

Michael Heinemann / Birger Petersen (Hgg.)

Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys

Studien zur Orgelmusik
Band 7

mit Beiträgen von
Albert Clement, Wolfgang Dinglinger, Michael Heinemann,
Anne-Sophie Lahrmann, Immanuel Ott, Birger Petersen,
Ken Richter, Jan Marinus Ruesink, Ullrich Scheideler,
Clara Spohrer und Jan Philipp Sprick

Dr. J. Butz • Musikverlag
Bonn

Inhalt

Vorwort	7
I.	
WOLFGANG DINGLINGER	
Felix Mendelssohn Bartholdys Weg zur Orgel. „[...] auf Orgelspiel bin ich versessen.“	11
MICHAEL HEINEMANN	
Luthers Geist aus Bachs Händen: Das Programm von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelmusik	23
MICHAEL HEINEMANN	
Der substantielle Klang. Zu Registrieranweisungen in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys	39
II.	
BIRGER PETERSEN	
Frühe Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys	51
ULLRICH SCHEIDELER	
Drei Präludien und Fugen op. 37	61
BIRGER PETERSEN	
Zur Entstehung von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelsonaten op. 65	79
IMMANUEL OTT	
Einheit von Gegensätzen. Die <i>Sonate f-Moll</i> op. 65 Nr. 1	83
JAN MARINUS RUESINK	
„Durch Nacht zum Licht“. Die <i>Sonate c-Moll</i> op. 65 Nr. 2	93

BIRGER PETERSEN Choral und Lied. Die <i>Sonate A-Dur</i> op. 65 Nr. 3	111
ANNE-SOPHIE LAHRMANN Zyklus und „Bachsche Form“. Die <i>Sonate B-Dur</i> op. 65 Nr. 4	121
KEN RICHTER Sonate oder Suite? Die <i>Sonate</i> op. 65 Nr. 5 D-Dur	131
JAN PHILIPP SPRICK Abschluss und Abbruch. Die <i>Sonate d-Moll</i> op. 65 Nr. 6	149
MICHAEL HEINEMANN Experimente und Alternativen. Zu den einzeln überlieferten Orgelwerken späterer Jahre	157
 III.	
MICHAEL HEINEMANN Opus 65 und die Folgen. Orgelsonaten „nach“ Felix Mendelssohn Bartholdy	165
BIRGER PETERSEN Felix Mendelssohn Bartholdy in England	177
ALBERT CLEMENT UND CLARA SPOHRER Felix Mendelssohn Bartholdy und die Niederlande. Zu einigen Organisten aus der „Mendelssohn-Schule“	187
BIRGER PETERSEN Mendelssohn-Bearbeitungen: England – USA – Deutschland	209
 IV. Anhang	
Verzeichnis der Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys ...	219
Moderne Ausgaben der Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys ...	223
Zeitgenössische Rezensionen	227
Bibliographie (in Auswahl)	247
Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge	253

Vorwort

Felix Mendelssohn Bartholdy gilt als eine Schlüsselfigur in der Geschichte der Orgelmusik. Denn er habe nach einer Zeit des „Verfalls“, die nach dem Tod Johann Sebastian Bachs einsetzte, die Erneuerung einer Orgelkultur veranlasst und mit der Komposition seiner Sonaten befördert. In einer Verbindung seiner Verdienste um die Wiederbelebung der Musik Bachs – allen voran die legendäre Aufführung der *Matthäus-Passion* 1829 in Berlin – und der Veröffentlichung eines Bandes mit sechs Werken in der „klassischsten“ Gattung der Instrumentalmusik wurde er, einer der großen Organisatoren des Musiklebens seiner Zeit, zur Leitgestalt zumal der protestantischen Kirchenmusik.

Die Virulenz dieser geschichtsphilosophischen Konstruktion ist ungebrochen, trotz zahlreicher Studien nicht erst aus jüngster Zeit, in denen detailliert gezeigt wurde, wie vielfältig die Traditionen waren, die eine Kultur von Orgelbau und Orgelspiel vor allem in Mitteldeutschland sicherten und auch Mendelssohn Bartholdy prägten. Voraussetzungslos waren weder sein Engagement für Johann Sebastian Bach noch seine Beschäftigung mit dem Instrument.

Hier nun im Detail zu zeigen, welche ästhetischen Tendenzen seiner Zeit Mendelssohn Bartholdys Zugang zur Orgel bestimmten, ferner von den Hauptwerken – den Präludien und Fugen op. 37 sowie besonders den Sonaten op. 65 – genaue Analysen vorzulegen, ist das Anliegen dieses Bandes, der durch einige zeitgenössische Dokumente bereichert wird. Wenn es gelingt, durch eingehende Werkbetrachtungen die Bedeutung der Orgelmusik von Mendelssohn Bartholdy herauszustellen und seinen Platz in deren Geschichte genauer zu bestimmen – die Studie zur Rezeption seines Einflusses auf die niederländische Orgelkultur ist nur ein Beispiel –, hätte dieses Buch seinen Zweck erfüllt.

Großer Dank gilt den Autorinnen und Autoren der Beiträge und ihre Bereitschaft zur Diskussion, nicht weniger den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Butz-Verlages unter Leitung von Hans-Peter Bähr, die in gewohnt zuverlässiger Weise die Produktion des Buches ermöglichten, ferner der Gesellschaft der Orgelfreunde für die Aufnahme des Bandes in die Reihe ihrer Veröffentlichungen.

Mainz und Dresden, im Dezember 2018

Birger Petersen
Michael Heinemann

WOLFGANG DINGLINGER

Felix Mendelssohn Bartholdys Weg zur Orgel. „[...] auf Orgelspiel bin ich versessen.“

Im Sommer 1820 unternahm die Familie Mendelssohn Bartholdy von Anfang August bis Mitte September eine Reise an den Rhein. Neben den Eltern Abraham und Lea waren sämtliche Kinder dabei: Fanny, Felix, Rebecka und Paul. Mit auf die Reise gegangen waren einige Bedienstete und ebenso der Hauslehrer Karl Wilhelm Ludwig Heyse, der seit 1819 die Mendelssohn-Kinder unterrichtete. Heyse notiert in seinem Tagebuch: „Donnerstag, 24. August [...] Die ganze Gesellschaft [...] ist um 12 Uhr in Rüdesheim. Überfahrt über den Rhein zur Rochus-Kapelle in Bingen. Rückkehr nach Rüdesheim ,um 2 ½ Uhr.“¹

Auf diesen Besuch der Rochus-Kapelle bezieht sich eine Bemerkung, die Felix Mendelssohn Bartholdys spätere Frau Cécile geb. Jeanrenaud viele Jahre später im Tagebuch der 1837 unternommenen Hochzeitsreise niederschrieb:

„Donnerstag den 6ten July [...] Nachmittags Fahrt auf dem Wasser bis an den Fuß des Hügels worauf die Rochuskapelle liegt [...] Endlich am Ziele angelangt, hören wir daß die Kapelle immer zu ist, außer wenn Gottesdienst gehalten wird, was uns sehr leid thut, weil Felix die kleine Orgel gerne wiedergesehen hätte, auf der er zum erstenmal im Leben als Kind gespielt.“²

Es war demnach nicht eine der Orgeln in den Berliner Stadtkirchen, auf der Mendelssohn Bartholdy seine erste Erfahrung mit dem Instrument machte, sondern die Orgel in der Rochus-Kapelle auf dem Rochusberg, südwestlich von Bingen am Rhein gelegen. Vieles spricht dafür, dass diese erste Begegnung mit der Orgel im Sommer 1820 einer der Auslöser für seine intensive Beschäftigung mit dem Orgelspiel gewesen war.

Welches Instrument Mendelssohn Bartholdy in der Rochus-Kapelle spielen konnte, liegt weitgehend im Dunkeln. Die Mendelssohn Bartholdys besuchten die 1814 als Neubau entstandene Kapelle, die den zur Zeit der französischen

¹ Zitiert nach Hans-Günter Klein, „Die Rhein-Reise der Familie Mendelssohn im Jahre 1820“, in: *Mendelssohn Studien* Bd. 18, hg. von Roland Dieter Schmidt-Hensel und Christoph Schulte, Hannover 2013, S. 181.

² Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise*, hg. von Peter Ward Jones, Zürich 1997, S. 86.

Besetzung durch Beschuss 1795 zerstörten Vorgängerbau ersetzte. Über die Orgel im Neubau ist wenig bekannt, die Anschaffungs-Kosten in Höhe von 106 fl. sind jedoch überliefert und ihr „schöner Prospekt“ wird ebenso erwähnt wie die „charakteristischen Stimmen“. Die Orgel existiert heute ebenso wie die Kapelle nicht mehr, beide wurden 1889 Opfer von Blitz und Brand und wiederum neu errichtet. Der Betrag von nur 106 fl. lässt auf ein eher kleineres Instrument schließen, das für die Rochus-Kapelle angeschafft wurde,³ und dies würde auch der Bemerkung von Cécile Mendelssohn Bartholdy entsprechen.

Johann Wolfgang von Goethe, der 1814, im Jahr der Einweihung des Kapellen-Neubaus in Begleitung von Carl Friedrich Zelter⁴ in Bingen am Rochusfest teilnahm, notiert:

„Nun erfahren wir, dass, nach aufgehobenem Kloster Eibingen, die inneren Kirchenerfordernisse, Altäre, Kanzel, Orgel, Bet- und Beichtstühle, an die Gemeinde zu Bingen zu völliger Einrichtung der Rochuskapelle um ein billiges überlassen worden.⁵ [...] Die auch herübergeschaffte, noch nicht aufgestellte Orgel wird nächstens auf einer Galerie, dem Hauptaltar gegenüber, Platz finden.“⁶

Offenbar konnte die Orgel ebenso wie die anderen Einrichtungsgegenstände zu einem besonders günstigen Preis erworben werden, so dass die genannte Summe nicht unbedingt Hinweis auf ihre Größe ist. Unabhängig von ihrer Größe aber scheint die Begegnung mit dieser Orgel so beeindruckend für den Knaben Felix gewesen zu sein, dass er sich noch 17 Jahre später daran erinnert und es bedauern muss, dieses Erlebnis nicht wiederholen zu können.

Im Herbst 1820, wenige Wochen nach der Rheinreise, begann für Mendelssohn Bartholdy der Orgelunterricht. Es liegt nahe, dieses Ereignis in Zusammenhang zu sehen mit seinem Erlebnis in der Rochus-Kapelle. Ein weiterer Zusammenhang könnte bestehen mit dem Eintritt von Felix und seiner älteren Schwester Fanny in die Berliner Singakademie, der am 1. Oktober 1820 erfolgte. Zahlreiche Berliner Organisten, darunter etliche Schüler von

³ Franz Böskens, *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins, Band I: Mainz und Vororte – Rheinhessen – Worms und Vororte*, Mainz 1967 (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 6), S. 258: „Nach dem Wiederaufbau der Kapelle im Jahre 1814 wurde die Orgel des Klosters Eibingen für 106 fl (Gulden) an die Rochuskapelle Bingen verkauft. In der Literatur werden der schöne Prospekt und die charakteristischen Stimmen erwähnt. Kirche und Orgel brannten 1889 ab.“

⁴ Goethe befand sich auf einer Kur in Wiesbaden und reiste von dort in Begleitung von Zelter und dem Oberbergrat Ludwig Wilhelm Kramer nach Rüdeshheim.

⁵ Die Inneneinrichtung des Neubaus konnte aus dem Kloster Eibingen bei Bingen erworben werden, weil dieses 1803 durch den Reichsdeputationshauptschluss aufgelassen worden war.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen. Am 16. August 1814*, in: *Poetische Werke, Autobiographische Schriften III. Berliner Ausgabe Bd. 15*, Berlin 1972, S. 504 f.

MICHAEL HEINEMANN

Luthers Geist aus Bachs Händen: Das Programm von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelmusik

Der verbreitete Gedanke, dass es Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen sei, der nicht nur das Œuvre Johann Sebastian Bachs in das öffentliche Musikleben zurückbrachte, sondern auch für eine Erneuerung einer Kultur des Orgelspiels sorgte, indem er mit den sechs Sonaten seines op. 65 die renommierteste Gattung der Instrumentalmusik für die seiner Zeit kompositorisch vernachlässigte Orgel adaptiert habe, ist nicht nur eine Pointierung in hagiographischer Intention. Zweifellos nutzte die außerordentliche Reputation, die Mendelssohn Bartholdy bei den Zeitgenossen hatte, der Bach-Renaissance, und sein Engagement zumal für die Orgelwerke des Thomaskantors förderte ein Bewusstsein dafür, welchem Anspruch Musik im kirchlichen Raum zu genügen habe. Dazu war der Rekurs auf den Choral ein probates Mittel: Er verbürgte eine Dignität, die insbesondere im Rekurs auf Luther nicht nur historisch, sondern auch theologisch operationalisiert werden konnte. Der Ansatz, dass Kunst eine Möglichkeit biete, transzendente Erfahrungen zu machen, wie ihn E. T. A. Hoffmann am Beispiel Palestrinas für den katholischen Kultus gezeigt hatte, wurde, nun mit dem Kirchenlied der Reformationszeit verbunden, für eine Erneuerung auch des protestantischen Gottesdienstes genutzt; die Formel, auf dem Weg über eine „heilige Tonkunst“ zu einer Restitution der Liturgie zu gelangen, hatte Carl von Winterfeld bereits in den 1830er Jahren ausgegeben, bevor sie Philipp Spitta mit Bezug auf die Choralkantaten Johann Sebastian Bachs zu einem Ideologem ausbaute, das seine Virulenz bis in die Gegenwart behauptet.

