhalten mit Quintatön 8', Salicional 8', Spitzflöte 8'; Klangbeispiel: 51:51.	17
13	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> , Praeludium d-Moll BWV 851, Anspracheverhalten mit Quintatön 8', Salicional 8', Spitzflöte 8', im Verlauf mit Gamba 8'; Klangbeispiel: 52:04.	17
14	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> Teil II, Praeludium G-Dur BWV 884 mit Principal 4' (RP); Klangbeispiel: 55:44–56:09.	18
15	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> (I), Fuga C-Dur BWV 846, Beginn mit Principal 8', im Verlauf mit Salicional 8'; Klangbeispiel: 58:44–58:12 und 58:17.	18
16	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> (I); Beginn im RP mit Flauten 8'; Klangbeispiel: 1:02:45–1:03:04.	19
17	Girolamo Frescobaldi, <i>Il Secondo Libro di Toccate, Toccata Quinta</i> ; Klangbeispiel: 1:14:19–1:15:03.	21
18	Joseph Haydn, Sonata As-Dur op. 54/3, Hob. XVI:46, <i>Allegro moderato</i> ; Klangbeispiel: 1:19:18–1:19:30.	22
19	Johann Ulrich Steigleder, <i>Tabulatur Buch</i> (1627), Variatio 40; Klangbeispiel: 1:20:15.	22
20	Francisco Correa de Arauxo, <i>Facultad orgánica, 1626, Tiento de tiple de séptimo tono</i> ; linke Hand: Flaute, Cythara, evtl. Principal 4'; rechte Hand: 8', 4', Cymbel; Klangbeispiel: 1:22:40–1:23:42.	23
21	Girolamo Frescobaldi, <i>Il Secondo Libro di Toccate, Toccata prima</i> mit Principal 8', Octave 4', Octave 2', angehängtem Pedal mit Subbass 16', Pedalkoppel; Klangbeispiel: 1:24:28–1:25:47.	24
22	Heinrich Scheidemann, <i>Praeambulum in G</i> im Plenum: HW: Principalchor + Terzmixtur, Cymbel; RP: Principal 4', Mixtur, Manual-Koppel HW-RP; Pedal: Principal 16', Quinte 6' (5 ^b), Pedal-Koppel, im Verlauf mit Bourdon 16'; Klangbeispiel: 1:28:11 (Beginn); 1:28:35–1:29:27.	24
23	Johann Sebastian Bach nach Antonio Vivaldi, <i>Concerto in d</i> BWV 596, 3. Satz <i>Largo e spiccato</i> mit Salicional 8' (Streichorchester, HW), Solo: Flauten 8', Cythara 8' (RP), Subbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:31:34–1:32:24.	25
24	Johann Sebastian Bach nach Antonio Vivaldi, <i>Concerto in d</i> BWV 596, 4. Satz mit Principal, 8', 4', 3', 2' (HW); Principal 4', die Flauten 8', die Quinte 3' (RP); Oktavbass 8', Quinte 5 1/3, Prinzipalbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 1:33:43–1:34:30.	26
25	Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, <i>Concerto G-Dur</i> , 1. Satz mit Principal 8', Quintatön 8', Spitzflöte 8', die Gambe 8' (HW), Flauten 8', Copula 8' (RP), Oktavbass 8' und Subbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 1:36:14–1:36:44.	26
26	Johann Sebastian Bach, <i>Clavier Übung II: Italienisches Concerto</i> F-Dur BWV 971, 1. Satz mit Principal 8', Octave 4', Quintatön 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8', Principal 4' (RP); Oktavbass 8' Quinte 6' (Pedal); Klangbeispiel: 1:38:06–1:38:52.	27
27	Johann Sebastian Bach, <i>Clavier Übung II: Italienisches Concerto</i> F-Dur BWV 971, 2. Satz mit Salicional 8' (Solo, HW), Copula 8' (Begleitung, RP) Klangbeispiel: 1:39:26–1:40:33.	27
28	Johann Sebastian Bach, <i>Clavier Übung II: Italienisches Concerto</i> F-Dur BWV 971, 3. Satz mit Principal 8', Salicional, 8', Octave 4', Quinte 3', Octave 2', Terz-Mixtur (HW); Copula 8', Principal 4', Quinte 3' (RP); Klangbeispiel: 1:41:14–1:41:58.	28

29	Johann Sebastian Bach, <i>Das Wohltemperirte Clavier</i> (I), Praeludium es-Moll BWV 853 mit Flauten 8', im Verlauf mit Cythara 8' (RP); Klangbeispiel: 1:43:03–1:44:39.	28
30	Johann Sebastian Bach, <i>Orgelbüchlein, Wenn wir in höchsten Nöten sein</i> BWV 641 mit Salicional 8' (HW), Copula 8' (RP), Subbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 1:45:41–1:46:18.	29
31	Girolamo Frescobaldi: <i>Fiori musicali, La Messe de la Madonna</i> , Elevations-Toccata mit Gambe 8', im Verlauf mit Salicional 8' (HW) gegenüber Flauten 8, im Verlauf mit Cythara 8' (RP); Klangbeispiel: 1:47:00–1:47:48 und 1:47:50–1:49:04.	29
32	Justinus Heinrich Knecht, <i>Capriccio in fis-Moll</i> mit Spitzflöte 8', Gambe 8', im Verlauf mit Salicional 8' (HW); Flauten 8', im Verlauf mit Copula 8' (RP); Klangbeispiel: 1:50:32–1:52:12.	30
33	Christian Fink, <i>Moderato C-Dur</i> mit Spitzflöte 8' und Salicional 8' (HW); Subbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; am Schluss nur Salicional 8'; Klangbeispiel: 1:53:06–1:54:18.	30
34	Johannes Brahms, <i>Herzlich tut mich erfreuen</i> mit Spitzflöte 8', Gambe 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8' und Copula 8' (RP); Principalbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:55:48–1:56:16 und 1:56:24–1:56:40.	31
35	Johannes Brahms, <i>Variationen D-Dur</i> mit Spitzflöte 8', Gambe 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8' und Copula 8' (RP); Principalbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:57:52–2:00:36.	32

Der vorliegende Text ist eine schriftliche Fassung des Videos. Er enthält einzelne kleine, weiterführende Erläuterungen über das gesprochene Wort hinaus. Die Erstellung der Notenbeispiele erfolgte durch Andrea Dubrauszky (DVVLIO).

Zum besseren Verständnis der Literaturbeispiele wird empfohlen, die Notentexte der angeführten Klangbeispiele bereitzuhalten.

Disposition

1737

Johann Martin Baumeister (1692 - 1780)

in der ehemaligen Klosterkirche in Maihingen

II. Hauptwerk C,D,E-c³

Bordon Copel	16'
Principal	8'
Quintatön	8'
Spizflauten	8'
Gamba	8'
Salecinal	8'
Octava	4'
Quint	3'
Super Octav	2'
Mixtur 4f.	1'
Cymbal 3f.	1/2'

I. Rückpositiv C,D,E-c³

Copel	8'
Flauten	8'
Cythara	8'
Principal	4'
Quint	3'
Gembshorn	2'
Mixtur 3f.	1'

Pedal C,D,E-a⁰

Principal Bass	16'
Subbass	16'
Octav Bass	8'
Quint Bass	6'

6 Faltenbälge
 Manual-Schiebekoppel
 Abzug: [Pedalkoppel zum Hauptwerk]
 Stimmtonhöhe: 427,7 Hz bei 16° C
 Temperierung: modifiziert Mitteltönig

Hauptwerk: Mixtur 4fach 1'				Hauptwerk: Cymbal 3fach 1/2'			
C	C ⁰	C ¹	C ²	C	C ⁰	C ²	C ²
1'	1 1/3'	2'	4'	1/2'	1'	2'	4'
2/3'	1'	1 3/5'	3 1/5'	2/5'	4/5'	1 3/5'	3 1/5'
1/2'	2/3'	1 1/3'	2 2/3'	1/4'	1/2'	1'	2'
1/3'	1/2'	1'	2'				

Die Mixtur im HW führt ab C¹ anstelle eines zweiten Quintchores die Terz ein; die Cymbal verzichtet ganz auf die Quintreihe und bringt außer den Oktavchören nur eine Terz, die, wie bei der Mixtur, in der letzten Oktave (auf C²) in die auf 16' bezogene Lage 3 1/5' repetiert.

Rückpositiv: Mixtur 3fach 1'			
C		C ¹	C ²
1'		2'	2 2/3'
2/3'		1 1/3'	2'
1/2'		1'	2'

In der Mixtur des RP kommt es zunächst zu einer Oktavrepetition, dann zu einer Quint / Quart Repetition der ersten beiden Chöre, während der dritte Chor auch die zweite Repetition in die Oktave durchführt.