Doch war Mendelssohn Bartholdy nur einer der Protagonisten der Bach-Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts, der es allerdings wie kein anderer verstand, dieses Programm einer Verbindung von musikalischem Historismus und einer Kultur theologisch überhöhten Orgelspiels breitenwirksam und nachhaltig zu entfalten. Dazu konnte er insbesondere in Berlin und Leipzig auf eine große Bach-Tradition rechnen, und wie reich die Erfahrungen mit einer Überlieferung der Orgelmusik des Thomaskantors waren, erhellt aus seinen Berichten über den Unterricht bei August Wilhelm Bach oder nach Besuchen

von Konzerten renommierter Organisten allenthalben. So wenig mithin Mendelssohn Bartholdys Engagement für Bach und Orgelmusik voraussetzungslos genannt werden kann, so bedeutend war der Akzent, den er ausprägte, indem er künstlerische Ambitionen mit theologischen Intentionen verknüpfte. Unter diesen Vorzeichen erst bezeichnen seine Orgelsonaten jenen Paradigmenwechsel in einer Geschichte des Orgelspiels, den sie weder kompositorisch noch hinsichtlich der Anforderungen an Instrument und Spieler markieren.

1. Bach-Traditionen

Dass das deutsche Vaterland auf Bach stolz sein solle und seines Erbes würdig, war Pointe und Schlusspunkt einer ersten Biographie des Thomaskantors, die Johann Nikolaus Forkel, als Göttinger Universitätsmusikdirektor einer der Gründerväter akademischer Musikwissenschaft, 1801 vorlegte. Noch freilich bildete die Vokalmusik Bachs allenfalls ein Seitenthema in einer Darstellung, die von der Idee getragen war, in dessen Instrumentalwerk sei die aktuelle Idee einer absoluten Musik – der Inbegriff romantischer Musikanschauung – schon angelegt. Dabei konnte Forkel auf eine breite Kenntnis von Bachs Musik für Tasteninstrumente rechnen, die weder der Wiederentdeckung noch solchen Plädoyers bedurfte. Denn das *Wohltemperierte Klavier* war schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenso selbstverständlicher Unterrichtsgegenstand für Organisten und Klaviervirtuosen wie für angehende Komponisten, auch außerhalb des Kreises von Bach-Schülern, der sich weitgehend auf Mitteldeutschland beschränkte. Doch die Rezeption der Vokalmusik Bachs wurde nicht nur durch Texte erschwert, die weder theologisch noch schon hinsichtlich ihrer Diktion mit aktuellen Trends in Kerygma und Pastoral konvergierten. Allein die Kenntnis der Werke kann nicht vorausgesetzt werden, da von der Mehrzahl der Kantaten und Passionen Bachs lediglich Autograph und/oder Aufführungsmaterial im Besitz der Familie oder der Thomasschule existierten, das direktem Zugriff entzogen war. Zudem erschwerten Sammler, die eifersüchtig über ihre Abschriften wachten, eine Verbreitung, die unter kirchenmusikalischen Prämissen ohnehin nicht forciert zu werden brauchte. Nicht zufällig fanden denn auch gerade diejenigen Vokalwerke Bachs zuerst Eingang in die Chorpraxis, deren Texte nicht vom Zeitgeschmack der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontaminiert waren: zunächst und allen voran die Motetten, die Verse des Psalters oder des Neuen Testaments nutzten, sofern sie nicht unmittelbar auf Choräle rekurrten. Dass dieser Werkbestand bereits 1801 im Druck publiziert wurde, bezeichnet eine prinzipielle Offenheit auch für Bachs Vokalmusik, die auch durch die Probenpläne der Berliner Singakademie unter Leitung Carl Friedrich Zelters in der Zeit um die Jahrhundertwende bereits bezeugt ist. (Zudem werden – freilich vereinzelt – Versuche, den

MICHAEL HEINEMANN

Der substantielle Klang. Zu Registrieranweisungen in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys

Eine „Mendelssohn-Orgel“ gibt es nicht. Ein Instrument, das Felix Mendelssohn Bartholdy zu seinen Kompositionen inspiriert hätte, ist nicht auszumachen. Und es fehlen Hinweise, dass er Instrumente bestimmter Orgelbauer favorisierte. Die Liste von Instrumenten, die er durch Studium und auf Reisen kennenlernte,¹ lässt keine Prioritäten erkennen. Dass er für die Uraufführung seiner Orgelsonaten op. 65 in der Katharinenkirche in Frankfurt/Main die Orgel von Franz und Johann Michael (II.) Stumm gegenüber der modernen Walcker-Orgel der Paulskirche bevorzugte, besagt jedoch nicht nur, dass er keine Hindernisse sah, seine Werke auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts auszuführen, sondern auch, dass er – anders als Franz Liszt – neue Orgelmusik nicht zwingend mit Innovationen im Orgelbau verbunden wissen wollte: eine Zurückhaltung, die in der Sparsamkeit von Vortrags- und Registrieranweisungen manifest wird. Auch dynamische Angaben finden sich selten, (de-)crescendo-Vorgaben fast nie.²

Vermutlich war es die Vielzahl – und die Vielfalt – der Instrumente, die Mendelssohn Bartholdy kennengelernt hatte und die ihn zögern ließ, allzu genaue Vorgaben zur Wahl von Registern zu geben. Doch meint seine Konzilianz in dieser Hinsicht nichts weniger als Unentschiedenheit. Vielmehr fordert er eine eingehende Beschäftigung mit der Disposition eines Instruments, da die Klangfarbe keineswegs akzidentell bei der Wiedergabe sei. So heißt es in den „Vorbemerkungen“ zu den *Orgelsonaten* op. 65:

„Es kommt bei diesen Kompositionen auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber jede der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigene Be-

¹ Vgl. William A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 344-392: „An Organ Atlas: Organs on which Mendelssohn Performed“.

² Vgl. hierzu grundlegend Hermann J. Busch, „„Es kommt ... auf richtige Wahl der Register sehr viel an“: Zur Orgelpraxis Felix Mendelssohn Bartholdys“, in: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann J. Busch und Michael Heinemann, Bonn ⁴2012 (= *Studien zur Orgelmusik* 1), S. 147-153.

handlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Grenzen, ohne Bezeichnung der Registernamen, angegeben. Unter *fortissimo* denke ich mir das volle Werk, unter *pianissimo* gewöhnlich eine sanfte achtfüßige Stimme allein; beim *forte* volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim *piano* mehrere sanfte achtfüßige Register zusammen, u. s. w.; im Pedal wünsche ich überall, auch im *pianissimo*, acht und sechzehn Fuß zusammen, ausgenommen wo das Gegenteil ausdrücklich angegeben ist (siehe die sechste Sonate). Die verschiedenen Register zu den verschiedenen Stücken passend zu mischen, namentlich aber darauf zu sehen, daß sich beim Zusammenwirken zweier Manuale das eine Klavier von dem andern durch seinen Klang unterscheidet, ohne grell davon abzustecken, bleibt also dem Spieler überlassen.“

Diskretion und Geschmack, die hier als Prinzipien der Klanggestaltung vorgegeben werden, korrelieren mit einer Satztechnik, die den Rückhalt am Choral sucht, nicht aber auf den Effekt bei einem Auditorium zielt, dessen Unterhaltungsbedürfnis die Verwendung ungewöhnlicher Register entgegenkäme. Solchermaßen den Klang als Funktion der Faktur zu verstehen, nicht jedoch als eigenständigen Parameter zu disponieren, war jedoch um 1840 keineswegs selbstverständlich, sondern Nukleus einer Diskussion, deren Extreme eine Orientierung am schon seinerzeit als starr und unbeweglich verstandenen Klang barocker Instrumente und der Musik Johann Sebastian Bachs einerseits und die auf Sensation und Überraschung ausgerichteten Darbietungen der Orgelvirtuosen andererseits darstellen.

Den Ausgangspunkt des Diskurses bildete die Frage nach einem Orgel-Stil, der dem Kirchenraum als Aufführungsort angemessen war. Selbst wenn der Rekurs auf die Orgelmusik Bachs rasch eine Antwort lieferte, indem in dessen Werken künstlerische Autonomie stets dem Ort ihrer Aufführung verpflichtet schien, blieb das Problem, neue Musik vorzustellen, die den Erfordernissen zeitgenössischen Komponierens entsprach und doch den Anspruch, den die Geschichte des Genres wie die Aura des Kirchenraums stellten, nicht negierte. Diesen Diskurs zu moderieren war Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* ein geeignetes Medium, indem sie weder einer Konvention der Orgelmusik, die nur mehr Werke lediglich epigonaler Tendenz goutierte, das Wort redete noch einer Traditionsverweigerung aus dem Geist avancierter Säkularisation (und erst recht nicht vordergründigem Virtuositentum den Weg bahnen wollte). Vielmehr sollte der Konnex von Kunst und Religion eine Basis bilden, auf der eine neue Orgelmusik aufbauen konnte. Wie diese jedoch satztechnisch zu gestalten war, indem Artifizialität der Faktur, Erfordernis eines poetischen Gehalts und schließlich die Berücksichtigung eines „kirchlichen“ Charakters nicht in einen Widerspruch gerieten, wurde zum Thema einer Auseinandersetzung, der sich an einer Rezension eines Heftes eher unbedeutender Orgelstücke entzündete; dabei wird das Problem deutlich, wie für die Orgelmusik als

Frühe Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys

Die erste Begegnung mit der Orgel ist für Felix Mendelssohn Bartholdy eine wichtige Kindheitserfahrung; als frühestes Zeugnis seines eigenen Orgelstudiums existiert ein Brief des Zwölfjährigen an seinen Orgellehrer August Wilhelm Bach. Der Einfluss des Orgellehrers ist an den verwendeten Kompositionstechniken des jungen Komponisten durchaus zu erkennen – allerdings sind sie notwendigerweise mit den von Mendelssohn herangezogenen musikalischen Gattungen in deren Entwicklung zu kontextualisieren. Dass eine Reihe von kompositionstechnischen Aspekten des reifen Komponisten schließlich schon in den 1820er Jahren vorgeprägt sind, mag überraschen – ist aber untrennbar verbunden mit der Frage nach einer instrumentengerechten Satztechnik.

Mendelssohn Bartholdy erhielt Unterricht bei August Wilhelm Bach seit Ende 1820, nachdem er erstmals möglicherweise im August 1820 während einer Reise der Familie an den Rhein in der Rochuskapelle westlich von Bingen Orgel gespielt hatte.¹ Von größter Bedeutung war im Unterricht offenbar von Anfang an immer wieder das Orgelschaffen Johann Sebastian Bachs, das neben eigenen Fantasien nahezu ausschließlich auf dem Programm des jungen Mendelssohn Bartholdy stand – bis in die späten 1820er Jahre hinein:

„Heut arbeitete ich etwa 2 Stunden alle möglichen Präludien von Bach ab, die ich auswendig wußte, Steinbeck brachte das Wohltemperierte Clavier, da spielte ich noch einige Fugen nach Noten [...] dann phantasierte ich auf den Choral: Christe, du Lamm, den ich erst mit Flöten spielte, dann nach und nach immer stärker (denn ich registrierte mir selbst in der Abwesenheit des Organisten) und endlich suchte ich wieder mit dem sanften Choral zu schließen“;²

schrieb Mendelssohn Bartholdy am 24. Oktober 1828 aus dem Brandenburgischen nach Hause an seine Familie. Nachdem er in den Jahren 1820 und 1821 im Kompositionsunterricht Zelters ein *Präludium d-Moll* (W2) sowie einige

¹ Vgl. den Beitrag von Wolfgang Dinglinger im vorliegenden Band.

² Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 1, Kassel 2008, S. 253 f.: Brief vom 24. Oktober 1828.

schulmäßige dreistimmige Fugen – Adaptionen von Fugen für Violine und Klavier aus dem Oxforder Übungsbuch,³ W3-W5 – und den Anfang eines toccatenartigen Satzes in einem barocken Stil (W1) komponiert hatte, entwarf er im Jahr 1823 ein lyrisches *Andante* (W6), das dem Stil seines Lehrers nahekommen mag – auch in der Haltung eines „Adagio religioso“⁴. Die kleine, dreiteilige Komposition in D-Dur beginnt über einem Orgelpunkt mit einer kurzen skalaren, abwärtsgerichteten Phrase, die einmal auf die Quinte *a*, einmal auf die Terz *fis* zielt:

The image shows the first five measures of Mendelssohn Bartholdy's *Andante* in D major. The notation is arranged in three systems. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-5. The piece begins with a treble clef and a bass clef. The first measure features a descending scale in the right hand and a bass line. The second measure continues the scale. The third measure shows a cadence with a fermata over the final note. The fourth measure starts a new phrase with a four-note quintal sequence in the right hand. The fifth measure concludes with a bass line and a fermata.

Notenbeispiel 1: Mendelssohn Bartholdy, *Andante D-Dur*, T. 1-5.

Dass die Kadenz Takt 3 unter Zuhilfenahme einer Quintfallsequenz vollzogen wird, verrät dem Betrachter den eigentlichen Zweck der Kompositionsübung: Dieser Allerwelts-Sequenztyp ist Inhalt und eigentlicher Anlass dieses *Andantes*, das im Kern nur aus zwei Bausteinen – Quintfallsequenz und Skala – besteht. Unmittelbar auf das Initial folgt eine kurze imitatorische Phrase, die die eingangs verwendete Skala umkehrt; die Kadenzierung erfolgt erneut mit einem vierfachen Quintfall, bevor dann eine Bass-Skala aufwärts in der Art einer *Regola dell'ottava* als Einrichtung der Skala im Manualbass Takt 3f. harmonisiert wird:

³ Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 85.

⁴ Vgl. Christian Martin Schmidt, „Vorwort“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Orgelwerke Bd. II: Kompositionen ohne Opuszahlen*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2005, S. III-V, hier S. III.

ULLRICH SCHEIDELER

Drei Präludien und Fugen op. 37

Die um die Jahreswende 1837/38 veröffentlichten *Drei Präludien und Fugen für Orgel* op. 37 sind die ersten publizierten Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys. Die Werke sind das Ergebnis einer in den 1830er Jahren intensivierten Beschäftigung mit der Form und Gattung der Fuge, die zwar auch in den Jahren zuvor eine Rolle gespielt hatte, doch seit der Mitte der 1830er Jahre verstärkt mit einer Publikation von entsprechenden Werken einherging: Im Sommer 1837 waren die *Sechs Präludien und Fugen für Klavier* op. 35 erschienen, deren Fugen allerdings teilweise bereits 1831 und 1832 entstanden waren. Zudem war 1836 das Oratorium *Paulus* erstmals aufgeführt worden, in dem Vokalfugen eine große Rolle spielen. Möglicherweise hängt die verstärkte Hinwendung zur Fuge auch mit Mendelssohn Bartholdys Ortswechsel und seiner neuen beruflichen Tätigkeit zusammen, war der Komponist doch (nach einem gut zweijährigen Düsseldorfer Aufenthalt) im August 1835 nach Leipzig übergesiedelt, mithin in jene Stadt, die mit dem Wirken und den Werken Johann Sebastian Bachs auf engste verbunden war. Schließlich waren 1836 Carl Czernys *24 Präludien und Fugen* op. 400 als *Die Schule des Fugenspiels* und ein Jahr später dessen Ausgabe von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* erschienen. Das vermehrte Interesse an der Fuge war mithin offenbar ein umfassendes Phänomen, als dessen Bezugspunkt zwar partiell, aber nicht ausschließlich das Œuvre Bachs gelten kann. In diesem Spannungsfeld, einerseits an eine große Tradition anzuschließen und andererseits auch neue Konzepte zu verwirklichen, stehen zweifelsohne auch Mendelssohns Fugen aus Opus 37.

Mendelssohn Bartholdys Auffassung von Wesen und Charakter einer Fuge, wie sie sich in Opus 37 zeigt, soll im Folgenden zunächst unabhängig von Bach erörtert werden. Da Mendelssohn Bartholdy ursprünglich die Absicht hatte, die Fugen ohne ein vorausgehendes Präludium zu publizieren¹ – die Präludien wurden im April des Jahres 1837 auf Wunsch des Verlegers nachkomponiert,

¹ Felix Mendelssohn Bartholdy bot zunächst (Brief vom 11. März 1837, vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an seine Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 58-60) nur die Fugen dem Verlag Breitkopf und Härtel an und kündigte am 13. März 1837 an, die Manuskripte der Orgelfugen zu übersenden. Die Präludien wurden erst am 17. April an den Verlag geschickt.

wozu Mendelssohn Bartholdy in einem Fall auf frühere Ideen zurückgriff –, sollen die Fugen auch unabhängig von den Präludien analysiert werden.

Um Mendelssohn Bartholdys Auffassung von der Fuge, wie sie sich in Opus 37 dokumentiert, rekonstruieren zu können, sind insbesondere die Gestaltung des Fugenthemas und dessen Gebrauch im Verlauf der Fuge sowie die Formanlage von Interesse. Den drei Fugen in c-Moll, G-Dur und d-Moll liegen die folgenden Themen zugrunde:

Con moto

The image shows three musical staves. The first staff is in bass clef with a 12/8 time signature, starting with a forte (*f*) dynamic and a *legato* marking. The second staff is also in bass clef with a 4/2 time signature, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff is in treble clef with a common time signature and is labeled 'Volles Werk'.

Notenbeispiel 1: Themen der Fugen aus op. 37

Bei allen Unterschieden im Charakter basiert der Aufbau bzw. die Gliederung aller drei Themen doch auf demselben oder zumindest einem ähnlichen Prinzip: Eröffnet wird das Thema mit einem Themenkopf, an den sich eine Fortspinnung in kleineren Notenwerten anschließt. Der Themenkopf basiert dabei auf den tonalen Hauptstufen, die Fortspinnung bedient sich einer Sequenzharmonik oder ist harmonisch offener gehalten. Am deutlichsten ist der Kontrast zwischen Themenkopf und Fortspinnung im Thema der zweiten Fuge. Hier ist nicht nur die Rhythmik unterschiedlich, sondern hier hebt sich auch die weit ausgreifende Harmonik, die im zweiten Takt innerhalb einer Quintfallsequenz Doppeldominante und Zwischendominante zur Subdominante berührt, von der impliziten einfachen Kadenzharmonik des Themenkopfs ab. Auf einer Quintfallsequenz basiert auch die Fortspinnung des Themas von *Fuga I*, die die Notenwerte des Themenanfangs (Viertel und Achtel) zunächst beibehält und erst am Ende die Bewegung durch den Übergang zu durchgehenden Achteln beschleunigt.

Im Hinblick auf die Rhythmik lässt sich für alle drei Fugen festhalten, dass die einmal durch das Thema in Gang gesetzte Bewegung über die gesamte Fuge beibehalten wird. Alle drei Fugen sind auf gleichmäßigen Fluss hin angelegt, der die traditionelle Differenzierung in Abschnitte, in denen das Thema erklingt (= Durchführungen) und solchen, die ohne das Thema auskommen (= Zwischenspiele), gleichsam nivelliert. Zwar ist das Bemühen um eine deutliche Differenzierung der Form, die durch verschiedene Maßnahmen erreicht wird,

BIRGER PETERSEN

Zur Entstehung von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelsonaten op. 65

„To Dr. Mendelssohn London

Honored Sir

27 July 1844

A few weeks since I had the pleasure to spend a few hours with my family at Bonn with those excellent and good friends Mr. and Mrs. Simrock. I expressed a desire to become acquainted with you, when Mr. Simrock gave me a letter of Introduction, but unfortunately, when I called at your residence you had left only one half hour [earlier?] I therefore make free to hand you this letter & I would be happy to receive a line from you.

A friend, one of your Cathedral Organists, has suggested the following work, and I proposed to him I would submit it to your opinion; if you think well of it, please do favor me with your terms for the copyright for England, i. e., A Work of 12 Pieces for Pedal Organs or rather Organ with Obligato Pedals for be thus composed, I will describe one piece – Slow Introduction of one page Second movement introducing Solo Stops of about 2 pages and to conclude with a lively Fugue of about 3 pages. Accordingly, the work would occupy about 12 pages.

You may remember my name as a publisher and that I am Appointed publisher to her Majesty – Would you desire the above to be dedicated to H. R. H. The Prince Albert? Have you any more Songs ready without words to offer me today?

I am, Sir, Yours very respectfully

R. Cocks

Prince Street

Hannover Square“¹

Felix Mendelssohn Bartholdys *Sonaten* op. 65 haben eine Entstehungsgeschichte, deren Umstände weit in die zyklische Anlage und damit in die überkommene Sonatenform hineinreichen: Den ihm im Sommer übersandten Brief des Verlegers Cocks beantwortete Mendelssohn Bartholdy nicht, obwohl ihm die von Cocks dort dargelegte Anlage von Sonaten für die Orgel durchaus zugesagt haben dürfte. Im August 1844 teilte Mendelssohn Bartholdy dem Londoner Verleger Charles Coventry, der ihn um drei „Voluntaries“ gebeten hatte, mit,

¹ Zitiert nach William A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, Oxford 2010, S. 247 f.

dass er das Verlangte nahezu vollendet habe, aber den Titel „Drei Sonaten“ vorschlage. In den Wintermonaten 1844/1845 erweiterte der Komponist die Sammlung und komponierte zunächst eine Folge von Einzelsätzen, die er dann nachträglich zu den Sonaten zusammenstellte, wobei er sie teilweise transponierend anpasste. Gleichzeitig fasste er den Plan, die so entstandenen sechs Sonaten gleichzeitig mit dem vereinbarten Londoner Erstdruck bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (und simultan bei Schlesinger in Paris und Ricordi in Mailand) zu veröffentlichen; in London wurden im Juli 1845 die „Six Grand Sonatas for the organ“ als „School of Organ-Playing“ angezeigt – mit einer naheliegenden Parallele zur pädagogischen Zielstellung zu Bachs *Orgelbüchlein*, ein Titel, den Mendelssohn Bartholdy später wieder zurückgezogen hat.

Mindestens zwei Sonaten beruhen nahezu vollständig auf frühen Kompositionen: So ist der zweite Satz der zweiten Sonate ein Nachspiel, das Mendelssohn Bartholdy schon 1831 in Rom komponiert hatte; die Eröffnung der dritten Sonate geht auf die Einzugsmusik zurück, die der Komponist 1829 für die Hochzeit seiner Schwester Fanny schrieb.²

Der Hinweis, seine Orgelsonaten könnten ihrer Andersartigkeit wegen nicht als „Sonaten im klassischen Sinne“ verstanden werden, ist einerseits korrekt – je nachdem, wie man den Begriff der Sonate auslegt –, andererseits aber vollkommen irreführend: Er unterstellt Mendelssohn Bartholdy einen Fehler in der Gattungsbezeichnung, offenbar durch die Einbeziehung älterer Kompositionen in die Satzfolgen bewiesen – ein Umstand, der wiederum als Beweis dient, dass es sich bei Mendelssohn Bartholdys Sonaten um „Kompositionen“ im wörtlichen Sinne handelt. Dabei ist sich auch der Komponist sicher hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit seiner Sammlung; er schreibt 1845 an Breitkopf und Härtel:

„Das Werk für Orgel, wovon ich Ihnen zu Anfang des Winters sprach, habe ich nun beendet, es ist aber größer geworden, als ich früher selbst gedacht hatte. Es sind nämlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken niederzuschreiben versucht habe. Deswegen möchte ich nun gern, daß sie als ein Werk herauskämen.“³

Zwar handelt es sich bei Mendelssohn Bartholdys Opus 65 in dieser Perspektive um *ein* Opus, tatsächlich aber um sechs Sonaten – eine auch bei Mendelssohn Bartholdy ernstzunehmende Form, die meist deswegen nicht mehr erkannt

² Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 534f. Näheres zur Genealogie der Sätze von op. 65 vgl. Little, *Mendelssohn and the Organ*, S. 243-246.

³ Brief vom 10. April 1845 aus Frankfurt am Main an Breitkopf & Härtel in Leipzig, zitiert nach: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 156.