Disposition

Spielanlage Maihingen J.M. Baumeister1737

PRINCI- [8' HW] PAL	ABZUG MIXTUR [HW]	[ohne Funktion] CYMBAL [HW]
QUINT [3' HW]	QUINT- [8' HW] [tatön]	SUPER- [2' HW] OCTAV OCTAVA [4' HW]
BORDON- [16' HW] COPEL	SPITZ- [8' HW] FLAUTEN	GAMBA [8' HW] SALE- [8' HW] CINAL
PRINCI- [4' RP] PAL	QUINT [3' RP]	FLAUTEN [8' RP] MIXTUR [RP]
CYTHARA [8' RP]	SUBBAS [16' Ped]	COPEL [8' RP] GEMBSHORN [2' RP]
OCTAV- [8' Ped] BASS		QUINT- [6' Ped] BASS Principal- [16' Ped] BASS

[Schiebekoppel II-I]

Annäherung

0:32

Wir sind hier in Maihingen in der ehemaligen Klosterkirche an einer völlig original erhaltenen Orgel von Johann Martin Baumeister (1692-1780) aus dem Jahr 1737. Diese Orgel hat so unglaublich viele Besonderheiten, die wir nicht mehr gewohnt sind, wenn wir von modernen Orgeln ausgehen. Vieles mutet vielleicht sehr fremd an, und man muss sich ein bisschen einhören. Auch jeder Organist, der hier spielt, muss zuerst eine gedankliche Reise von sehr großem Umfang hinter sich bringen. Besonders ist beispielsweise auch die ganze Fassade. Man ist erstaunt, dass man Holzpfeifen sieht, dort, wo in Norddeutschland die Pedaltürme sind. Diese Pfeifen waren ursprünglich mit Zinnfolie belegt, die im Verlauf der Zeit abgegangen ist. Daraufhin hat man beschlossen, diese Holzpfeifen so zu belassen, daher die ungewöhnliche Gestalt des Orgelprospekts, sprich der Orgel-Fassade. Das Rückpositiv, das hinter mir steht, hat wiederum eine Besonderheit: es mutet bei seiner Erscheinung französisch an, wie bei einer französisch-klassischen Orgel. Erbaut hat dieses Rückpositiv Jakob Philipp Bouthellier (1710-1781) aus der Nähe von Maihingen. So kommen auch hier ganz verschiedenen Einflüsse zusammen, die man schwer ganz genau aufklären kann. Der Name Baumeister ist sicherlich nur in dieser Region bemerkenswert. Ein Name wie Silbermann glänzt ganz anders – auch für heutige Ohren und heutiges Bewusstsein; aber Bouthellier muss ein Meister gewesen sein und wir sind hier, um in diese Welt einzudringen. Ich werde über viele Besonderheiten am Spieltisch zu sprechen kommen, wie über die Besonderheit der Stimmung; dies kommt aber dann später.

I. Acht klangliche Kostproben

3:08

Ich beginne mit der Toccata, dem 40. Stück aus den 40 Variationen über *Vater unser im Himmelreich* von Johann Ulrich Steigleder, einem Komponisten, der 1593 geboren und 1635 gestorben ist, der Stifts-Organist an der Stiftskirche in Stuttgart war. Er ist an der Pest gestorben.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system starts at measure 6 and continues with similar rhythmic complexity. The third system starts at measure 10 and includes some dynamic markings like 'z' (zaccato) and 'f' (forte). The notation is clear and professional, typical of a printed score.

Bsp. 1: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch – Das Vatter unser 1627*, Variatio 40, T. 1–27³, *Organo pleno*;
Klangbeispiel: 3:36–5:15.

Der Tag bricht an und zeigt sich

Melodie und Satz: Melchior Vulpus (1609)
Text: Michael Weiße (1531), Orig. g-Moll

Bsp. 2: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch* (1627), Variatio 40; T. 27⁴–40, Klangbeispiel: 5:15–6:00.

Soweit diese Kostprobe von Steigleder.

Johann Pachelbel war in Stuttgart eine, zwei Generationen später tätig, und sicherlich hat er dieses großartige Werk, dieses *Tabulatur Buch über Vater unser im Himmelreich* dort auch gesehen, studiert – weil es gedruckt war. Er hat es möglicherweise nach Thüringen mitgenommen. Johann Christoph Bach (1671-1721) war dann Schüler von Johann Pachelbel, und Johann Sebastian Bach war dann wieder Schüler seines ältesten Bruders Johann Christoph Bach [in Ohrdruf]. So kommt möglicherweise die Tradition eines Johann Ulrich Steigleder über Pachelbel auch zu Johann Sebastian Bach. So verlaufen Wege in der Orgelwelt.

6:08

Ich möchte zunächst eine kurze Kostprobe von Johann Pachelbel spielen, eine kleine Toccata in g-Moll; zum Einsatz kommen Flötenstimmen. Sie werden die Flauten im Rückpositiv (RP) und die Cythara hören, die Flöten-Schwebung. Zunächst beginne ich nur mit der Flaute, und die Cythara kommt später dazu. Im Pedal klingt alleine nur der Subbass 16'.

Bsp. 3: Johann Pachelbel, *Toccata g-Moll* P. 466 mit Flauten 8' (RP), im Verlauf mit Cythara und Subbass 16' (Pedal);
Klangbeispiel: 7:48–8:59.

Man hört hier eine Musik, die sehr von Italien inspiriert ist, wie überhaupt diese ganze Orgel sehr viel italienisches Flair und italienisches Verständnis des Klanges in sich trägt.

9:18

Einen Schritt weiter zu anderen Klangfarben dieser Orgel bei einem genauen Zeitgenossen von Pachelbel, nämlich Georg Muffat. Sie hören eine Kostprobe aus dem *Apparatus Musico-organisticus* von 1690. Was Sie dabei besonders bemerken können, ist nun – im Gegensatz zu der Tonart d-Moll des Anfangsstückes – die Tonart C-Dur. Hier spielen Kriterien der Stimmung der Orgel eine große Rolle, weshalb dieses C-Dur hier so ungeheuer strahlend klingt. Im Rückpositiv kommt dann ein kleiner zweiter Abschnitt. Dieser ist registriert ausgehend von Flauten 8', Principal 4' und einem Gembshorn 2'.

Bsp. 4: Georg Muffat, *Apparatus Musico-organisticus*, *Tocata VII* in C, T. 1–22³, *Organo pleno*; Klangbeispiel I,
Teil I: 10:42–12:38.

[Zweiter Abschnitt: Fugato]

Bsp. 5: Georg Muffat, *Apparatus Musico-organisticus*, *Tocata VII* in C, T. 17–46, Fugato auf dem Rückpositiv mit Flauten 8', Principal 4' und Gembshorn 2'; Klangbeispiel I, Teil II: 10:42–12:38.

Soweit der Eindruck dieses strahlenden Plenum. Das Stück hat jedoch diverse andere kontrastierende Teile, und etwas ganz Besonderes möchte ich nun vorführen, nämlich die Gambe 8' und – je nachdem – Gamba mit Salicional 8' zusammen. Zunächst hören Sie die Gambe und Sie werden sicher überrascht sein, welcher Klang sich hier aufzut.

12:39
Gamba 8' u.
Salicional 8'

Bsp. 6: Georg Muffat, *Apparatus Musico-organisticus*, *Tocata VII* in C, T. 67–87 mit Gamba 8'; Klangbeispiel II: 13:20–15:04.

Von diesem Klang ausgehend ziehe ich nun ein einziges weiteres Register, das Quintatön 8' für Praeludium d-Moll aus dem *Wohltemperirten Clavier I* von Johann Sebastian Bach.

The image shows a piano accompaniment for the Praeludium d-Moll BWV 851. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a steady bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns and ornaments.

Bsp. 7: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Praeludium d-Moll BWV 851 mit Gamba 8', Salicional 8' und Quintatön 8'; Klangbeispiel: 15:18–16:16.

So archaisch diese Orgel anmutet, wenn man Steigleder spielt oder Muffat, so sehr ist sie doch eingebunden in Bachs Spätzeit 1737; 1737 sind schon die Söhne von J. S. Bach fertig ausgebildete Musiker, und sie betreten die Bühne. Die Zeit der Empfindsamkeit, die Zeit des *Sturm und Drang*, das ist die Zeit, die dann kommt, wenn diese Baumeister-Orgel anfängt gespielt zu werden. So mache ich nun einen großen Sprung, der aber für diese Orgel ein doch kleiner Sprung ist, nämlich zu Wolfgang Amadeus Mozarts Sonate B-Dur in einer kleinen Kostprobe:

16:20

The image shows the beginning of a piano accompaniment for Mozart's Sonata in B-flat major. It is marked 'Allegro' and is in 3/4 time. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The music is characterized by a strong rhythmic drive and clear harmonic structure.

Bsp. 8: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata B-Dur KV 570, 1. Satz, Beginn; Klangbeispiel: 17:13–18:07.

Im zweiten Satz dieser Sonate wird der Ton *as* berührt: Hier kommt eine Problematik ins Spiel, da auf dieser Klaviatur nur der Ton *gis* vorhanden ist, nämlich wenn man das hört: [*f-as*] ist eine reine Terz. Aber wenn der Ton eine Funktion *as* hätte, klingt dieser Ton *as*, der eigentlich *gis* ist, sehr trübe. Wenn man dieses besondere Register Cythara dazu zieht, gleichen sich diese Schwebungen aus, was ich kurz am zweiten Satz zeigen möchte.

Bsp. 9: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata B-Dur KV 570, 2. Satz, Beginn; Klangbeispiel: 19:01–20:03.

Jetzt machen wir wieder einen Sprung um eine Generation weiter zu Franz Schubert. Wir sind jetzt in einer Zeit, in der eigentlich nur noch wenig für die Orgel komponiert wird – das Klavier hat die Vorherrschaft übernommen. Aber dieses Beispiel von Mozart zeigt doch auch deutlich, wie recht selbstverständlich man auch Klaviersonaten, sei es von Mozart, sei es von Haydn auf die Orgel adaptieren kann und diese Orgeln dieser Musik auch sehr entgegenkommen. Bei Franz Schubert ist dies natürlich ein Grenzgang, deshalb möchte ich das kurz zur Diskussion stellen. Man hört die Cythara, im Bass ist der Subbass gezogen, man hört als eine färbende Stimme im Diskant den Salicional; die Begleitung hat zunächst die Flauten, und dann gehe ich mit allen Stimmen auf das Hauptwerk.

20:08

Bsp. 10: Franz Schubert, Sonate B-Dur 1. Satz, Beginn: Cythara 8', Salicional 8', Flauten 8', Pedal: Subbass 16',
Klangbeispiel: 21:25–22:51.

Nun beginnen immer weitere Grenzgänge: Kann man bei dieser Orgel ins 19. Jahrhundert vorstoßen oder verbietet sich das? Wie gesagt: diese Orgel stammt aus dem Jahre 1737, und schon zwei, drei, vier Generationen später wird diese Orgel ja eigentlich noch gebraucht.

Ich komme jetzt auf eine besondere Geschichte, wie sich diese Orgel erhalten hat: Anfang des 19. Jahrhunderts ist hier in dieser Region überall die Säkularisation der Klöster einhergegangen. Ab 1806 werden die Klöster aufgelöst, der Besitz ergeht an die weltlichen Herrscher. So war es auch hier in Maihingen. Man hat diese Orgel versiegelt – die Spuren dieses Siegels sieht man noch hier am Spieltisch. Die Orgel wurde geschlossen und war ab 1806 nicht mehr berührt. Genau so hat sie sich daher auch ohne weitere Umarbeitung erhalten. Hätte sie aber in einer Stadt gestanden, dann hätten auch Organisten des 19. Jahrhunderts auf diesem Instrument die Musik ihrer Zeit gespielt, z. B. der Mendelssohn-Zeit. Ich zeige dies nun an der Sonate Nr. V, D-Dur von Mendelssohn. Die Registrierung ist besonders: Gambe, Salicional, Quintadena in 16' Lage gespielt (1. Satz). Im zweiten Satz zeige ich Flauten mit Cythara. Die Tonart des zweiten Satzes ist h-Moll, die Töne wie *ais* werden gebraucht; das ist wirklich ein Grenzgang an dieser Orgel:

23:00
Die Geschic

Bsp. 11: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate D-Dur, 1. Satz, Beginn 2. Satz mit Gamba, Salicional, Quintatön in 16'-Lage; Klangbeispiel: 25:12–27:06.

Soweit diese Reise mit Klangbeispielen, begonnen mit Steigleder bis zu Mendelssohn in einer Hörsamkeit, wie wir sie sonst von keiner Orgel geboten bekommen.

II. Spieltisch – Temperierung – *Tasti spezzati*

Jetzt möchte ich auf den Spieltisch mit seinen Besonderheiten eingehen: Selten ist es, dass auch die Registerzüge noch erhalten sind – die Organisten sagen Manubrien dazu, also von der Hand gehalten und gezogen [Lat.: Manus = die Hand]. Man muss zum Teil ein bisschen Kraft aufbieten, und es geht auch nicht unbedingt ohne Geräusch – das ist eben so bei einer alten Orgel. Die tiefe Oktav muss sehr konzentriert behandelt werden, also dieser Bereich [wird angezeigt] sowohl im Manual als auch im Pedal. Wenn ich jetzt das Register Principal 4' des Rückpositivs (RP) ziehe und möchte das abbilden, was man hier im Manual ganz bequem spielen kann mit Principal 8' [Klangbeispiel (KB)], dann entspricht das diesem Ton [...] des Rückpositivs [aber um eine Oktave tiefer; wird im Video angezeigt]. Um das herzustellen, muss ich diese Tasten drücken: [KB] Weiter geht es jetzt mit dem Ton *f*: [f-g-a]. Will ich eine D-Dur Tonleiter spielen, dann sind die Töne *d* und *e* hier [im RP] zu greifen, das *fis* und das *g* [und *a*] hier unten. Und will ich noch ein *gis* spielen, dann ist es dieser Ton. Und etwas Weiteres fällt auf: So besteht auch im Pedal genau die gleiche Anordnung der Töne. Und noch etwas Weiteres fällt auf: Ein Halbtonschritt wie dieser [gis-a ... fis-gis-a] ist für unsere heutige Ohren ein bisschen gewöhnungsbedürftig, weil dieser Halbton [KB] sehr weit auseinander liegt, während das hier [gis-g] viel enger ist. Das wird wieder ein weiter Schritt [g-fis], das enger [fis-f], und das [f-e], wie wir es an unseren Stimmungen – bspw. am modernen Klavier – gewohnt sind. Dies führt in die Frage der mitteltönigen Stimmung, die auf dieser Orgel noch relativ konsequent vorliegt.

Die Mitteltönigkeit unterscheidet zwischen guten, und zwar reinen Terzen, und solchen, die aussehen, als sei

27:25
Spieltisch

30:43
Die Mittel-
tönigkeit

es eine Terz, aber in Wirklichkeit eine verminderte Quart darstellen. Es sind acht reine Terzen vorhanden [KB]. Nicht wie eine reine Terz funktioniert dieser Griff: [KB]. *cis-eis* existiert nicht, sondern *cis-f* [Vorstellung auch im Folgenden jeweils durch eine kurze Kadenz]. Genauso existiert kein Intervall *fis-ais*, sondern *fis-b*, kein *as-c*, sondern *gis-c* und schließlich kein *h-dis*, sondern *h-es*. Im 17. Jahrhundert hat man damit für die Orgel sehr wirkungsvoll gearbeitet, mit dem Unterschied zwischen sehr dissonierenden Klängen und reinen Klängen [Kadenz und Kurzimpro, die in H-Dur mit Terzton *es* endet]. Das darf eigentlich nicht gespielt werden – also gestaltet sich das Problem folgendermaßen: Wenn ich die Tonart e-Moll zu spielen habe [KB], ist das kein Problem, aber H-Dur? Man hat sich beholfen, wenn man den Ton *es* (in H-Dur) umspielt hat [KB], so dass er möglichst wenig vorkommt. Dasselbe Prinzip liegt bei Registern vor, die terzhaltig sind, so z. B. die Mixtur im Hauptwerk [C-Dur-Tonleiter]. Jetzt kommt die Terz hinzu [c''-> c''']. Bereits in einem Ton ist eine Terz enthalten und somit quasi ein Akkord. Wenn ich ihn also so weiterführe [...], verdoppelt sich sozusagen die Wirkung der guten oder reinen Terz. Dasselbe liegt in der Cymbel vor [Kurzimpro, HW: Plenum mit Terzmixtur und Terzcymbel]. Anders ist es hingegen im Rückpositiv. Der Principal 4' [KB], dazu die Mixtur (ohne Terz) [KB]. Hier ist keine Terz im Klang im Gegensatz zum Hauptwerk (Plenum) [Kurzimpro: Gegenüberstellung von HW und RP].

Wenn ich beide Manuale zusammen koppele, muss ich die Schiebe-Koppel betätigen und zu mir ziehen. Jetzt greift sie das RP mit [KB]. Nun hört man – wenn ich aus der Taste herausgehe – etwas sehr Empfindliches [KB]. Ich habe mir Mühe gegeben, die Finger ein wenig nacheinander loszulassen. Wenn ich das nicht tue [KB], dann kann es unter Umständen ganz empfindliche Reibungen beim Schlussakkord geben. D. h.: Erst das langsame Loslassen macht den Klang wirklich rund und geschmeidig.