IMMANUEL OTT

Einheit von Gegensätzen. Die *Sonate f-Moll* op. 65 Nr. 1

Der erste Satz der Sonate f-Moll als Choralbearbeitung

Der mit „Allegro moderato e serio“ überschriebene erste Satz der *Sonate* op. 65 Nr. 1 zeigt sich auf den ersten Blick wie eine zusammenhanglose Reihung einzelner musikalischer Ideen, die in teilweise starken Kontrasten zueinander gestaltet sind. Der Anfang ist in der Art eines idiomatischen „Maestoso“ gestaltet und beginnt mit vollgriffigen Akkorden in Gegenbewegung. Während sich die Harmonik des Anfangs grundsätzlich an den Prinzipien der Oktavregel orientiert, fallen zwei Akkorde aus dem Rahmen, die bereits im zweiten und dritten Takt jeweils auf den ersten Schlag erscheinen und von der angedeuteten barocken Harmonik auf den entsprechenden Bass-Stufen abweichen. Im zweiten Takt würde man eine Fortsetzung des f-Moll-Akkords erwarten und in Takt 3 eine Fortsetzung des b-Moll-Klangs. In beiden Fällen weicht jedoch eine der Stimmen von diesem Muster ab und ergreift einen Ton, der eine kleine Sekunde zu hoch liegt. Auf diese Weise erklingt in Takt 3 ein „Neapolitaner“, in Takt 2 hingegen ein Akkord, der am besten als Quart-Sext-Vorhalt vor der Tonikaparallele gedeutet werden müsste. Diese Abweichung im Rahmen einer „poetischen Harmonik“ als typisch romantisches Phänomen ergibt sich hier aber ganz konsequent aus einem kontrapunktischen Stimmverlauf, liegt doch dieser Passage eine stufenweise absteigende Linie in parallelgeführten Terzen zugrunde:



Notenbeispiel 1: Terzenstruktur am Beginn der Sonate f-Moll

Die „Sprungstellen“, in denen eine Progression ausgelassen wird, werden durch eine Achtelnote aufgefüllt, die als Initiale eines Motivs gedeutet werden kann, so dass ein motivischer Bogen über diese Passage gespannt wird. Diesen

kontrapunktischen Verflechtungen ist es auch geschuldet, dass sich in Takt 4 mehrere Schlussbildungen auf engstem Raum beobachten lassen: Die Terzenschicht endet mit einer typischen Schichtung von Tenor- und Diskantklause, die allerdings durch den Bass in eine trugschlüssige Wendung eingebettet wird, die ihrerseits jedoch sofort durch den übergebundenen Septvorhalt in der Oberstimme zu der Penultima eines phrygischen Halbschlusses rekontextualisiert wird und die Dominante auf der metrisch unbedeutenden vierten Zählzeit des vierten Taktes erscheinen lässt. Bereits hier beginnt sich der Satz nach dem homophonen Beginn in mehrere polyphone Stimmen aufzuspalten, die durch das auftaktige Motiv des Anfangs zu einer motivischen Einheitlichkeit zusammengebunden werden. Bereits in diesen ersten elf Takten lassen sich also satztechnisch unterschiedlichste Vorgänge beschreiben, Homophonie steht neben Polyphonie, barocker Gestus neben romantischer Harmonik und Tonartenverläufen.

Diese Gegenüberstellung unterschiedlicher satztechnischer Zugriffe bleibt für den gesamten Satz charakteristisch. Nach der einleitenden Bewegung und der darauffolgenden dichten, aber dennoch in den vielfachen Verformungen des Motivs vergleichsweise freien Imitationenfolge führt Mendelssohn Bartholdy ab Takt 11 ein neues Thema in den Satz ein, das einen prägnant akzentuierten Themenkopf aufweist und durch eine an barocke Spielfiguren gemahnende Serie von Terzsprüngen in Achteln fortgesetzt wird. Mendelssohn führt dieses Thema anfänglich streng nach dem Vorbild barocker Fugen durch, zuerst erklingt es im Sopran, dann in der Oberquinttonart tonal beantwortet im Alt, wieder auf *f* im Tenor und schließlich im Pedal auf *c*. Unmittelbar danach verlässt Mendelssohn Bartholdy dieses geradezu schulmeisterliche Gefüge jedoch: Es findet sich im weiteren Verlauf des Satzes keine weitere Durchführung des Themas im barocken Sinne, sondern eine flexible, geradezu assoziative kontrapunktische Arbeit, zu welcher das Thema Anlass gibt.

Der Auflösungsprozess, den Mendelssohn Bartholdy damit in diesem Abschnitt seiner Komposition anlegt und der die barocke Fugen-Maschinerie gewissermaßen ins Leere laufen lässt, stellt sich in Hinblick auf den weiteren Verlauf der Komposition geradezu als dramaturgische Notwendigkeit heraus. In feinsten Registrierung und von den umgebenden dichten Kontrapunkten als homophoner Satz abgesetzt, erklingt ab T. 40 die erste Zeile des Chorals „Was mein Gott will, das g'scheh all Zeit“. Mendelssohn Bartholdy lässt den Choral jedoch nicht als Ganzes erklingen, sondern unterbricht ihn immer wieder durch Rückgriffe auf vorhergehende Abschnitte. In diesem Zusammenhang sei auf Choralbearbeitungen von Johann Christian Kittel verwiesen, denn wie in dieser Komposition wird der Choral auch bei Mendelssohn Bartholdy deutlich von dem vorher eingeführten thematischen Material unterbrochen, in der Sonate ist er jedoch anfänglich noch deutlicher als Fremdkörper inszeniert und der weitere Verlauf des Satzes ist augenscheinlich um eine Integration dieser beiden

JAN MARINUS RUESINK

„Durch Nacht zum Licht“.
Die *Sonate c-Moll* op. 65 Nr. 2

Von den sechs *Orgelsonaten* op. 65 erschien Charles William Pearce die zweite dem englischen *Voluntary*-Stil am nächsten,¹ allerdings ist diese Einschätzung aus gattungs-² sowie entstehungsgeschichtlicher³ Perspektive in Frage gestellt worden. Auch die Satzanlage der Sonate ist unterschiedlich bewertet worden. Eine vierteilige Betrachtung⁴ (unter anderen vertreten von Hathaway 1898, Pearce 1902 und Vendrey 1964) ergibt nachstehende Satzfolge:

- I. Grave (c-Moll)
- II. Adagio (c-Moll)
- III. Allegro maestoso e vivace (C-Dur)
- IV. Fuga (Allegro moderato, C-Dur)

Andere Autoren⁵ gehen von einer dreiteiligen Anlage aus, was durch den Umstand gedeckt ist, dass Mendelssohn Bartholdy das eindeutig introduktorisches Grave und das Adagio im Dezember 1844 von der ersten Skizze an als Einheit komponiert hatte.⁶ Den Übergang vom marschartigen Allegro maestoso zur Fuge fordert Mendelssohn Bartholdy ebenfalls *attacca*, was sogar eine zweiteilige Betrachtung als Introduction und Adagio in c-Moll sowie Präludium und Fuge in C-Dur ermöglicht. Zu bedenken ist allerdings, dass Mendelssohn

¹ Vgl. Charles W. Pearce, *Mendelssohn's Organ Sonatas*, London 1902, S. 19.

² Vgl. Susanna Großmann-Vendrey, „Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 185-194, hier S. 187.

³ Vgl. William A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 297.

⁴ Joseph W. G. Hathaway, *An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: A Study of Their Structural Features*, London 1898, Pearce, *Mendelssohn's Organ Sonatas*, S. 19, und Susanna Vendrey, *Die Orgelwerke von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Wien 1964, S. 20f.

⁵ Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 55), S. 55, Rudolf Faber und Philip Hartmann, *Handbuch Orgelmusik*, Kassel 2002, S. 272, und Little, *Mendelssohn and the Organ*, S. 263.

⁶ Vgl. Little, *Mendelssohn and the Organ*, S. 297.

Bartholdy die Arbeit an der Fuge (eine Revision der *Fuge* in C-Dur von 1839) bereits vor dem Grave/Adagio abgeschlossen hatte⁷ und der Marsch (als Revision des *Nachspiels* in D-Dur von 1831, dort noch ohne Punktierungen) erst im Januar 1845 folgte.⁸ Vor dem Hintergrund des klassischen, viersätzigen Sonatenzyklus erinnern am ehesten der Marsch (im 3/4-Takt) an das Scherzo (allerdings ohne Trio) und das Adagio an den langsamen Satz, weitere Bezüge bleiben höchstens latent. In der nachfolgenden Analyse wird die Sonate viersätzlich betrachtet, allerdings lediglich aus Gründen der Übersichtlichkeit. Wichtiger als eine äußere Definition der Satzanlage scheint die Beobachtung von Mendelssohn Bartholdys Umgang mit vor allem barocken Formmodellen, die einen Schwerpunkt der Analyse ausmachen wird. Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass der Sonate c-Moll ein *per-aspera-ad-astra*-Topos zu Grunde liegt, der über den Moll-Dur-Wandel hinausgeht – wengleich ein c-Moll/C-Dur-Wandel angesichts von Werken wie Beethovens *Fünfter* bereits selbst einen Topos zu bilden scheint.

I. Grave

Das nicht zuletzt durch seinen *marcato*-Charakter wie eine Einleitung wirkende Grave ist von Pearce zweiteilig, als zehntaktige Periode mit freier Fortspinnung⁹ und von Vendrey als dreiteilige Barform in 4 plus 6 plus 10 Takten beschrieben worden.¹⁰ Bei genauerem Hinsehen sind jedoch mehrfache Potenzierungen unterschiedlicher Themenprozesse zu erkennen:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement, 'Grave', from Mendelssohn-Bartholdy's Sonata in C minor, Op. 65, No. 2. The score is written for piano and consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The music is in 4/4 time and C minor. Above the treble staff, there are brackets indicating thematic elements: 'AA' covers the first two measures, 'B' covers the next two, 'A'' covers the next two, and 'B'' covers the final two. Below the treble staff, specific notes are labeled: 'a' and 'a'' under the first two notes, 'b' under the first note of the second measure, 'a'' and 'a''' under the first two notes of the third measure, and 'b'' under the first note of the fourth measure. The bass staves show a steady accompaniment of eighth notes.

Notenbeispiel 1: op. 65 Nr. 2 – *Grave*, Beginn

⁷ Vgl. ebd., S. 263 f.

⁸ Vgl. ebd., S. 297.

⁹ Vgl. Pearce, *Mendelssohn's Organ Sonatas*, S. 14.

¹⁰ Vgl. Vendrey, *Orgelwerke von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 20f.

BIRGER PETERSEN

Choral und Lied.

Die *Sonate A-Dur* op. 65 Nr. 3

Unter Felix Mendelssohn Bartholdys *Orgelsonaten* op. 65 ist die dritte Sonate A-Dur die kürzeste – aber auch diejenige, deren Gestalt im Zuge der Drucklegung die wenigsten Veränderungen erfuhr. Beide Sätze erhielten ihre Schlussgestalt im August 1844 unmittelbar aufeinander folgend;¹ ursprünglich war die Verbindung beider Sätze auch mit einer „attacca“-Angabe versehen.² Nicht nur unter diesem Gesichtspunkt weist die dritte Sonate der Sammlung unter den sechs Sonaten die größten Probleme in der Korrelation von Satztypologie und Sonatenform auf. Zu fragen ist, welche Handgriffe Mendelssohn Bartholdy darauf verwendet, die beiden Sätze zu einem Werkganzen zu verbinden.

Der erste Satz: *Con moto maestoso*

Die sechs Orgelsonaten berühren in mehreren Fällen eindeutig den Bereich des Chorals: Im ersten Satz der 1. Sonate erscheint der Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ als thematisch-motivisches Material auch für die Folgesätze,³ und für die sechste Sonate hat Mendelssohn Bartholdy den Choral „Vater unser im Himmelreich“ als Ausgangspunkt einer Variationsfolge gewählt,⁴ ohne an dieser Stelle „choraltypische“ Wendungen im weiteren Satzverlauf bzw. in den anderen Sonaten zu nennen. Im ersten Satz der dritten

¹ Zur Entstehungsgeschichte vgl. William A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 243-271, hier vor allem S. 244 f. und 253-255.

² Vgl. ebd., S. 305. Der „attacca“-Vermerk wurde mit der Drucklegung gelöscht.

³ Vgl. Gerd Zacher, „Die riskanten Beziehungen zwischen Sonate und Kirchenlied. Mendelssohns Orgelsonaten op. 65, Nr. 1 und 6“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980 (= *Musik-Konzepte* 14/15), S. 34-45, hier: S. 36-42, bzw. Robert C. Parkins und R. Larry Todd, „Mendelssohn's Fugue in F minor: A Discarded Movement of the First Organ Sonata“, in: *Organ Yearbook* 14 (1983), S. 61-77, und R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – Seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 536 f.

⁴ Vgl. Zacher, „Die riskanten Beziehungen“, S. 42-45, bzw. Eberhard Kraus, „Die formale und motivische Einbindung des Choralthemas in Mendelssohns erster und Rheinbergers dritter und vierter Orgelsonate“, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, hg. von Hermann

Sonate erscheint ebenfalls ein Choral – der Bußchoral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ – im Kontext einer Fuge, und die gesamte Sonate ist aus zwei Sätzen zusammengesetzt: Das Finale bildet ein langsamer, „Andante tranquillo“ überschriebener Satz. Dabei scheint gerade der Eingangssatz besonders „sonatenfern“ zu sein, kombiniert er doch einen homophonen, vollstimmigen Teil mit einer vierstimmigen Fuge mit einem Cantus firmus im Bass:

A	B (Fuge)	A'
T. 1-24	T. 25-113	T. 113-135

Die Satzteile scheinen also nicht nur beziehungslos zu sein, sondern auch unproportioniert: Der Blick auf die Textur ergibt eine schlichte Bogenform, wobei die Rahmenteile erheblich weniger Raum einnehmen, auch wenn man die Beschleunigung in der Fuge ab T. 58 berücksichtigt.