III. Einzelregister und Registermischungen

Gerade haben wir die Principal-Orgel in ihrem Plenum gehört, aber diese Orgel hat so wunderbare einzelne Principale, dass ich diese nun auch einzeln zeigen möchte. Wenn ich nun die Principale vorführe – Principal 8', Octav 4', die Quinte 3', den 2' – dann muss man bei einer barocken Orgel beachten, dass diese Register immer gegenüber angeordnet sind:

Linke Seite	Rechte Seite
Principal 8'	Octav 4'
Quinte 3'	Octav 2'
Mixtur	Cymbel (hierzu korrespondierend)

Hierfür kann man immer die eine bzw. andere Hand benutzen. Für Viele ist es an einer historischen Orgel schwierig, sich zurecht zu finden; aber dieses Prinzip hilft einem sehr häufig weiter, um Orientierung zu erhalten. [Es folgt die Demonstration der einzelnen Register]:

- Zunächst der Principal 8' im HW [Improvisation: 37:33]
- Korrespondierend hierzu Principal 4' im RP [Improvisation im Stil der Renaissance: 38:29]
- Zu Principal 8' (HW) die Octave 4' [KB]
- Dazu Quinte 3'. Es ist immer interessant, die [KB]
- Stärke dieser Quinte einmal zu zeigen. Dieser [KB]
- dritte Teilton ist fast so stark wie ein Principal
- Ich zeige im Unterschied die Octav 4' [KB]
- Jetzt die Quinte noch einmal [KB]

35:41
Spielgefühl
Artikulation

36:20
Die Principale

Anordnung
einer barocken
Orgel

Jetzt der Aufbau des Plenums:¹

41:10
Plenum-
Aufbau

- Plenum-Aufbau: Quinte 3', Octav 4', Principal 8', Octav 2' [KB: 41:10 ff.]
- Im RP hat Baumeister nur einen echten Principal gebaut (Pr 4'). [KB]
- Dort geht es dann mit konischen Pfeifen weiter. Man kann trotzdem diese Register zueinander zusammenführen; RP: Principal 4', Gembshorn 2' [KB]
- Dazu die Quinte, obwohl kein 8' vorhanden ist; RP: Principal 4', Gembshorn 2', Quinte 3' [KB]
- Dazu die Flauten 8' als Untergrund; RP: Principal 4', Gembshorn 2', Quinte 3', Flaute 8' [KB]
- Man hört, wie jetzt schon der Wind sehr nachgibt. [KB]
- Im Unterschied, wenn ich Copula 8' anstelle der Flauten 8' nehme. [KB]
- Das hat aber auch mit Regulierungsfragen der Traktur zu tun – wenn ich also ohne Druck arbeite. Im Gegensatz dazu: [KB]

Ganz viele Dinge kommen in Abhängigkeit: [43:20; KB: 43:23 ff.]

- Ich habe schon die Mixtur gezeigt. Und jetzt [KB]
- kommt die Terz[-Mixtur] dazu: [KB]
RP: Principal 4', Gembshorn 2', Quinte 3', Mixtur
HW: Quinte 3', Octav 4', Principal 8', Octav 2', Terz-Mixtur

Die andere Klangkrone [44:15]:

45:50
Kurze Oktav

- die Cymbel 3-fach [KB: 44:19 ff.]
RP: Principal 4', Gembshorn 2', Quinte 3', Mixtur
HW: Quinte 3', Octav 4', Principal 8', Octav 2', Cymbel
Im Diskant basiert die Cymbel auf 16' im Unterschied zu: [KB]
- Jetzt kommt der gravitatische Unterbau: Bourdon 16' [KB]
RP: Principal 4', Gembshorn 2', Quinte 3', Mixtur
HW: Quinte 3', Octav 4', Principal 8', Octav 2', Cymbel, Bourdon 16'. [KB]
Jetzt ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur „vollen Orgel“, jetzt ist das Hauptwerk ganz gefüllt.
- Was noch fehlt, ist die Schiebe-Koppel, aber auch der Unterbau im Pedal mit Principal 16'. [KB]
- Zunächst Principal 16' erst einmal alleine [KB]. Ab jetzt berühren wir die Region dieser *tasti spezzati*, der „gebrochenen Tasten“ [Kurze Oktav]: *G*, *Gis*, noch einmal von *A* aus ein *Gis*, ein *G*, ein *Fis*, ein *F*, ein *E*, kein *Dis/Es*, ein *D*, kein *Cis/Des*, weiter zum *C*, dem tiefsten Ton. [KB mit Sicht auf die Pedaltasten: 45:40]
- Dazu den Oktavbass 8' [KB]
- Quintbass 6' dazu [KB]
- Pedalkoppel [KB]

Soweit die Principal-Orgel – und nun der maximale Kontrast. Zuvor muss ich alle diese Register abstoßen – wie wir sagen –, das braucht Zeit und viel Geräusch. Der Hörer wundert sich, was oben an der Orgel vor sich

47:45

¹ Zu Beginn der Demonstrationen spricht eine Pfeife nicht ganz präzise an. Christoph Bossert artikuliert dies im Video.

geht, wenn er all das unten wahrnimmt oder die Mönche, die hinter der Orgel im Chorgestühl saßen, auf ihrer eigenen Mönchs-Empore.

Jetzt die Gruppe der *Unterscheidlichen* Register:

- Als Echo zum Principal kann man das Register Spitzflauten bezeichnen. Ich entferne noch die Schiebe-Koppel [KB: 48:32 ff.]
- Die Spitzflauten im HW korreliert zu Flauten im RP [KB]
- Dann ein Register, das so gebaut ist und aussieht wie ein Principal, [KB] aber oben einen Deckel hat, ist das Quintatön 8’

48:24
Die Unterscheidlichen

Und jetzt kommt die Neuerung, die ab dem Ende des 17. Jahrhunderts in den Orgeln in Süddeutschland Einzug hält, nämlich die Streicherregister.

50:00
Streicher
Artikulation

- Besonders ist die Gambe durch ihre Schärfe: Gamba 8’ und [KB: 50:17 ff.]
- der Salicional 8’ dagegen ein wenig weicher. [KB]
- Würde ich jetzt sehr schnell spielen, wäre die Wirkung fürchterlich, [KB] weil man außer Traktur-Geräusch fast keinen Ton mehr hört.
- Völlig anders hingegen der Principal 8’ [KB]

Also: Diese Register haben unterschiedliche Funktion, und vor allem wollen sie dann, wie das Salicional, viele eher langsam gespielt werden, oder haben bei schnellem Spiel einen kurzen Anteil am Klang; manche Pfeifen sprechen nicht an, manche sprechen an – je nach Länge des Tones: Während andere Register keine Mühe haben anzusprechen. Das macht jetzt einen Reiz: Wenn ich z. B. folgende Registrierung noch einmal aufbaue [51:43]: Quintatön 8’ [KB] zum Salicional 8’ [KB], dazu Spitzflöte 8’,

51:05
unterschiedliche Funktion



Bsp. 12: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Praeludium d-Moll BWV 851, Anspracheverhalten mit Quintatön 8’, Salicional 8’, Spitzflöte 8’; Klangbeispiel: 51:51.

oder noch erregter noch die Gambe 8’ dazu:



Bsp. 13: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, Praeludium d-Moll BWV 851, Anspracheverhalten mit Quintatön 8’, Salicional 8’, Spitzflöte 8’, im Verlauf mit Gamba 8’; Klangbeispiel: 52:04.

Wenn ich jetzt akkordisch spiele, obwohl dieselben Register im Spiel sind, klingt die Orgel viel lauter [KB, Wechsel zwischen akkordischem und figurativem Spiel: 52:24]. Jetzt sind wir eigentlich bei der dynamischen Orgel angelangt. Das hat die Menschen damals sehr fasziniert. Es ist wichtig, sich mit dieser so genannten „fremden Wirkung“² besonders zu beschäftigen.

52:16
akkordisch v
figurativ

² Vgl. Johann Friedrich AGRICOLA, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik*. Breslau verlegt Carl Gottfried Meyer. 1757. Zit. in: Friedrich Wilhelm MARPURG, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1758 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 505.

Jetzt kann man natürlich aus diesen ganzen Farben Paare bilden, beispielsweise, was ich schon gezeigt habe: Salicional 8' und Quintatön 8' [KB]. Beim Improvisieren kann man auf die Eigenheiten dieser Farben besonders intensiv eingehen im Unterschied zu einer Komposition, die vielleicht nicht alle diese Parameter dieses speziellen Klanges wirklich abdeckt. Je nachdem, ob ich zur Schärfe weiter möchte – oder zur Weichheit und Fülle. Zur Schärfe: Salicional 8', Quintatön 8', Gamba 8' (HW) [KB]; zur Weichheit und Fülle [KB], oder Spitzflöte 8' nur mit Salicional 8' [KB]. Was geschieht, wenn ich den Bourdon 16' darunter ziehe? [KB]. Wenn man nicht wüsste, dass man an einer Orgel von 1737 sitzt, würde man sich bereits deutlich im 19. Jahrhundert fühlen. Das ist nun bereits der Übertritt in eine spätere Zeit, der dies möglich macht. Natürlich kann man auf einer solchen Orgel sehr wirkungsvoll auch in 4' Lage spielen:

Bsp. 14: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* Teil II, Praeludium G-Dur BWV 884 mit Principal 4' (RP); Klangbeispiel: 55:44–56:09.

Bei all dem spielt der Anschlag eine große Rolle: Die Artikulation, und auch die Differenzierung der Ansprache der Register. Davon war beim Salicional schon die Rede. Wenn ich also dieselbe Musik mit dem Salicional spielen würde [KB: 56:31], hätte das keine gute Wirkung, weil das Register Salicional bewusst langsam anspricht. Auch der Principal ist nicht schnell. In dieser Weise differenzieren sich die einzelnen Klangfarben. Ich möchte jetzt auf den Parameter der Artikulation noch etwas eingehen. Wir hören ja die Pfeifen sprechen und wir hören, wie die Traktur durchaus manchmal mit Geräusch arbeitet. Wir haben auch festgestellt, dass die Principalregister, genauso die Streicher, langsamer ansprechen. Das alles sind eigentlich schon klangliche Parameter einer Artikulation. Was kann der Spieler tun? Ich wähle das Beispiel der Fuge C-Dur aus dem *Wohltemperirten Clavier* Teil I. Ich möchte zeigen, wie man Töne modulieren kann.

Bsp. 15: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (I), Fuga C-Dur BWV 846, Beginn mit Principal 8', im Verlauf mit Salicional 8'; Klangbeispiel: 57:44–58:12 und 58:17.

Jetzt versuche ich einmal ganz neutral zu spielen [KB: Dasselbe]. Ich denke der Unterschied ist deutlich. An einer solchen Orgel ist das Prinzip grundlegend einen aktiven und einen nicht aktiven Anschlag immer in Wechselwirkung zu bringen. Wenn man z. B. eine choralartige Musik spielt und Akkorde abwechselt. Jetzt spiele ich einmal, wie ich es nicht möchte, jeden Akkord gleichstark [KB: 59:20; Choralatz über *Jesu meine Freude*, erste Choralzeile]. Jetzt versuche ich aktiv und nicht aktiv zu unterscheiden [KB: 59:31, dasselbe, drei Choralzeilen]. Und so erhält die Orgel dann ein vokales Gepräge, das mit dem Fließen des Windes unmittelbar zusammen geht, aus dem die Orgel ihr eigentliches Leben, ihr eigentliches Wesen bezieht. Je größer die Klänge werden, umso wichtiger ist es, dass man das praktiziert, genauso das weiche Herausgehen aus einem Akkord [KB: 1:00:24] im Unterschied zu [KB: 1:00:27; alternierend und in den Choral mündend]. Jetzt kann man schon ein bisschen denken: das könnte auch ein Chor gesungen haben. Daraus kommt also die Expressivität solcher Instrumente, zum Barock gehört diese Art von Expressivität und keinesfalls eine objektivierende Neutralität. Der Affekt gehört unmittelbar dazu – durch den Wind, durch alle Parameter des Ansprechens der Schärfe, der Weichheit aber eben auch des aktiven und nicht aktiven Spielens.

Ich möchte noch einmal, um es systematisch zu zeigen, verschiedene Paare gegenüberstellen, weil es an dieser Orgel so ausgeprägt ist.

1:01:23
Weitere Paar
Bildungen

- Gamba 8' gegenüber Salicional 8' [KB:1:01:41 ff.]
Gamba 8' [KB], Salicional 8' [KB] und zusammen [KB].
- Ein anderes Paar ist Spitzflauten 8' im HW gegenüber Flauten 8' [KB: 1:02:19 ff.]
im RP: Spitzflauten 8' im HW [KB]; Flauten 8' im RP [KB]

Und hier möchte ich kurz etwas andeuten:

Bsp. 16: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (I), Beginn im RP mit Flauten 8'; Klangbeispiel: 1:02:45–1:03:04.

Das würde sich auf dem Hauptwerk verbieten zu spielen – viel zu viel Traktur-Geräusch [KB: 1:03:10]. So sehr ich mich bemühe, das Hauptwerk hat größere Ventile, um Kraft zu bekommen. Das RP hat auch eine ganz direkte Verbindung zum Spieltisch, deshalb lässt es sich viel filigraner artikulieren. Das war also das zweite Paar. Auch da die Kombination durch die Schiebekoppel [KB: 1:03:43].

- Ein drittes Paar wäre Quintatön 8' (HW) gegenüber Copula 8' (RP). [KB: 1:04:24 ff.]
Die Copula ist das klassische Begleitregister [KB], jetzt das Quintatön 8' [KB]; zusammen (mit Schiebekoppel) [KB]
- Ein weiteres Paar habe ich schon gezeigt. Das ist Flauten 8' mit [KB: 1:05:16]
Cythara 8' (RP)

Dann sind die beiden verschiedenen Quinten dieser Orgel sehr wichtig zur Dokumentation:

- Die principalische Quinte im HW gegenüber der Quinte im RP. [KB: 1:05:52 ff.]
Die principalische Quint 3' im HW [KB], die Quinte 3' im RP [KB],
alternierend als Echo [KB]

1:05:40
Die Quint-
Register

Diese Quinten werden in der Regel nicht alleine gebraucht, sondern [KB: 1:06:22 ff.]: im RP: Copula 8', Principal 4', Quinte 3' [KB]; so wie diese Quinte (HW: Principal 8', Octave 4', Quinte 3') sich dann so in den Klang hineinmischt [KB: 1:06:43; Fuga C-Dur, WKI, siehe NB 15.]

Genau so ist auch der Zweifuß differenziert:

1:07:17
Der Zweifuß
und diverse
Mischungen

- die Superoktav 2' (HW) gegenüber dem Gembshorn 2' (RP) [KB 1:07:29 ff.]
Die Superoktav 2' (HW) allein [KB] und beide zusammen [KB]. Auch da gibt es sehr aparte Mischungen [KB], z. B. im RP: Copel 8' + Gembshorn [KB]; im HW: Bourdon 8' + SuperOctav 2' [KB] und jeweils die Quinte 3' dazu [KB].

Sehr viele Charaktere des Hauptwerks im großen Stil sind dann auf dem Rückpositiv im verfeinerten Stil vorzufinden. Man hat, wenn man 50 Jahre zurückgeht, vor der Erbauung dieser Orgel noch sehr strikt gesagt, es dürften keine Register gleicher Lage (Äqual-Stimmen) zusammen gezogen werden. Dies war ja jetzt auch in diesen soeben gehörten Registrierungen nicht der Fall. Aber wir haben zuvor getestet, was es bedeutet, zwei 8 Füße zu kombinieren oder drei oder vier, um dann die „Fremde Wirkung“, von der Jacob Adlung³ – Zeitgenosse von Bach – als Kennzeichen des neuen Stiles spricht. Jetzt noch ein Experiment: Die Gamba 8' und die Cymbel; davon sprechen manche Quellen, dass das ein besonderer Effekt sei [KB]; oder langsam gespielt [KB]. Jetzt kann man seine Fantasie in Bewegung setzten, um beispielsweise in solchen Klängen durchaus auch in die Renaissance-Zeit zurück zu gehen. 150 Jahre, 200 Jahre, bevor diese Orgel erbaut wurde. Jetzt zeigt sich also, wie weit dieses Spektrum dieser Orgel geht, bis hin zu dem, dass auch ein Crescendo anwachsender Klंगाufbau dieser Orgel denkbar wäre.

1:08:53
„Fremde
Wirkung“

Zwei Jahre nach dem Bau dieser Orgel hat Gabler (1700–1771) in Ochsenhausen eine viermanualige Orgel gebaut (1739). Sie ist so angelegt, dass sie ebenfalls ein Rückpositiv hat, aber auch ein Echo-Werk, das ganz bewusst von hinten in den Raum spricht. Dieses Echo-Werk ist das vierte Manual, das Rückpositiv das dritte Manual. Ein Teil des Hauptwerks, der noch nicht die großen Stimmen hat, ist das zweite Manual, die großen Stimmen kommen auf dem ersten Manual und dann folgt das Pedal. Diese Orgel ist 1739 gebaut. Wenn man jetzt die Werke der Orgel entsprechend voll registriert, und zusammenkoppelt, dann kann man einfach vom vierten zum dritten zum zweiten zum ersten Manual zum Pedal wandern, und man bekommt einen perfekten Crescendo-Effekt: Vier Manuale zusammengekoppelt:

vom Man IV (Echo)	über Man III (RP)	zu Man II (HW: Teil I)	zu Man I (HW: Teil II, große Stimmen)
----------------------	----------------------	---------------------------	--

Dieser Crescendo-Effekt ist an dieser Baumeister-Orgel konservativer gedacht und ist natürlich nicht in der Form verfügbar. Aber ich will nur andeuten, welche Gedanken hier in Süddeutschland gedacht wurden, und ich will damit auch andeuten, dass das eine Anregung war, um überhaupt dann später – wenige Zeit später – das so genannte „Mannheimer Crescendo“⁴ mit dem Orchester zu unternehmen. Die Organisten und die

³ Jacob ADLUNG bezieht sich auf die Aussage Friedrich NIEDTS aus dessen 2ten Teil der Musicalische Handleitung: „Durch das Zusammenziehen [von mehreren Achtfußstimmen] würden die Stimmen allezeit schweben.“ Johann Friedrich AGRICOLA seinerseits bezieht sich in einem Essay auf Adlung und verwendet dort den Begriff „Fremde Wirkung“.