Der Eröffnungsteil der Sonate in strahlendem A-Dur ist wahrscheinlich eine Umarbeitung des festlichen Einzugs, den Mendelssohn Bartholdy für die Hochzeit seiner Schwester Fanny 1829 komponiert hatte:⁵ Mendelssohn Bartholdy rekonstruierte den Beginn der Hochzeitsmusik aus dem Gedächtnis. Bemerkenswert ist dabei die Nähe der endgültigen Sonatenfassung zur Skizze im Tagebuch, wie William A. Little aufdecken konnte.⁶ Aus Mendelssohn Bartholdys Korrespondenz ist zu entnehmen, dass der verlorengegangene Marsch auch einen Mittelteil mit einer Choralfuge aufwies, die der Komponist aber selbst geringschätzte, wie er in einem Schreiben an Fanny Hensel mitteilte („habe mich über die abscheuliche Mitte verwundert“).⁷ 1844 plante er eine vollkommen neue Choralfuge anstelle der offenbar misslungenen Version.⁸

Allerdings sind in der Wiederaufnahme des A-Teils (T. 113 ff.) deutliche Arbeitsspuren erkennbar: Die Mittelfuge – die nun eben nicht zur sechzehn Jahre älteren Hochzeitsmusik gehört hatte – findet ihren Niederschlag im Rahmenteil durch ein kurzes Zitat vor der ersten Finalkadenz T. 127 f. und dann noch einmal als Einleitung der Schlusskadenz T. 129 f. Spätestens an dieser Stelle ist zu fragen, welche weiteren Kunstgriffe Mendelssohn Bartholdy noch aufwendet,

Dechant und Wolfgang Sieber, Laaber 1982, S. 161-187, und Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003.

⁵ Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 534 f.

⁶ Vgl. Little, *Mendelssohn and the Organ*, S. 303; Little verweist auf seine Transkription der Eröffnungspassage in seiner Ausgabe der *Complete Organ Works*, London 1987-1990, Bd. 2, S. X.

⁷ Brief an Fanny Hensel vom 15. August 1844, vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830-1847*, hg. von Paul Mendelssohn und Carl Mendelssohn, Leipzig 2¹⁸⁷⁰, S. 534.

⁸ Brief an Fanny Hensel vom 20. Juli 1844: „[Ich] schreibe es ganz von Neuem mit einer anderen Choralfuge“; vgl. ebd., S. 533.

ANNE-SOPHIE LAHRMANN

Zyklus und „Bachsche Form“. Die *Sonate B-Dur* op. 65 Nr. 4

Die vierte Orgelsonate ist die im Jahr 1845 zuletzt entstandene der Sammlung von sechs *Sonaten*. Auch wenn es sich bei diesen Sonaten um Zusammenstellungen einzelner, schon vorher vorhandener Stücke handelt, lassen sich für diese Sonate – anders als von Martin Weyer festgestellt, der von „auffälliger Inkohärenz“¹ spricht – motivische Bezüge zwischen den vier Sätzen herstellen.

Die Ecksätze dieser Sonate bilden zwei ausladende Fugen, die mit Einleitungen versehen sind, deren prägnante Motive in die jeweilige Fuge übernommen und dort verarbeitet werden. Die beiden Mittelsätze sind in ihrer dreiteiligen Form im Gegensatz dazu schlicht gehalten, durch nur jeweils eine Idee geprägt, die zu Beginn vorgestellt und innerhalb der Sätze fortgesponnen wird. Mit dieser Satzfolge entspricht die vierte der sechs Sonaten am ehesten dem formalen Aufbau der viersätzigen Sonatenform.²

Dass die Sätze nicht mit Registrierangaben, sondern nur mit Tempo- und Dynamikangaben versehen sind, ist eine Eigenart Mendelssohn Bartholdys, die aus seiner Erfahrung als Organist stammt, dass „selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen“.³ Seine genaue Klangvorstellung erläutert Mendelssohn Bartholdy in der Vorbemerkung zur ersten Ausgabe der *Sonaten* op. 65 weiter:

„Unter fortissimo denke ich mir das volle Werk, unter pianissimo gewöhnlich eine achtfüßige Stimme allein; beim forte volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim piano mehrere sanfte achtfüßige Register zusammen, usw. [...]“⁴

¹ Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 55), S. 44.

² Susanna Großmann-Vendrey, „Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41), S. 187.

³ Felix Mendelssohn Bartholdy, Vorbemerkung zu *6 Sonaten für die Orgel*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1845.

⁴ Ebd.

Der erste Satz: Allegro con brio

Mendelssohn Bartholdy, der zu seiner Zeit als versierter Improvisator auf der Orgel galt, setzt an den Beginn des ersten Satzes und damit der ganzen Sonate eine Einleitung, die in ihrem Gestus improvisiert wirkt. Über einem im Pedal liegenden Orgelpunkt baut sich in Sechzehntelkaskaden durch Liegenlassen einzelner Töne ein F-Dur-Septakkord auf, der sich erst zu Beginn des vierten Takts nach B-Dur auflöst. Daraufhin ist im Pedal folgendes Motiv zu hören, das während des gesamten Satzes von Mendelssohn Bartholdy eingesetzt wird, um verschiedene Formen der Veränderung, sei es harmonisch, satztechnisch oder formal, einzuleiten und so den Satz zu strukturieren:



Notenbeispiel 1: op. 65 Nr. 4, 1. Satz – Pedalmotiv

Während dieses Motiv bei seinem ersten Erscheinen in Takt 4 die Modulation von B-Dur nach F-Dur einleitet, führt es in Takt 8 wieder zur Ausgangstonart zurück. Das nächste Auftauchen in Takt 20 leitet über von der improvisatorisch anmutenden Einleitung hin zu einer Kadenz, die gleichzeitig Startpunkt einer (zumindest zu Beginn) konsequent komponierten Fuge ist. Auch in Takt 65 setzt Mendelssohn Bartholdy das Motiv an eine formal prägnante Stelle, an der die Fuge vermeintlich ein Ende findet und überleitet in einen Teil, der später noch ausführlicher beschrieben wird. Das letztmalige Auftreten in Takt 82 markiert endgültig das Ende des Satzes.

Aber noch einmal zurück zum Beginn: Im Lauf der ersten 20 Takte bis zum Einsetzen des eben beschriebenen Motivs verdichtet sich der Satz immer mehr. Findet der Beginn noch in einstimmigen Sechzehntelläufen über einem liegenden Basston statt, gerät der Bass ab Takt 9 immer mehr in Bewegung und bildet damit die Basis für die sich in zwei Stimmen teilweise in Gegen-, andernteils in Parallelbewegung windende Sechzehntelbewegung, die ihren Höhepunkt in einer mit mehreren chromatischen Nebennoten angereicherten B-Dur-Kaskade findet, die sich über zwei Oktaven in die Tiefe stürzt. Die in Takt 21 folgende Kadenz bringt den Satz zur Ruhe, ordnet ihn wieder und beschließt den ersten Teil.

Mendelssohn Bartholdy wechselt mit Beginn der Fuge in Takt 22 unvermittelt von B-Dur in die parallele Molltonart g-Moll. Das wird besonders auch an der Struktur des Themas deutlich, das mit einer Dreiklangsbrechung beginnt:

KEN RICHTER

Sonate oder Suite?

Die Sonate op. 65 Nr. 5 D-Dur

Die fünfte der sechs Orgelsonaten op. 65, die nach Weyer die Gattung der romantischen Orgelsonate begründen,¹ da sie eben keine orgelmäßige Umsetzung einer Klaviersonate seien, zeichnet sich dadurch aus, dass sie in all ihrer Knappheit dem Sonatentypus der Wiener Klassik besonders wenig nahe steht.²

Die Sonate besteht aus drei Sätzen:³ einem Choralsatz in D-Dur, einem Andante con moto im 6/8-Takt in h-Moll und einem imitatorisch gesetzten Allegro Maestoso in D-Dur. Wie die einzelnen Sätze an barocke Formen angelehnt sind, ist auch der Sonatenbezug vielmehr in der barocken Tradition – wie bei Bach – als Folge von Suitensätzen zu sehen.⁴

Der erste Satz: Andante

Der erste Satz ist ein fünfstimmig gesetzter fingierter Choral. Dass choralhafte Abschnitte für Mendelssohn Bartholdy eben mit dem typischen Klang der Orgel assoziiert werden, anstatt eher eine Reminiszenz an barocke und ältere Musik darzustellen, wird bereits bei Koch diskutiert.⁵ Sowohl die Verwendung bestehender Chormelodien wie auch jene selbstkomponierter choralhafter Melodien ist im Schaffen Mendelssohns häufiger zu finden. Den Ausführungen Martin Weyers ist zu entnehmen, dass Eduard Krüger (in seiner Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1846) als Cantus firmus *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (in der Fassung von 1690) angibt. Weyer beschränkt

¹ Vgl. Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 55), S. 42.

² Vgl. ebd., S. 44.

³ Weyer geht von zwei Sätzen aus: Der Choral sei nur die Einleitung zum ersten Satz (vgl. ebd., S. 47). Da er selbst einräumt, dass diese „in keinem ersichtlichen Zusammenhang“ stünden, ist eine Trennung sinnvoll.

⁴ Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 532 ff.

⁵ Vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003, S. 154.

allerdings die Zitation auf die ersten beiden Zeilen.⁶ Die Ähnlichkeit in zumindest der ersten Zeile ist evident. Allerdings lassen sich auch Analogien zu anderen Chormelodien finden:

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“, auch: „Dir, Dir, Jehova, will ich singen“
(Joh. Zahn „Rev. vierst. Kirchenmelodienbuch 1852; bzw. Zahn Nr.2781); bei Zahn (Nr. 34) eine Sekunde tiefer

„Ich steh an deiner Krippe hier“ (Mel. nach P. Gerhardt)

„Als Jesus Christus in der Nacht“ Bach, Nr.21

„Alle Menschen müssen sterben“ Bach, Nr. 17

Mendelssohn

Notenbeispiel 1

Da Chormelodien generell rhythmisch eindimensional, vom Ambitus – zumindest in einer Choralzeile – beschränkt, wenig sprunghaft sind und ohne Chromatik auskommen, ist es bei üblicher Zeilenlänge und der Fülle an bestehenden Chormelodien nicht nur möglich, eine Phrase genau oder ungefähr zu zitieren, sondern sogar sehr wahrscheinlich, dass allenthalben Ähnlichkeiten entstehen. Dies wird auch in den nächsten Zeilen des Chorals bei Mendelssohn Bartholdy deutlich:

„Nach meiner Seele Seligkeit“ Töppler, Nr. 13 (1850), orig. eine Quinte tiefer

„Wir freuen uns, Herr Jesu Christ!“ Töppler, Nr. 32 (1850);
orig. eine Quarte höher

Notenbeispiel 2

⁶ Vgl. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate*, S. 47.

JAN PHILIPP SPRICK

Abschluss und Abbruch.

Die *Sonate d-Moll* op. 65 Nr. 6

Die formale Gestaltung von Felix Mendelssohn Bartholdys *Orgelsonaten* op. 65 ist seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussionen, insbesondere die Frage, inwiefern die Sonatensatzform ein leitendes Prinzip für die formale Gestaltung der Sätze gewesen ist. Dabei hat sich in der Forschung durchgesetzt, dass es sich bei den Werken weniger um Sonaten im eigentlichen Sinne, als vielmehr um einen „sonatenartige[n] Verbund“ einzelner Sätze handelt, die Mendelssohn Bartholdy – so Vera Gitschmann – „aus den vorliegenden Einzelstücken nachträglich [...] zu einer Sonateneinheit zusammengeschlossen [hat], die hinsichtlich ihrer Tonarten gleich oder einander verwandt sind“.¹ Trotz im Detail unterschiedlicher Auffassungen überwiegt in den Kommentaren jedoch die Tendenz, „den Sonaten-Titel nicht allzu wörtlich zu nehmen“.² Dennoch gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Werken, so dass für die hier diskutierte sechste Sonate – die aufgrund der Bezugnahme auf Bachs Choral „Vater unser im Himmelreich“ auch „Vater-unser-Sonate“ genannt wird – eine individuelle Bewertung der Frage erfolgen sollte, welche Elemente des Sonatenprinzips in dem Werk enthalten sind.³

Die in der Forschung diskutierte Bandbreite an Auffassungen hinsichtlich des Sonatenprinzips in der sechsten Sonate reicht von Matthias Geutings Auffassung, dass die letzte Sonate „mit dem im engeren Sinne verstandenen ‚Prinzip Sonate‘ nichts mehr zu tun“⁴ habe, bis zu Martin Weyer, dem zufol-

¹ Vera Gitschmann, *Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2009, S. 68.

² Matthias Geuting, „Sechs Sonaten op. 65 für Orgel“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Matthias Geuting, Laaber 2016, Band 2, S. 347-366, hier S. 351.

³ Matthias Geuting plädiert dafür, dass die „Bewertung dessen, was man als ‚Sonatenprinzip‘ in Mendelssohns op. 65 bezeichnen könnte, weiterhin offenbleiben“ müsse, allerdings für „jedes mit Sonate betitelte Werk des Gesamtopus getrennt vorzunehmen“ wäre (ebd.).

⁴ Ebd., S. 354.

ge der erste Satz der Sonate in Analogie zum Sonatenhauptsatz gebildet sei.⁵ Hinzu kommt noch die Diskussion in der älteren Literatur, ob es sich bei der sechsten Sonate um ein zwei- oder dreiteiliges Werk handele.⁶ Diese Frage scheint insofern entschieden zu sein, als dass mittlerweile ausschließlich von einer Dreisätzigkeit ausgegangen wird. In einer zweisätzigen Version würde die auf die Choralvariationen folgende Fuge als fünfte Choralvariation betrachtet, so dass in dieser Sichtweise Variationen und Fuge zu einem Satz verschmelzen.

Christian Martin Schmidt, der sich Mendelssohn Bartholdys *Orgelsonaten* op. 65 aus der Perspektive der Virtuosität nähert, betont, dass sich der Komponist „ganz bewusst von der Sonatentradition abgesetzt“ habe, so dass keiner der Kopfsätze als Sonatensatz analysiert werden könne.⁷ Schmidt macht demgegenüber ein anderes Prinzip aus, das für die Zusammenstellung der einzelnen Sätze verantwortlich sein könnte: Dementsprechend stehen weniger „instrumentalspezifische Gegebenheiten“ im Mittelpunkt als vielmehr „Gattungen, Formen und Charaktere“, die man mit der Orgel in Verbindung brachte. Schmidt meint damit konkret Präludium, Fuge, Choral und instrumentale Virtuosität in Satztypen wie der Toccata.⁸ Diese Auffassung führt bei Schmidt zu der These, dass vor dem Hintergrund des Ziels einer „ausbalancierte[n] und möglichst gleichmäßige[n] Kombination von Stücken unterschiedlicher Satztechnik bzw. unterschiedlichen Charakters“ tendenziell jede Sonate „einen Choral, eine Fuge, ein Adagio religioso und einen virtuosen Satz enthalten“ solle.⁹ Vera Gitschmann sieht das „Spezifische und das Originelle“ der Orgelsonaten gerade darin, dass die Bezeichnung ‚Sonate‘ nicht auf die Form, sondern auf den „ästhetischen Anspruch“ ausgerichtet ist.¹⁰

Im Mittelpunkt der sechsten Sonate steht die Choralmelodie „Vater unser im Himmelreich“, die auch sogleich den Einstieg in das Werk markiert. Mendelssohn Bartholdy hat während der Komposition der Sonaten an der Herausgabe der Bachschen Choralpräludien gearbeitet, so dass eine intensive Beschäftigung mit dem Bachschen Choral Satz, aber auch mit den Techniken der Choralvariation den Hintergrund der Komposition bildet. Neben dieser Tätigkeit als Herausgeber Bachscher Orgelmusik hat Mendelssohn Bartholdy

⁵ Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 55), S. 44.

⁶ Vgl. dazu die ausführliche Diskussion der unterschiedlichen Auffassungen bei William A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 320.

⁷ Christian Martin Schmidt, „Choral und Virtuosität. Anmerkungen zu den Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Musikalische Virtuosität*, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenhüller, Mainz 2004, S. 114-122, hier S. 116.

⁸ Ebd., S. 117.

⁹ Ebd., S. 120.

¹⁰ Vgl. dazu auch Gitschmann, *Epigonalität in der deutschen Orgelmusik*, S. 70.

MICHAEL HEINEMANN

Experimente und Alternativen.

Zu den einzeln überlieferten Orgelwerken späterer Jahre

So groß die Vorfreude, so stark die Ernüchterung: Die auf den ersten Blick erstaunliche Menge von 61 Orgelkompositionen, die das neue Verzeichnis der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys auflistet und die in drei aufwändigen Gesamtausgaben-Bänden vorgelegt werden, führen nur sehr bedingt zu einer nennenswerten Bereicherung des Repertoires. Denn eine Vielzahl der Stücke ist rasch als Erstfassung jener Sätze zu erkennen, die 1845 als „Sonaten“ veröffentlicht wurden,¹ und dass andere Werke schon der Komponist offensichtlich als zu schwach empfand, als dass er sie in dieses Kompendium seiner Orgelkunst hätte aufnehmen mögen, verwundert nicht. Manches *Andante* wirkt eher skizziert denn sorgsam ausgearbeitet, manches *Allegro* beschränkt sich fast etüdenhaft auf Spielfiguren, die im Verlauf des Satzes kaum ansatzweise Verfahren motivisch-thematischer Arbeit unterworfen werden.

Nicht alles, was nun sorgsam ediert wird, war von Mendelssohn Bartholdy auch schon zur Veröffentlichung vorgesehen, und gerade der Vergleich erster Fassungen mit jenen Versionen, die der Komponist selbst schließlich für den Druck freigab, lässt erkennen, welche redaktioneller Arbeit die übrigen Stücke vor einer Publikation noch bedurft hätten. Floskeln und allzu Formelhaftes wurde getilgt, Sequenzen und Steigerungen gestrafft, Motive variiert (auch in Nebenstimmen), Dissonanzen geschärft: typische Verfahrensweisen der Überarbeitung von Kompositionen, die nicht selten einem improvisatorischen Gestus entsprungen sein mochten. So erlaubt die Gegenüberstellung der Fassungen vielfältige Einblicke in die Arbeitsweise des Komponisten, und selbst ein Stück, das einen neuerlichen Zugriff nicht zu lohnen schien, gibt Zeugnis von einer Produktivität, deren Intensität allein quantitativ immer wieder beeindruckt.

Doch finden sich im Katalog von Mendelssohn Bartholdys Orgelkompositionen auch einige Einzelstücke aus der Zeit nach 1840, die weder als Gelegenheitswerke noch als Frühfassungen oder Alternativ-Versionen anzusehen sind, nicht nur Derivate von Improvisationen bezeichnen oder schlichte Choralsätze, die durch eine eigene Nummer im Werkverzeichnis nobilitiert werden. Auch

¹ Siehe Verzeichnis der Werke im Anhang.

Lücken sind festzustellen: Dass die *12 Studien für die Orgel*, die Mendelssohn Bartholdy für den Geburtstag seiner Schwester am 14. November 1844 vorbereitete, nicht geschlossen erhalten sind, ist zu bedauern; was überliefert wurde, ging in das Projekt der Orgelsonaten ein, deren Titel denn auch eine verbindlichere Ordnung der Sätze suggeriert als der Name für eine lose Folge von einem Dutzend Einzelstücke.

Unter Mendelssohn Bartholdys Orgelkompositionen, die nicht in Werkzyklen aufgenommen wurden, fällt ein *Andante* in F-Dur auf (datiert auf den 21. Juli 1844): ein Triosatz, eher die Studie eines Satzmodells denn eine Adaption von Verfahren, wie sie Johann Sebastian Bach in seinen *Triosonaten* gezeigt hatte. Denn etwas schematisch alternieren Motive, die stets an einen Notenwert gebunden sind, als gelte es, einen Kontrapunkt gemäß den Fuxschen Gattungen zu exemplifizieren. Alle Stimmen sind zudem fast pausenlos beschäftigt, so dass die Faktur eher an eine Permutationsfuge erinnert als an einen obligaten dreistimmigen Satz, in dem Motive kunstvoll durchgeführt würden. Den Eindruck unechter Polyphonie verstärkt eine flächige Harmonik, die leicht aus der Linearität zu extrapolieren ist.

Ähnlich offenkundig ist die Struktur eines *Allegro B-Dur* (entstanden am 31. Dezember 1844): Eine sangliche Melodie in klarer Syntax und Periodik wird von einer Begleitfigur unterfangen, die sich im gesamten Verlauf des Stückes nicht ändert. Den volltaktigen Melodietönen schlagen Akkorde der rechten, dann der linken Hand nach; der letzte Wert im Vierertakt kommt dem Pedal zu, das einen Auftakt formuliert, um den nächsten Ton dieses Liedes ohne Worte zu akzentuieren. So stereotyp das Satzmuster ist, so sehr erlaubt es farbenreiche Modulationen, mit denen die Grenzen harmonischer Tonalität weit über das aus den Orgelsonaten vertraute Spektrum ausloten.

Ungleich größere Selbständigkeit hat ein *Allegro d* (23. Juli 1844), das heterogene Stücke in Art einer freien Fantasie aneinanderreihet. Am Anfang kontrastiert schnelles Laufwerk einem Cantus firmus (dessen Provenienz nicht ausgewiesen wird), und diese an eine Choralbearbeitung erinnernde Idee wird nach zwischenzeitlicher Durchführung mit durchaus virtuosen Elementen wiederholt und im Anschluss an einen klanglich noch weiter intensivierten Abschnitt neuerlich aufgegriffen. Dem solchermaßen formal gebändigten ersten großen Teil des Werks folgt eine Fuge im strengen Stil, deren Thema aus dem Cantus firmus der eröffnenden Fantasie abgeleitet wird. Solche Zweiteilung des Stückes erinnert gewiss nicht zufällig an barocke Satzpaare, die einen freieren Teil mit einem zweiten Satz in gebundener Schreibart koppelten: ein Modell, das Mendelssohn Bartholdy für sein Opus 37 auch adaptierte. Doch scheint er sich bei den letztlich publizierten Stücken ungleich weniger Experimente hinsichtlich von Form und Gehalt gestattet zu haben.

Diesen Eindruck bestätigt der Blick auf drei Fugen, die 1839 entstanden. Das in Anlage und Struktur am stärksten der Konvention der Fugenkompo-

MICHAEL HEINEMANN

Opus 65 und die Folgen. Orgelsonaten „nach“ Felix Mendelssohn Bartholdy

Der Versuch, Orgelsonaten als Gattung zu etablieren, wurde mit dem Namen Felix Mendelssohn Bartholdy verbunden, nicht nur da er mit seinem Opus 65 eine Referenz vorlegte, sondern mehr noch, weil er sich als Künstlerpersönlichkeit von Rang anbot: eine Instanz des Musiklebens seiner Zeit, renommiert als Organist, nobilitiert zumal durch sein Engagement für die Musik Johann Sebastian Bachs. Denn Mendelssohn Bartholdy war der erste, der bei einem Orgelkonzert ausschließlich Werke des Thomaskantors aufs Programm setzte, sich mithin gegen effektvolle Virtuosität und publikumswirksame Unterhaltungsstücke wandte, mit denen ein Abbé Vogler eine große Zuhörerschaft fasziniert hatte.

Doch eine Restauration kompositorisch ambitionierter Orgelmusik vornehmlich, gar exklusiv Mendelssohn Bartholdy und seinen Sonaten zuzuschreiben, verkennt nicht nur den Kontext, dem diese Musik entstammt, sondern reduziert den Diskurs, wie für das Kircheninstrument auch außerhalb der Liturgie anspruchsvoll komponiert werden könne, erheblich. Das Spektrum von Ansätzen, Orgelmusik zu schreiben, deren ästhetischen Rang nicht zwingend ein Rekurs auf den Choral garantierte, war ungleich größer – und Mendelssohn Bartholdys Sonaten erweisen sich lediglich als eine Facette, deren Virulenz durch den Aufweis einer „Schule“, die er begründet habe, leichter zu postulieren als ins Recht zu setzen ist.¹

Hilfreich dürfte es sein, den Ansatz, Sonaten für Orgel zu schreiben, nicht mit dem Gedanken einer (ohnehin brüchigen) Gattungstradition zu verbinden, sondern zunächst lediglich als Gegenentwurf zu usueller Musik wie zur Kunst der Virtuosen aufzufassen. Denn deren Zugriff aufs Instrument entstammt der Improvisation. Galt es in der Liturgie, für die (heilige) Feier einen Klangraum zu schaffen, der die Andacht befördern konnte, so zielten die Aufführungen

¹ Vgl. *The Mendelssohn School – a collection of organ music by students and colleagues of Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Wayne Leupold, New York 1979 (= *Romantic Organ Literature Series* 8). Zurückhaltender hingegen argumentiert Martin Weyer, wenn er ein Kapitel seines Standardwerks nur „Die Mendelssohn-Nachfolger“ überschreibt (*Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969, S. 52-55 [= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 55]).

reisender Organisten aufs Spektakel. Der Notation entzog sich beides. Die Praxis des Kirchenmusikers war zu sehr an die Dauer des liturgischen Geschehens gekoppelt, als dass mehr als Modelle für Vor-, Nach- und Zwischenspiele einer Aufzeichnung gelohnt hätten (für die auch kaum Bedarf bestand, weil das Lehr- und lernbare Metier allenfalls ansatzweise künstlerischer Individualität bedurfte).