⁴ Die Idee des „Mannheimer Crescendo“ geht auf Georg Joseph Vogler (1749-1814), einen bedeutenden Kapellmeister zurück (1780)

Orgelbauer sind – meine ich – in Gedanken an die Raumwirkung hier vorausgegangen. Das hat die Orchester-Idee überhaupt im Grunde genommen hervorgebracht, um dann schließlich auch die Neuerung des Orchesters, das Crescendo tatsächlich zu praktizieren.

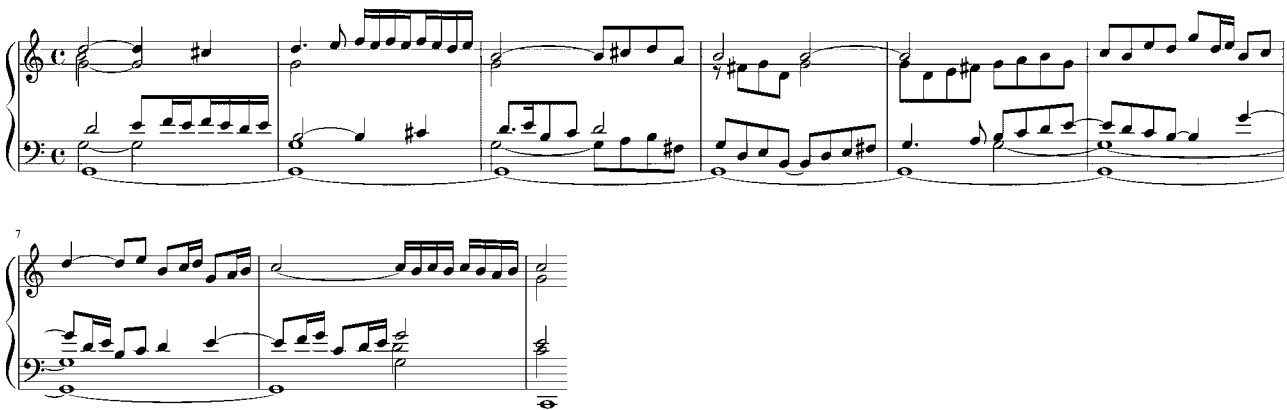
IV. Die europäische Orgel

1:13:01

Nun möchte ich noch einen anderen Aspekt beleuchten, nämlich die Frage nach der europäischen Orgel in einer Orgel wie hier in der Klosterkirche Maihingen. Was meine ich damit? Eine europäische Orgel würde in sich drei Klangtypen vereinen:

1. Die Eigenschaften der Principal-Orgel aus Italien,
2. die Eigenschaften der zungenbetonten Orgel aus Spanien, Frankreich, Holland, Norddeutschland (und die Betonung der Aliquoten) und
3. den Grundlabialstil der süddeutschen Sphäre.

Nicht alle Elemente sind hier versammelt. Diese Orgel hat keine Zungenstimmen, auch nicht im Pedal, aber sie hat die Terzregister. Diese sollen die Wirkung der Trompete durchaus imitieren. Deshalb möchte ich ganz kurz den Gedanken streifen, dass diese Orgel eine europäische Orgel ist. Ich beginne mit der italienischen Principal-Orgel, die sich aus der mittelalterlichen Blockwerk-Orgel entwickelt hat.



Bsp. 17: Girolamo Frescobaldi, *Il Secondo Libro di Toccate, Toccata Quinta*; Klangbeispiel: 1:14:19–1:15:03.

In Italien könnte man sich noch weitere Register in die Klangkronen addiert vorstellen, aber so weit geht doch der Eindruck einer italienischen Orgel. Sobald wir jetzt Mixtur oder Cymbel dazu ziehen, dann wird diese Orgel eine quasi-zungenbetonende Orgel mit strahlendem Klang [Improvisation der Principal-Orgel + Mixtur 1' 4-fach + Cymbel 3-fach aus dem HW: 1:15:34]. Und völlig im Gegensatz dazu nun diese Empfindsamkeit, die wir ja schon gehört haben, die Empfindsamkeit der *Unterscheidlichen* Register [KB]. Und damit möchte sich die neue Zeit der Empfindsamkeit ausdrücken [Improvisation: 1:16:48]. Soweit diese Andeutung dessen, was dann „Grundlabialstil“ in Süddeutschland heißt, und soviel jetzt zur europäischen Orgel.

V. Die Frage nach der Identität einer Orgel – der stilistische Radius – dessen Grenzen

Die Frage ist dann: Wo verlaufen die Grenzen in dieser Orgel? Da ist zum einen der Pedalumfang: tiefes C eine Oktave höher (c^0) bis zum a . Normalerweise würde das Pedal in der Bach-Zeit bis c' gehen, oder sogar bis zum d' oder in modernen Orgeln bis zum f' . Dieser begrenzte Pedalumfang spielt eine Rolle. Die *Tasti spezzati*, die „gebrochenen Tasten“, wo man in der tiefen Oktave Mühe hat, sich genau zu entscheiden, welcher dieser Funktionen jeweils zu spielen ist. Das dritte ist die Stimmung (Mitteltönigkeit); die Temperatur der Orgel

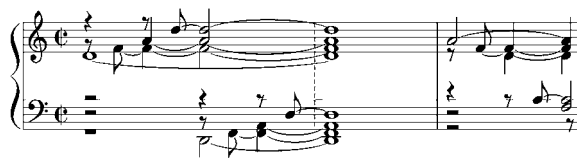
1:18:08
Grenzen

ermöglicht nicht, As-Dur zu spielen – wie bereits erwähnt –, das ein *gis* ist und das ein *es* ist. So gern ich As-Dur spielen wollte.



Bsp. 18: Joseph Haydn, Sonata As-Dur op. 54/3, Hob. XVI:46, *Allegro moderato*; Klangbeispiel: 1:19:18–1:19:30.

Spätestens bei einem As-Dur-Akkord ist klar, dass er auf dieser Orgel nicht gedacht, nicht gewollt ist. Auch das eine Grenze. Die Orgel hat keine Zungenregister, auch das ist eine Grenze. Die Orgel kann an ihre Windreserven stoßen, das hat man beim ersten Takt am Anfang bei Johann Ulrich Steigleder hören können. Wenn ich also ein Plenum aufbaue [KB: Ton *d'* 1:20:03] aus dem Principal, der Octav, der Quinte, der Super Octav und der Mixtur:



Bsp. 19: Johann Ulrich Steigleder, *Tabulatur Buch* (1627), Variatio 40; Klangbeispiel: 1:20:15.

Obwohl es Steigleder so komponiert hat, führt er förmlich die Grenze der Orgel durch diesen tiefen Griff vor. Das wäre die Frage nach der Identität der Orgel: Was passt, was passt nicht. Ganz sicher ist diese Orgel sehr geeignet für die Darstellung der Musik des 17. Jahrhunderts, aber auch der Empfindsamkeit, also weit in das 18. Jahrhundert hinein. Es sind also mindestens 200 Jahre in dieser Orgel präsent. In diesem Sinne möchte ich noch ein wenig auf die Reise gehen und ganz bewusst ein wenig provozieren, wie auch die einleitenden Stücke ein Stück weit provozierend waren – wenn ich an Mendelssohn denke. Jetzt möchte ich noch einmal diesen Diskurs aufnehmen im Sinne der europäischen Orgel: Wo verlaufen die Grenzen? Was können wir andererseits für möglich halten, dass es auf dieser Orgel gespielt werden kann? Das erste Beispiel geht nach

1:20:40
Identität

Spanien im 16. Jahrhundert: Correa de Arrauxo (1584–1654). Dort haben wir eine einmanualige Orgel, die einen Diskant für sich separieren kann gegenüber der Bass-Lage. An dieser Baumeister-Orgel finde ich sehr charakteristische Elemente der spanischen Orgel, aber wir haben gleichzeitig das Problem der Repetition. Das ist eine Geschmacksfrage, genauso wie die Frage der linken Hand. Wir haben kein Register *Flautado* im RP; ob das [Klangbeispiel] als *Flautado* ausreicht, also als spanischer Principal gelten zu können. Ein bisschen ein Klangeindruck, um mögliche Grenzen zu formulieren.

1:21:39
Diskurs über
die Grenzen

Bsp. 20: Francisco Correa de Arauxo, *Facultad orgánica*, 1626, *Tiento de tiple de séptimo tono*; linke Hand: Flaute, Cythara, evtl. Principal 4'; rechte Hand: 8', 4', Cymbel; Klangbeispiel: 1:22:40–1:23:42.

Das nächste Beispiel wäre erneut die Welt von Frescobaldi, also die Welt der italienischen Orgel, der Principal-Orgel. Was kann sie uns hier in Mähingen mitteilen? Ich registriere die *Toccata prima* aus dem 2. Buch der Toccaten mit Principal 8', Octave 4'. Octave 2', angehängtem Pedal mit Subbass 16':⁵

⁵ Der Originaltitel bei Girolamo Frescobaldi lautet: *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite*, Rom, Borboni, 1627 (21637).



Bsp. 21: Girolamo Frescobaldi, *Il Secondo Libro di Toccate, Toccata prima* mit Principal 8', Octave 4'. Octave 2', angehängtem Pedal mit Subbass 16', Pedalkoppel; Klangbeispiel: 1:24:28–1:25:47.

Soweit dieses Beispiel von Frescobaldi.

Wir gehen wieder eine Generation weiter, jetzt nach Norddeutschland, wo die großen Zungen-Register den Ton angeben, aber in vokaler Manier sprechen, im Unterschied zu Frankreich, wo es um die brillanten Zungen-Register geht. Jetzt das ganz große Plenum: Der Prinzipalchor mit der Terz-Mixtur/Cymbel, das angekoppelte Rückpositiv vom Principal 4' aus mit der Mixtur; der Principal 16' und die Quinte 5 1/3 (6'), die eine besondere Wirkung gibt, die ich kurz zeige [KB]. Diese Pedalregister spielen dann mit dieser Koppel [KB]. Das Manual ist gekoppelt. Nun folgt Heinrich Scheidemann, Präludium in G [KB zunächst ohne Bourdon 16']. So könnte das Plenum klingen. Aber wir haben noch einen Bourdon 16' im Manual (HW), dann klingt es noch in größerer Fülle.

1:26:48
Die Zungen,
das Plenum



Bsp. 22: Heinrich Scheidemann, *Praeambulum in G* im Plenum: HW: Principalchor + Terzmixtur, Cymbel; RP: Principal 4', Mixtur, Manual-Koppel HW-RP; Pedal: Principal 16', Quinte 6' (5 $\frac{1}{3}$), Pedal-Koppel, im Verlauf mit Bourdon 16'; Klangbeispiel: 1:28:11 (Beginn); 1:28:35–1:29:27.

Dies wäre jetzt also die ganz volle Orgel.

Im Gegensatz dazu nun wieder – dem europäischen Gedanken folgend – eine Generation später in Mitteldeutschland in der Gegend, in der man mit feinen Klangfarben experimentiert. Gleichzeitig aber gibt es in Europa einen neuen Klangeinfluss; er kommt wieder aus Italien und wird geprägt durch das *Concerto grosso*. Die instrumentalen Konzerte für Solovioline, für zwei Violinen, was auch immer an Soloinstrumenten gebraucht werden wollte; immer in Begleitung des Streichorchesters. Das wäre eine Entwicklung, mit der sich Johann Sebastian Bach sehr intensiv auseinandergesetzt hat. In seiner Weimarer Zeit hat er solche *Concerti grossi* von italienischen Komponisten bearbeitet. Ich zeige das Beispiel von Antonio Vivaldi, *Concerto d-Moll* (2. Satz) und verwende dazu für das „Streicherorchester“ das Salicional und für das Solo die Flauten im RP zusammen mit der Cythara. Es ist wieder ein Experiment [KB]: Das Pedal braucht noch einen „Abzug“ (Pedalkoppel), damit es klarer sprechen kann.

1:29:33
Das Concerto
grosso

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Largo e spiccato'. The first two staves have a 'piano' dynamic marking, while the top staff has a 'forte' marking. A trill ('tr') is indicated in the top staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

Bsp. 23: Johann Sebastian Bach nach Antonio Vivaldi, *Concerto in d* BWV 596, 3. Satz *Largo e spiccato* mit Salicional 8' (Streichorchester, HW), Solo: Flauten 8'. Cythara 8' (RP), Subbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:31:34–1:32:24.

An seine Grenzen kommt dieses Stück beim Ton *as* [KB], denn dieser Ton ist ein *gis*. Wenn ich die Schwebung wegnehme [KB], dann hört man dies besonders empfindlich.

Jetzt gibt es auch die volle, große Orgel im *Concerto grosso* in den Bearbeitungen, die Bach oder auch andere wie Johann Gottfried Walter angefertigt haben, um italienische Musik des 18. Jahrhunderts, also „Musik der Moderne“ auf die Orgel zu übertragen. Ich zeige es am Beispiel des letzten Satzes dieses *Concerto grosso*; es spielt Principal, 8', 4', 3', 2', im RP Principal 4', die Flauten 8', die Quinte 3', im Pedal ist es der Oktavbass 8', die 5 1/3-Quinte und der Prinzipalbass 16'.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Rückp.'. The first two staves have an 'Oberwerk' marking. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

16 Rückp.

Bsp. 24: Johann Sebastian Bach nach Antonio Vivaldi, *Concerto in d* BWV 596, 4. Satz mit Principal, 8', 4', 3', 2' (HW); Klangbeispiel: 1:33:43–1:34:30.

Bach hatte in Weimar einen genialen Schüler, adeligen Geblütes: Johann Ernst, Prinz von Sachsen Weimar. Dieser junge Mann ist leider schon mit 19 Jahren verstorben. Bach hat ihn für so bedeutend gehalten, dass er auch Konzerte von ihm, dem jungen Prinzen, bearbeitet hat. Der junge kränkliche Prinz war zur Kur in Amsterdam, aber auch in Venedig, und konnte Bach damit mit Noten modernster Art versorgen. Er war derjenige, der gewissermaßen die Brücke hergestellt hat und von Italien neue Noten nach Weimar zu Bach gebracht hat. Dadurch konnte dieser neue Stil dann so um sich greifen. Ich zeige von Johann Ernst das G-Dur-Concerto und baue damit eine neue Klangebene auf, nämlich weg von der Principal-Orgel hin zu den „Unterscheidlichen“ Registern: Principal 8', Quintatön 8', Spitzflöte 8', die Gambe 8'; das Salicional werde ich nicht benutzen; im RP die Flauten 8', die Copula 8'; im Pedal der Oktavbass 8' und den 16' dazu.

1:34:34
Bach-Schüler
Pr. Joh. Ernst
von Sachsen
Weimar

Oberwerk

Rückpositiv

8 Rückpositiv

Bsp. 25: Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, *Concerto G-Dur*, 1. Satz mit Principal 8', Quintatön 8', Spitzflöte 8', die Gambe 8' (HW), Flauten 8', Copula 8' (RP), Oktavbass 8' und Subbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 1:36:14–1:36:44.

Ich möchte jetzt hier besonders zeigen, wie diese Orgel ein Crescendo und Decrescendo aufbauen kann in der Setzweise, wie es Bach getan hat [KB, dasselbe]. Bach selbst hat ja auch *Concerti* geschrieben, natürlich für Orchester. Ein einziges für Klavier hat Bach in dieser Art geschrieben – es ist merkwürdig, dass er es bei dieser

1:36:45
Crescendo-
Decrescendo

einen Komposition hat bewenden lassen, nämlich das *Italienische Concert*. Ich verzichte auf die Spitzflöte; jetzt kommt die Octave 4' dazu, die Gambe geht weg, stattdessen der Salicional, die Flauten spielt alleine, und das Pedal ist wieder mit der Quinte registriert.

Bsp. 26: Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung II: Italienisches Concerto* F-Dur BWV 971, 1. Satz mit Principal 8', Octave 4', Quintatön 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8', Principal 4' (RP); Octavbass 8' Quinte 6' (Pedal); Klangbeispiel: 1:38:06–1:38:52.

Soweit dieses Beispiel. Nun etwas aus dem langsamen Satz: Dort könnte man sich an dieser Orgel wieder für das Salicional entscheiden – als Solostimme –, und die Copula – als die klassische Begleitstimme – würde den Unterbau abbilden.

Bsp. 27: Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung II: Italienisches Concerto* F-Dur BWV 971, 2. Satz mit Salicional 8' (Solo, HW), Copula 8' (Begleitung, RP) Klangbeispiel: 1:39:26–1:40:33.

Der 3. Satz kann mit Terzmixtur registriert werden und ist wieder dieses Farb-Feuerwerk. Vor allem hat Bach den Spieler angefeuert, indem er den Satz mit Presto überschrieben hat. Das RP alterniert zum großen Werk.

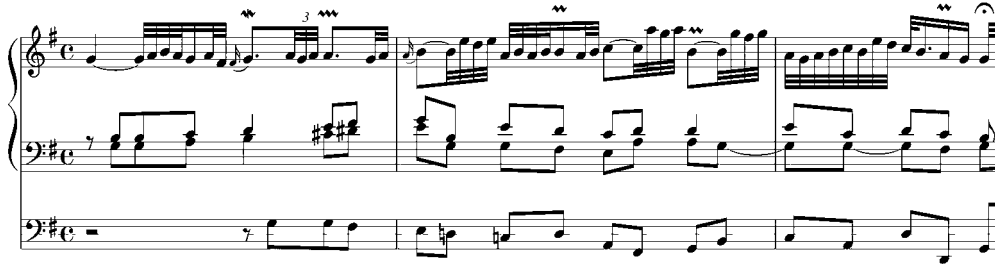
Bsp. 28: Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung II: Italienisches Concerto* F-Dur BWV 971, 3. Satz mit Principal 8', Salicional, 8', Octave 4', Quinte 3', Octave 2', Terz-Mixtur (HW); Copula 8', Principal 4', Quinte 3' (RP); Klangbeispiel: 1:41:14–1:41:58.

Soweit dieses Beispiel. Jetzt ein fundamentaler Kontrast – wieder im Sinne eines Experimentes –, ob sogar die Tonart es-Moll auf dieser Orgel darstellbar ist. Das möchte ich im am einzigen Stück, das Bach jemals in dieser Tonart geschrieben hat, zeigen. Praeludium es-moll [aus dem *Wohltemperirten Clavier* (I)]. Er hat sehr sinnreich damit gespielt, dass er dann die Fuge in dis-moll gesetzt hat – es sind die gleichen Tasten – und auch im *Wohltemperirten Clavier* II dann keinen Gebrauch mehr von der Tonart es-moll gemacht hat. Deshalb nun Praeludium es-Moll, gespielt mit der Flauten und der Cythara im RP.

1:42:02
Die Tonart
es-Moll

Bsp. 29: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (I), Praeludium es-Moll BWV 853 mit Flauten 8', im Verlauf mit Cythara 8' (RP); Klangbeispiel: 1:43:03–1:44:39.

Diese Atmosphäre und Bedeutung der Sterbestunde Jesu führt dann hinein zu dem Choral des *Orgelbüchleins* von Bach, der gleichzeitig die Grundlage von Bachs Sterbechoral ist. Als Diskantregister verwende ich wieder das Salicional 8', und als Begleitung die Copula 8', den Subbass 16' als Pedalstimme.



Bsp. 30: Johann Sebastian Bach, *Orgelbüchlein*, *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641 mit Salicional 8' (HW), Copula 8' (RP), Subbass 16' (Pedal); Klangbeispiel: 1:45:41–1:46:18.

Diese Atmosphäre vermittelt sich dann auch dorthin, was in der italienischen Literatur für Orgel die Elevations-Toccata ist, also eine Musik, die zur Wandlung erklingt und meditativen Charakter haben soll. Zwei Registrierungen möchte ich gegenüberstellen. Die eine scharf schneidend, die andere weich, die eine mit Gambe und Salicional, die andere mit Flauten und Cythara.

1:46:19
Elevations-
Toccata



Bsp. 31: Girolamo Frescobaldi: *Fiori musicali*, *La Messe de la Madonna*, Elevations-Toccata mit Gambe 8', im Verlauf mit Salicional 8' (HW) gegenüber Flauten 8, im Verlauf mit Cythara 8' (RP); Klangbeispiel: 1:47:00–1:47:48 und 1:47:50–1:49:04.

Ich bin noch einmal in der Zeit innerhalb der Musikgeschichte zurückgegangen. Jetzt möchte ich noch einmal weiter nach vorne blicken, in die Zeit der Empfindsamkeit. Ein süddeutscher Komponist namens Justinus Heinrich Knecht (1752 Biberach a.d. Riß – 1817) war hier wirksam in Oberschwaben, hat eine Orgelschule geschrieben, war also von großem Einfluss. Von ihm hat sich ein *Capriccio in fis-Moll* erhalten. Auch das ist jetzt ein Experiment, wie weit eine Tonart fis-Moll, in der *eis* auf der Taste *f* gespielt wird – als Beispiel –, oder die Taste C ein *his* werden muss, inwieweit auch das hier auf dieser Orgel denkbar ist. Die Registrierung ist Spitzflöte mit der Gambe, mit dem Salicional (HW), im RP kommen Flauten und Copula zusammen und das Stück wechselt mit Frage und Antwort zwischen den beiden Manualen hin und her.

1:49:17
Zeit der Em-
pfindsamkei

Capriccio

Un poco Adagio

Bsp. 32: Justinus Heinrich Knecht, *Capriccio in fis-Moll* mit Spitzflöte 8', Gambe 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8' im Verlauf mit Copula 8' (RP); Klangbeispiel: 1:50:32–1:52:12.

1:52:23
Das 19. Jh.

Jetzt wieder ein Generationen-Schritt in das 19. Jahrhundert mit einem *Moderato C-Dur* von Christian Fink (1822–1911), der in Esslingen am Neckar gewirkt hat. Das Stück kann man auf einer Walcker-Orgel mit einer Physharmonika spielen oder in Giengen a. d. Brenz mit der Clarinette; hier in Maihingen wäre es Spitzflöte und Salicional 8'; im Pedal Subbass 16' und die Pedal-Koppel.

Moderato

Bsp. 33: Christian Fink, *Moderato C-Dur* mit Spitzflöte 8' und Salicional 8' (HW); Subbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; am Schluss nur Salicional 8'; Klangbeispiel: 1:53:06–1:54:18.

1:54:24
Ende des 19

Ich wage noch einen weiteren Vorstoß in das Ende des 19. Jahrhunderts zu einem späten Choralzyklus von Johannes Brahms, also einem Choralvorspiel-Zyklus, der zu seinen letzten Werken gehört, die er überhaupt geschrieben hat: *Herzlich tut mich erfreuen*. An diesem Stück möchte ich zeigen, wie die Tonartsituation und der Gebrauch fremder, nicht tonarteigener Töne dann das Stück nicht mehr auf dieser Orgel darstellbar macht.

Wiewohl es weitgehend eigentlich sehr schön klingt. Dieses kleine Experiment ist registriert im HW mit Spitzflöte, Gambe und Salicional, Principal 16' im Pedal, die Pedal-Koppel, und im RP spielen ganz weich Flauten und Copula 8'.

Bsp. 34: Johannes Brahms, *Herzlich tut mich erfreuen*, T. 1–8 mit Spitzflöte 8', Gambe 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8' und Copula 8' (RP); Principalbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:55:48–1:56:16 und 1:56:24–1:56:40.

Soweit lässt sich das Stück darstellen. Aber jetzt kommen fremde Töne [KB ab T. 6–8]. Soweit können wir sogar denken, dass diese Orgel ein Stück von Johannes Brahms tragen kann, wiewohl dann fremde Töne es eben vereiteln. Zum Schluss dieser Serie von Fragestellungen des Diskurses ein Stück des jungen Brahms, den Anfang der Variationen D-Dur. Sie werden bei der ersten Variation hören, dass es genau vorweg nimmt, was der späte Brahms wohl im Gedenken an diese Variationen in seinem *Herzlich tut mich erfreuen* hineingelegt hat. Deshalb dieser Anfang der Variationen D-Dur. Es ist wieder registriert: im HW die Spitzflöte, Gambe, Salicional, im RP Flauten und Copula 8'.

Variationen

über ein eigenes Thema für Pianoforte

(108) 1

2 (104)

Thema
Poco larghetto
molto espressivo e legato
poco forte
Ped. sempre

Johannes Brahms, Op. 21, Nr. 1
(Veröffentlicht 1881)

Var. 1
molto piano e legato
col Pedale
pp teneramente

J. B. 54

Var. 2
Più moto
p espressivo
p cresc.
p dolce

J. B. 54

Bsp. 35: Johannes Brahms, *Variationen D-Dur* (EB: J. B. 54, 1926/27, hrsg. von Eusebius Mandyczewski), mit Spitzflöte 8', Gambe 8', Salicional 8' (HW); Flauten 8' und Copula 8' (RP); Principalbass 16' (Pedal), im Verlauf mit Pedal-Koppel; Klangbeispiel: 1:57:52–2:00:36.

Soweit diese Reise in den Fragestellungen, die sich mir an dieser Orgel eröffnen, als Perspektiven, als Grenzziehungen, nicht immer eindeutig zu sagen, ob eine Grenze überschritten ist oder ob die Instrumente damals mehrheitlich mit ihren Eigenheiten so geklungen haben, und wir heute durchaus viel geglättete Instrumente gewohnt sind, so dass diese Orgel, die original erhalten ist, eigentlich eine völlige Herausforderung darstellt.

2:00:38
Herausforderungen

Zitierte Notenbeispiele

Abb. 35 Brahms, Johannes, *Variationen D-Dur*; EB: J. B. 54, 1926/27, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, historische Publikation.

Konzeption und Orgel-Portrait
Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert
Aufnahmeleitung und Kamera
Steffen Braun (Netzwerk Schnittbild)

Tontechnik
Jürgen Rummel

Postproduktion
Thomas Bitzner-Prill (dig it! media)

Koordination
Thilo Frank

Assistenten
Thilo Frank und Erik Konietzko

Mit freundlicher Unterstützung der katholischen Kirchengemeinde Maihingen.
Besonderen Dank an Thilo Franks Sponsor

Team DVVLIO
Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert, Projektleitung
Thilo Frank, Gesamtkoordination
Alexander Hainz, Tonmeister
Künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeit
Dr. Jürgen Schöpf
Dr. Helmut Völkl
Andrea Dubrauszky, MA

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