Demgegenüber war die Artistik der Virtuosen exklusiv: an eine Person gebunden, von deren spielpraktischer Kompetenz werbewirksam behauptet wurde, sie sei singulär und schlechterdings nicht zu kopieren. Solchen genuin improvisatorischen Praktiken des Orgelspiels, von denen schwer zu ermessen ist, ob und inwieweit sie tatsächlich einen „Verfall“ bezeichnen, kontrastieren Ansätze, Orgelmusik zu schreiben, die den ästhetischen Diskurs der Zeit repräsentierten: nicht nur in Bezug auf Harmonik und motivisch-thematische Arbeit, sondern mehr noch hinsichtlich musikalischer Form, die „nach Beethoven“ auch eine Funktion der Themenbildung war, sowie einer Poetik, die darauf zielte, Ideengehalte in der Faktur selbst abzubilden. Diesem doppelten Anspruch, Musik vorzulegen, die sich nicht in Stilkopien barocker Vorbilder erschöpfte, sondern auch zur Frage, wie Orgelkompositionen geistliche Gehalte aufnehmen konnten, ohne als lediglich illustrative Musik die Erfordernisse höherer Kompositionskritik zu verweigern, eine Antwort lieferte, kam der Rekurs auf den Choral nach: sei es durch die Integration eines traditionsreichen Kirchenliedes, sei es durch die choralhafte Faktur eines Seitensatzes, der ein geistliches Idiom unmittelbar assoziieren ließ. Hier boten Mendelssohn Bartholdys Orgelsonaten (zumal op. 65, 1 und 6) eine Lösung, die, so dankbar sie aufgegriffen wurde, doch nur ein Beitrag zu einer Diskussion war, die August Gottfried Ritter zeitgleich mit alternativen Ansätzen bereicherte. In seinen Orgelsonaten ist die Frage nach der zyklischen Geschlossenheit und der immanenten Kohärenz von Einzel- oder Teilsätzen ungleich origineller gelöst als in Mendelssohn Bartholdys Opus 65, dessen Ausgangspunkt bekanntlich die Addition von Stücken in derselben Tonart in der Tradition der Voluntaries war, nicht aber die Konzeption eines neuen Genres. Doch definierte Mendelssohn Bartholdy mit der Integration von Choral und Fuge, der Gestaltung eines langsamen Satzes als *Andante religioso* und spielfreudigen, Virtuosität fordernden Eckteilen einige Konstituentien, die für die Komposition von Orgelsonaten in der Folge verpflichtend sein konnten, ohne dass schon eine Gattungsnorm hätte etabliert werden müssen.²

So nützlich die Referenz, die Mendelssohn Bartholdys Sonaten boten, für Orgelkomponisten in der Nachfolge sein konnte, so rasch verfiel das Genre der

² Vgl. Christian-Martin Schmidt, „Choral und Virtuosität. Anmerkungen zu den Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Musikalische Virtuosität*, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhüller, Mainz 2004, S. 114-122, hier: S. 120.

BIRGER PETERSEN

Felix Mendelssohn Bartholdy in England

Für Felix Mendelssohn Bartholdy gehörten – neben seiner *Grand Tour* in den Jahren 1830 bis 1832 – seine Reisen nach England zu den entscheidenden inspirierenden Quellen für seine künstlerische Arbeit, auch seine Orgelsonaten op. 65 entstanden unter anderem für den englischen Markt.

„Sie haben es aber auch ein bischen toll mit mir getrieben; neulich auf der Orgel in Christchurch [...] dachte ich ein Paar Augenblicke, ich müßte ersticken, so groß war das Gedränge und Gewühl um die Orgelbank her. – Auch ein paar Tage darauf, wo ich in Exeter Hall vor 3000 Menschen spielen mußte, die mir ein Hurrah zuriefen und mit den Schnupftüchern wehten, und mit den Füßen stampften, daß der Saal dröhnte,“

berichtet Mendelssohn Bartholdy seiner Mutter von einer Reise im Sommer 1842 über seine Erfolge als Organist.¹ Umgekehrt ist die Bedeutung der Reisen Mendelssohn Bartholdys nach England für die Entwicklung der Musik auf den britischen Inseln nicht zu unterschätzen: „Durch Mendelssohn kam die eng umgrenzte Welt des englischen Organisten mit einer europäischen Tradition des Orgelspiels in Berührung, welche sich an Disziplinen und Konventionen orientierte, die unmittelbar mit denen der Bach-Zeit in Verbindung standen.“²

Seine erste Reise nach London trat Mendelssohn Bartholdy im April 1829 an, um seine Freunde Karl Klingemann und Ignaz Moscheles zu besuchen; Moscheles' herausragende Position als Klavierlehrer an der Royal Academy of Music und als Dirigent der Philharmonic Society erleichterten Mendelssohn Bartholdy den Zugang zur Gesellschaft: Er konzertierte zunächst bei Hauskonzerten, dirigierte aber auch eine begeistert aufgenommene Aufführung seiner *Sinfonie c-Moll* op. 11 in der Philharmonic Society, der Mendelssohn Bartholdy

¹ Brief vom 21. Juni 1842, zitiert nach: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863 (Nachdruck Potsdam 1997), Band II, S. 316.

² Nicholas Thistlethwaite, *The Making of the Victorian Organ*, Cambridge 1990, S. 164, zitiert nach Nicholas Thistlethwaite, „Mendelssohn und die englische Orgel“, in: „*Diess herrliche, imponierende Instrument*“. *Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys*, hg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2011, S. 175-186, hier S. 175.

diese Sinfonie schließlich sogar widmete, nachdem er zu ihrem Ehrenmitglied ernannt worden war.³ Eine besonders herzliche Freundschaft ergab sich mit dem Mozart-Schüler Thomas Attwood;⁴ dem Organisten an der St. Paul's Cathedral widmete Mendelssohn Bartholdy später die drei *Präludien und Fugen* op. 37.

Eine Reise mit Klingemann nach Wales und Schottland Ende Juli inspirierte ihn zu seiner Konzertouvertüre *Die Hebriden oder Die Fingals-Höhle*, außerdem zur *Schottischen Sinfonie*. Da sich Mendelssohn Bartholdy bei der Rückkehr bei einem Kutschenunfall verletzt hatte, musste er seine Abreise um zwei Monate verschieben und versäumte die Hochzeit seiner Schwester Fanny in Berlin. Bei seinen Aufenthalten 1832 und 1833 führte er unter anderem seine *Italienische Sinfonie*, aber auch sein *Klavierkonzert g-Moll* op. 25 auf. Auch bei weiteren sechs England-Besuchen steht die Aufführung eigener Werke im Vordergrund: 1844 übernahm er zum Beispiel sechs Konzerte als Gastdirigent der Philharmonic Society. Mendelssohn Bartholdy beteiligte sich mehrmals am Musikfest in Birmingham mit der Aufführung des *Paulus* und des *Lobgesangs*, außerdem der umjubelten Uraufführung des *Elias* 1846. In den Jahren 1842 und 1847 kam es darüber hinaus auch zu Besuchen Mendelssohn Bartholdys bei Queen Victoria, der Widmungsträgerin der *Schottischen Sinfonie*, mit der der Komponist gemeinsam musizierte.⁵ Die Königin würdigt in ihrem Tagebuch vor allem die Improvisationskunst Mendelssohn Bartholdys, wenn sie sich an seinen Besuch vom Juni 1842 erinnert:

„He [Mendelssohn Bartholdy] asked us to give him a theme upon which he could improvise. We gave him 2, ‘Rule Britannia’, & the Austrian National Anthem. He began immediately, & really I have never heard anything so beautiful, the way in which he blended them together & changed over from one to the other, was quite wonderful as well as the exquisite harmony & feelings he puts into the variations, & the powerful rich chords, & modulations, which reminded one of all his beautiful compositions. At one moment he played the Austrian Anthem with the right hand [and] played ‘Rule Britannia’ with his left! He made some further improvisations on well-known themes and songs. We were all filled with the greatest admiration. Poor Mendelssohn was quite exhausted when he had done playing.“⁶

³ Vgl. Myles Birket Foster, *History of the Philharmonic Society of London, 1813-1912*, London 1912, S. 93; vgl. auch Christine Baur und Roland Dieter Schmidt-Hensel, „Von Hamburg bis Leipzig. Stationen eines Komponistenlebens“, in: *Felix. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, hg. von Christine Baur und Roland Dieter Schmidt-Hensel, Stuttgart 2009, S. 53-88, hier S. 61 f.

⁴ Vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 236.

⁵ Vgl. Baur und Schmidt-Hensel, „Von Hamburg bis Leipzig“, S. 64; zur Schottland- und Walesreise vgl. Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 244-250.

⁶ Zitiert nach George R. Marek, *Gentle Genius: The Story of Felix Mendelssohn*, New York 1972, S. 293.

ALBERT CLEMENT UND CLARA SPOHRER

Felix Mendelssohn Bartholdy und die Niederlande. Zu einigen Organisten aus der „Mendelssohn-Schule“

Felix Mendelssohn Bartholdy war nicht nur in Deutschland einflussreich. Viele Studenten am von ihm 1843 gegründeten Leipziger Konservatorium kamen aus dem Ausland und kehrten nach der Ausbildung in ihre Herkunftsländer zurück. Neben Großbritannien, Frankreich und Belgien sandten vor allem die Niederlande eine Reihe Musiker nach Leipzig. Dieser Beitrag widmet sich einigen solchen Vertretern der frühen ‚niederländischen Mendelssohn-Schule‘, die später als Organisten und / oder Komponisten von Orgelwerken einflussreich gewesen sind.

Die Gründung des Leipziger Konservatoriums

Nach dem Scheitern einer Konservatoriumsgründung in Berlin, von Mendelssohn Bartholdy allerdings als „nichts, als ein Zeitungsgerücht“ umschrieben,¹ konnte er kaum zwei Monate später, am 16. November 1842, seiner Schwester Folgendes berichten:

„Liebe Fanny, Leider konnte ich den 14^{ten} nicht mit dir zubringen, und nicht einmal schreiben, weil ich am 13^{ten} ganz unvermuthet nach Dresden mußte [...] um das bekannte, lange schon ausstehende Legat für uns vom Könige loszueisen (was mir, wie ich hoffe gelungen ist) [...]“²

Es handelte sich um das Blümmersche Legat, „zur Begründung eines neuen oder zur Unterstützung eines bereits bestehenden gemeinnützigen vaterländi-

¹ Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Alfred Julius Becher in Wien vom 10. und 11. September 1842; Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 9, Kassel 2015, S. 37. Mendelssohn Bartholdy fährt fort: „Es entbehrt jeden Grundes, und kein Mensch denkt ernstlich daran dort ein Conservatorium einrichten zu wollen [...]“ (ebd.).

² Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel in Berlin vom 16. November 1842; Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe* Bd. 9, S. 89.

schen Instituts für Kunst oder Wissenschaft“ vorgesehen,³ das Mendelssohn Bartholdy eine Chance eröffnete, eine langjährige Vision Wirklichkeit werden zu lassen. Das Institut sollte Schülern aus ganz Europa offenstehen und ihnen eine kreative Umgebung bieten. Die Stadt Leipzig, zentral gelegen und ohnehin schon Anziehungspunkt vieler internationaler Studenten, darunter Johannes Gijsbertus Bastiaans (1812-1875) und Johannes Josephus Hermanus Verhulst (1816-1891) aus den Niederlanden, konnte mit der Gründung einer neuen musikalischen Bildungseinrichtung auf steigende Schülerzahlen aus dem Ausland hoffen. Renommierete Musiker wie Carl Ferdinand Becker, Moritz Hauptmann und Ferdinand David wohnten zu der Zeit bereits in Leipzig, und es war ein Leichtes, sie für Lehrpositionen zu gewinnen. Aber auch Christian August Pohlenz, Robert Schumann und Ignaz Moscheles wusste Mendelssohn Bartholdy zu überzeugen. Für Leipzig als Standort sprach auch die mögliche Zusammenarbeit mit dem Gewandhaus, das sich mehr junge Musiker für sein Orchester erhoffte.⁴

Mendelssohn Bartholdys Bildungsphilosophie bezüglich des Musikunterrichts war eine besondere und spezielle. Er wollte zum einen explizit „kein Handwerk aus der Kunst machen“;⁵ zum anderen war er sich der Wichtigkeit von praktischer Erfahrung von Musikern bewusst. Anhand dieser Eigenschaften wählte er das Lehrpersonal sorgfältig aus und bemühte sich um die besten Musiker Deutschlands, und als das Konservatorium im April 1843 seine Türen öffnete, war das Kollegium beeindruckend:

„Hauptmann, David, Schumann und Frau, Becker, Pohlenz und ich sind für den Anfang die Lehrer; mit 10 Freistellen fängt es an; die übrigen, die Unterricht haben wollen müssen 75 rt. jährlich bezahlen. Nun weißt du alles, was ich weiß; das Weitere soll eigentlich erst die Erfahrung und die Probe lehren.“⁶

Kurze Zeit später traf auch Moscheles aus London ein. Der prominente Lehrkörper bedeutete im Umkehrschluss auch hohe Anforderungen an die Bewerber: Das Konservatorium war für fortgeschrittene Musikerinnen und Musiker gedacht, die sowohl Praxis im Instrumentalspiel als auch ein Verständnis der Musiktheorie vorweisen konnten, was Mendelssohn Bartholdy am 2. März 1843 in einem Brief an Jacobus Petrus Dupont aus Rotterdam in Worte fasste:

³ *Hochschule für Musik Leipzig: Gegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. anlässlich der Festwoche vom 17. bis 24. April 1955, Leipzig 1955, S. 7.

⁴ Ebd.

⁵ Brief von Mendelssohn Bartholdy an Ignaz Moscheles in London vom 30. April 1843; in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe* Bd. 9, S. 290.

⁶ Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Lea Mendelssohn Bartholdy in Berlin vom 11. Dezember 1842; Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe* Bd. 9, S. 122.

Mendelssohn-Bearbeitungen: England – USA – Deutschland

Nach Felix Mendelssohn Bartholdys Tod wurde sein Œuvre in England – anders als in Deutschland – nahezu ununterbrochen gepflegt. Eine kaum zu unterschätzende Rolle spielte dabei die englische Orgelszene, die sich allerdings nicht nur mit der Interpretation der genuinen Orgelkompositionen begnügte: In besonderem Maß musste das Werk Mendelssohns als Vorlage für Transkriptionen dienen, die allerdings für die Verbreitung des Repertoires förderlich wirkten.

Die wöchentlichen Konzerte, die **William Thomas Best** in Liverpool gab,¹ boten „everything worth playing that had ever been written for the organ, and everything in classical music that could suitably be arranged for it“;² daraus erklärt sich die hohe Zahl an Bearbeitungen, die Best vor allem im Kontext von pädagogischen Publikationen veröffentlichte. Hunderte von Titeln bedeutender und unbedeutenderer Komponisten finden sich in Bests Sammlungen, etwa den *Arrangements from the Scores of Great Masters*, darunter auch Werke Mendelssohns. Dabei berücksichtigt Best sowohl Klavierliteratur unbekannter Provenienz – so *Präludium und Fuge e-Moll* o. Op. von 1841 – als auch Orchesterwerke: Sein Arrangement des „Allegretto“ aus der 4. *Sinfonie* weist die für englische Orgeln gebräuchliche zurückhaltende Verwendung des Pedals auf, aber auch viele Hinweise auf die Originalinstrumentation Mendelssohn Bartholdys. Tatsächlich rühmten schon Bests Zeitgenossen seine effektvolle Kunst des Registrierens – die sich an orchestral-symphonischen Dispositionen orientiert haben dürfte. Seine Transkription der Ouvertüre zum Oratorium *Paulus* ist entsprechend klangvoll, wengleich nicht allzu anspruchsvoll in der technischen Umsetzung; gleiches gilt für die Ouvertüre zu *Athalia* op. 74.

Von großer Bedeutung für die Wahrnehmung der Werke Mendelssohn Bartholdys, vor allem aber ihrer Anpassungsfähigkeit an die Orgel ist das

¹ Nähere Informationen zu William T. Best finden sich im Beitrag „Felix Mendelssohn Bartholdy und England“ von Birger Petersen im vorliegenden Band.

² Vgl. das Vorwort von Johannes Geffert zu *Nova et vetera. Orgeltranskriptionen des 19. und 20. Jh. Band 1. Mendelssohn-Bartholdy*, hg. von Wolfgang Bretschneider und Johannes Geffert, St. Augustin 1987, S. 2.

Wirken des Londoner Organisten **George Calkin** (1829-1911): Calkin war nicht nur als Cellist und Chorleiter an der Royal Opera und am Drury Lane Theatre verpflichtet, sondern versah seinen Orgeldienst an St. Mark's in der Nähe des Regents Park. Vor allem aber war er als „Professor of Music“ einer der populärsten Lehrenden der englischen Hauptstadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hinterließ unter anderem 16 Sammlungen mit Organ Voluntaries. Seine Bearbeitungen von Werken Mendelssohn Bartholdys lässt erkennen, wie breit die Kenntnis des Œuvres seitens Calkins war: Calkin greift nicht nur auf die populären Kompositionen Mendelssohn Bartholdys zurück, sondern widmet sich sowohl dem Liedschaffen als auch der Kammermusik. So überträgt er Sätze oder Satzteile aus der *Sonate* für Pianoforte und Violoncello op. 46 („Andante“) oder aus dem *Trio* op. 49 („Andante con moto tranquillo“), aber auch den langsamen Satz aus der *Schottischen Sinfonie* – und greift in allen drei Fällen auf eine Trioregistrierung zurück, die einen für englische Verhältnisse eher unüblichen Orgeltypus bedingt; gleiches gilt für sein Arrangement des „Notturmo“ aus der Musik zu *Ein Sommernachtstraum*. Bedacht werden außerdem das Violinkonzert und beide Klavierkonzerte sowie der *Lobgesang* op. 52 und Mendelssohn Bartholdys Vertonung des 42. *Psalms* op. 42 mit Transkriptionen von Satzteilen. Auch Calkin widmet den *Liedern ohne Worte* eine ganze Reihe von Bearbeitungen; dabei greift er vor allem auf die langsamen Sätze der Zyklen zurück.

Frederic Archer (1838-1901) nutzt für sein Orgelalbum *The Organist's Journal*, das nun ausdrücklich einen obligaten Pedalpart vorsieht, ebenfalls die Sammlungen der *Lieder ohne Worte*, aber auch die Kammermusik Mendelssohn Bartholdys. Der in Oxford geborene Archer hatte in London und in Leipzig studiert und wurde 1880 zunächst Organist an der Plymouth Church in Brooklyn, New York, später Dirigent der Oratorio Society in Boston und Direktor der Carnegie Music Hall in Pittsburgh, wo er ab 1899 auch Organist der Church of the Ascension wurde. Seine Transkription des *Lieds ohne Worte h-Moll* op. 67 Nr. 5 benutzt nur zurückhaltend Pedaltöne als Haltetöne, während das ebenfalls im *Organist's Journal* vertretene „Allegretto scherzando“ aus der *Sonate D-Dur* op. 58 für Klavier und Violoncello eine obligate, verhältnismäßig bewegte Pedalstimme aufweist. Archers Arrangement des „Andante sostenuto“ aus dem *Quintett A-Dur* op. 18 spielt mit dem Gegensatz von vollgriffigem Hauptwerk und geringstimmigem Triosatz.

Der „Hochzeitsmarsch“ aus Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusik zu William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* gehört in den Orgelalben seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu den Standards; dabei findet er sich aber auch gepaart mit dem Marsch der Priester aus *Athalia* op. 74, der als erste Komposition in der Bearbeitung des Londoner Komponisten und Organisten **Charles Steggall** (1826-1905) den 1894 erstmals publizierten und in den USA schnell stark verbreiteten Doppelband *A March Album for the Organ* des New

ANHANG I

Verzeichnis der Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys

Zusammengestellt auf der Grundlage von Ralf Wehner: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*, Wiesbaden 2009, S. 360-386

Nr.	Titel	Entstehungszeit	Bemerkungen
W 1	Toccatà d-Moll	vor 28. November 1820	Fragment
W 2	Präludium d-Moll	vor 28. November 1820	
W 3	Fuge d-Moll	3. Dezember 1820	als Orgelwerk identifiziert wegen Notation auf drei Systemen
W 4	Fuge g-Moll	Dezember 1820	als Orgelwerk identifiziert wegen Notation auf drei Systemen
W 5	Fuge d-Moll	6. Januar 1821	als Orgelwerk identifiziert wegen Notation auf drei Systemen
W 6	Andante D-Dur	9. Mai 1823	
W 7	Passacaglia c-Moll	10. Mai 1823	
W 8	Choral-Partita „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“ G-Dur	zwischen 30. Juli und 2. August 1823	
W 9	Fantasie (mit Fuge) g-Moll	nach August 1823 (?)	Fragment
W 10	Orgelstück für Fanny Mendelssohn Bartholdys Hochzeit	August/September 1829	vgl. W 34 und W 58 (op. 65/3, 1. Satz)

Verzeichnis der Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys

Nr.	Titel	Entstehungszeit	Bemerkungen
W 11	Choralbearbeitung „Nimm von uns Herr“ e-Moll	1830er Jahre (?)	vgl. W 51 und W 61 (op. 65/6, 1. Satz)
W 12	Nachspiel D-Dur	8. März 1831	vgl. W 50 und W 57 (op. 65/2, 2. Satz)
W 13	Fuge d-Moll op. 37/3 (b)	29. März 1833	vgl. W 19 und 23 (op. 37/3 [a])
W 14	Präludium c-Moll	7. Juli 1833	Fragment
W 15	Andante con moto g-Moll	11. Juli 1833	
W 16	Präludium E-Dur	zum 14. Juli 1833	Fragment (nach einer Improvisation)
W 17	Fuge E-Dur	zum 14. Juli 1833	vgl. W 16
W 18	Fuge c-Moll op. 37/1 (b)	30. Juli 1834	auch für Orgel vierhändig (vgl. V 1: <i>Two fugues</i>)
W 19	Fughetta D-Dur	Juli 1834 bis Januar 1835	auch für Orgel vierhändig (vgl. V 1: <i>Two fugues</i>); in der Ausgabe der <i>Drei Präludien und Fugen für Orgel</i> zugunsten von W 13 zurückgezogen
W 20	Fuge G-Dur op. 37/2 (b)	1837/38	
W 21	Präludium c-Moll op. 37/1 (a)	2. April 1837	
W 22	Präludium G-Dur op. 37/2 (a)	4. April 1837	
W 23	Präludium d-Moll op. 37/3 (a)	6. April 1837	
W 24	Fuge e-Moll	13. Juli 1839	
W 25	Fuge C-Dur	14. Juli 1839	vgl. W 57 (op. 65/2, 3. Satz)
W 26	Fuge/Andante sostenuto f-Moll	18. Juli 1839	zeitweise als Kopfsatz für W 56 geplant (op. 65/1)

ANHANG II

Moderne Ausgaben der Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys

Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie IV: Klavier- und Orgelwerke:

Bd. 6: *Orgelwerke I. Kompositionen mit Opuszahlen*, hg. von Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 2005, Best.-Nr. SON 411.

Bd. 7: *Orgelwerke II. Kompositionen ohne Opuszahlen von 1820 bis 1841*, hg. von Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 2004, Best.-Nr. SON 412.

Bd. 8: *Orgelwerke III. Kompositionen ohne Opuszahlen von 1844 und 1845*, hg. von Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 2004, Best.-Nr. SON 413.

Aus den Bänden 6-8 der *Leipziger Ausgabe* wurde eine „Praktische Ausgabe“ in zwei Bänden zusammengestellt:

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke Bd. I: Drei Präludien und Fugen op. 37 und Sechs Sonaten op. 65*. Breitkopf Urtext, Wiesbaden 2006, Verl.-Nr. EB 8641.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke Bd. II: Kompositionen ohne Opuszahlen*. Breitkopf Urtext, Wiesbaden 2006, Verl.-Nr. EB 8642.

[Die verlässliche Ausgabe von Christian Martin Schmidt, der auch für die drei Orgelbände der Leipziger Ausgabe der Werke Mendelssohns verantwortlich zeichnete, gibt alle relevanten Orgelkompositionen, darunter auch einige Frühfassungen aus op. 65 und die beiden Fugen für zwei Spieler von 1835 – Studien zu op. 37 – wieder; der Kritische Bericht informiert über die Quellenlage und die behutsamen, verantwortungsvollen Eingriffe des Herausgebers.]

ANHANG III

Zeitgenössische Rezensionen

Vorbemerkung:

Die Notenbeispiele folgen den Vorlagen der NZfM/AMZ, nicht der Druckausgabe der Orgelsonaten.

NZfM Bd. 7, Nr. 34 vom 27. October 1837, S. 135

Rezension von Felix Mendelssohn Bartholdys op. 35; Jeanquirit

(= Robert Schumann)

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definirte den Begriff „Fuge“ meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt – (fuga a fugere) – und der Zuhörer vor allen!, weshalb er auch, wenn dergleichen in Concerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfters zu schimpfen anfang. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er’s sich auch heimlich wünschte. Wie anders definiren freilich die, die’s können, Cantoren, absolvirte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg u. s. w.“ Endlich wie anders denken Andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethoven’schen, in Bach’schen und Händel’schen und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage, bis mich endlich diese Mendelssohn’schen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indeß, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa *imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc.*, oder *cancricantes motu contrario etc.* – eben so sehr aber auch die romantischen Ueberflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er – erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im Allgemeinen; dann aber sich gewiß auch

freuen, daß Einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastian'sches und könnten den scharfsichtigsten Redacteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauerkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohns eigenthümliche Striche, die ihn unter Hunderten als Componisten verrathen. Mögen Redacteu- re das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Componist nicht aus Langeweile geschrieben, sondern deshalb, um die Clavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und, daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bach'schen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch Mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran; war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft curiösen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die beste Fuge, die das Publicum – etwa für einen Strauß'schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bach'sche Fuge für eine Etude von Chopin – zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohn'schen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmuth und Weichheit der Gestalten den ceremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt werden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein eben so glückliches Organ für das Würdige, wie für das Muntere und Lustige abgiebt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verrathen den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bach'sche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn, auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit

Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge

Albert Clement (*1962), Dr. phil. habil.
Professor für Musikwissenschaft an der Universiteit Utrecht (NL)

Wolfgang Dinglinger (*1949), Dr. phil.
Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin

Michael Heinemann (*1959), Dr. phil. habil.
Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden

Anne-Sophie Lahrmann (*1988)
Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Osnabrück

Immanuel Ott (*1983), Dr. phil.
Professor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Birger Petersen (*1972), Dr. phil. habil.
Professor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Ken Richter (*1979)
Dozent für Musiktheorie an der Folkwang Universität Essen

Jan Marinus Ruesink (*1982)
Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock

Ullrich Scheideler (*1964), Dr. phil.
Dozent für Musiktheorie an der Humboldt-Universität Berlin

Clara Sophie Spohrer (*1995)
Masterstudentin, Absolventin Liberal Arts and Sciences in Middelburg (NL)

Jan Philipp Sprick (*1975), Dr. phil.
Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg