

Matthias Schneider

HANDBUCH
AUFFÜHRUNGS
PRAXIS

ORGEL

Band 2: Von Bachs Söhnen
bis zur Gegenwart



Bärenreiter

Kassel Basel London New York Praha

Auch als eBook erhältlich (epdf): ISBN 978-3-7618-7329-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2026 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany · info@baerenreiter.com
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN (Foto: Paris, église Saint-Sulpice,
grand orgue; Organ index, wikimedia)
Lektorat: Sven Hiemke, Hamburg
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Notensatz: Matthias Schneider und Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2339-2
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
Zum Orgelbau von 1750 bis zum 21. Jahrhundert 13 Die »Sonatenhauptsatzform« 21 Das »absolute Legato«: Veränderungen in Körperhaltung und Armgewicht 22 Phrasen und Phrasierung: Neue Ansätze zur Gliederung von Musik 27 Neuer Umgang mit der Orgel: Musik seit der Avantgarde der 1960er-Jahre 30	
1. Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate Nr. 6 g-Moll Wq 70.6	41
Die Orgelsonaten Wq 70.3–6 44 Sonate g-Moll Wq 70.6 46 Die Johann-Peter-Migendt-Orgel (1755) für Prinzessin Anna Amalia von Preußen, heute in der Kirche zur frohen Botschaft, Berlin-Karlshorst 51	
2. Christian Heinrich Rinck: »Flöten-Konzert F-Dur« aus der »Praktischen Orgelschule« op. 55	54
»Praktische Orgelschule« op. 55 (1821) und »Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen« op. 124 (1839/40) 55 »Flöten-Konzert F-Dur« 57	
3. Felix Mendelssohn Bartholdy: Sonate op. 65, Nr. 6 d-Moll	63
Mendelssohns Sechs Sonaten für die Orgel op. 65 64 Sonate op. 65 Nr. 6 d-Moll 68 Die Stumm-Orgel (1779) in St. Katharinen, Frankfurt am Main 76	
4. Robert Schumann: »Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal« op. 60	79
5. August Gottfried Ritter: »Sonate für die Orgel Nr. 1 d-Moll« op. 11	89
6. Franz Liszt: »Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H«	96
»Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H« 98 Die Ladegast-Orgel (1855) im Dom zu Merseburg 107	

7. **César Franck: »Prélude, Fugue et Variation« op. 18 h-Moll** 110
 »Prélude, Fugue et Variation« op. 18 112 Die Cavaillé-Coll-Orgel (1779) in Sainte-Clotilde, Paris 126

8. **Alexandre Guilmant: Sonate Nr. 1 d-Moll op. 42 (»Symphonie«)** 130
 Sonate Nr. 1 d-Moll op. 42 132 Die Cavaillé-Coll-Orgel (1878) in der Salle des Fêtes, Palais du Trocadéro (Paris) 141

9. **Edward Elgar: »Sonata 1« G-Dur op. 28** 145
 »Sonata 1« G-Dur op. 28 146 Die Orgel der Worcester Cathedral, erbaut von William Hill (1874) 153

10. **Johannes Brahms: »Elf Choralvorspiele« op. posth. 122** 157
 Nr. 4 Herzlich tut mich erfreuen 158 Nr. 8 Es ist ein Ros entsprungen 159 Nr. 9 Herzlich tut mich verlangen 159 Nr. 10 Herzlich tut mich verlangen 161 Nr. 11 O Welt, ich muss dich lassen 162

11. **Max Reger: »Zwölf Orgelstücke« op. 59** 164
 Funktionsweise und Umgang mit der spätrömantischen deutschen Orgel 166
 »Zwölf Orgelstücke« op. 59 169 Die Walcker-Orgel (1863) in der Marktkirche zu Wiesbaden 175

12. **Marcel Dupré: Bach spielen** 179
 Duprés Bach-Ausgabe 181 Disposition der Hausorgel (1899) von Marcel Dupré, Meudon 187

13. **Hugo Distler: Die Choralpartiten op. 8 »Nun komm, der Heiden Heiland« und »Wachet auf, ruft uns die Stimme«** 189
 Choralpartita op. 8, Nr. 1 »Nun komm, der Heiden Heiland« 192 Choralpartita op. 8, Nr. 2 »Wachet auf, ruft uns die Stimme« 195 Disposition der »Alten St.-Jakobiorgel« (Stellwagen-Orgel) zu Lübeck 199

14. **Olivier Messiaen: »La Nativité du Seigneur. Neuf Méditations«** 202
 »La Nativité du Seigneur« (1935) 205 Disposition der Cavaillé-Coll-Orgel in Sainte-Trinité, Paris (Disposition um 1935) 212

15. **Paul Hindemith: »Drei Sonaten für Orgel«** 214
 Sonata I 216 Sonata II 219 Sonata III 221

16. **Jehan Alain: »Trois Pièces«** 223
 Die »Trois Pièces« 224 Disposition der Hausorgel von Albert Alain, heute in Romainmôtier (Schweiz) 234

17. Siegfried Reda: »Marienbilder«	236
»Marienbilder« 237 Disposition der Schuke-Orgel in St. Petri, Mülheim / Ruhr 242	
18. Klaus Huber: »In te Domine speravi«	244
19. Rudolf Kelterborn: »Monumentum«	249
20. Arvo Pärt: »Pari intervallo«	254
21. Helmut Walcha: Choralvorspiele für Orgel	257
Choralvorspiele für Orgel 257 Disposition der Schuke-Orgel in der Dreikönigs- kirche, Frankfurt / Main 262	
22. Sofia Gubaidulina: »hell und dunkel«	264
23. Liselotte Kunkel: »8 jazzorientierte Choralvorspiele für Orgel«	269
Es kommt ein Schiff, geladen 271 Korn, das in die Erde 271 O heiliger Geist, o heiliger Gott 272 Dank sei dir, Vater 273	
Orts- und Personenregister	274

Vorwort

Seit Erscheinen des ersten Bandes meines Handbuches zur Aufführungspraxis der Orgel sind einige Jahre vergangen. Ich freue mich über die freundliche Aufnahme und Verbreitung und über mancherlei Diskussion, die er angestoßen hat. Die Zeit vom Mittelalter bis zu Johann Sebastian Bach liegt so weit zurück, dass eine Zusammenstellung der wichtigsten aufführungspraktischen Aspekte, der Beschaffenheit der Quellen, der Instrumente und des Umgangs mit ihnen nahelag. Doch auch für die danach entstandene Musik, von Carl Philipp Emanuel Bach bis in unsere Tage, liegen die aufführungspraktischen Parameter und die Bedingungen ihrer Realisierung keineswegs auf der Hand. Gewiss, die vertraute Notation manch jüngeren Stückes verleitet schnell zu der Annahme, über die Ausführung, über Tempowahl und Ornamentierung, über Anschlag und Artikulation, die Wahl der passenden Register und die Spielweise hinlänglich orientiert zu sein. Häufig genug aber trügt dieser Eindruck: Auch für diese Musik bedarf es konkreter Informationen, um sie sachgerecht aufführen und Kriterien für eine eigene Interpretation aufstellen zu können. Solche Informationen bereitzustellen ist das Ziel des vorliegenden Bandes.

Ich habe mich dazu entschlossen, den Band im Vergleich zum ersten kleinteiliger anzulegen und dabei Werke oder Werkgruppen einzelner Komponisten zu betrachten. Von diesen ausgehend, lässt sich ein Bogen zu anderer zeitgleich entstandener Musik, zu ähnlichen Werken mit ähnlichen Spielgewohnheiten schlagen. Auch ermöglichen meine Ausführungen Erkenntnisse über unterschiedliche Ansätze zur Spielweise, über Körperhaltung und Anschlagskultur, aber auch über den differenzierten Umgang mit dem Instrument Orgel, das – ebenso wie die Musik selbst – auch nach 1750 historisch wie regional vielfältigen Veränderungen unterworfen war.

An dieser Stelle möchte ich zunächst dem Bärenreiter-Verlag für die Aufnahme dieses Bandes in die Reihe der Handbücher zur Aufführungspraxis danken. Mein besonderer Dank gilt Jutta Schmoll-Barthel, die das Projekt von Anbeginn an begleitet und gefördert hat, und Dorothea Willerding, die mit Kreativität und Geschick stets gute Lösungen für seine grafische Umsetzung gefunden hat; sodann danke ich Kara Rick, die mit unbestechlichem Blick auf die Details wie aufs Ganze zum Gelingen beigetragen hat, vor allem aber Sven Hiemke, der alle Texte als Erster

las und mit hohem Einfühlungsvermögen, sicherem stilistischen Gespür und manch freundschaftlichem Rat dabei half, dass das Ergebnis lesbar und verständlich wird.

Mein Dank gilt außerdem noch weiteren Personen, die Teile des Buches gelesen haben und mir ihre fachliche Rückmeldung dazu gaben oder auf andere Weise maßgeblich zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben, darunter insbesondere Christiane Strucken-Paland und Kurt Lueders, Stefan Viegelahn, Hans-Jürgen Wulf und Karl-Bernhardin Kropf.

In meiner Darstellung schöpfe ich nicht nur aus zeitgenössischen Quellen – aus Mitteilungen der Komponisten selbst oder von Zeitgenossen, die sich auf diese Musik beziehen –, sondern auch aus zahlreichen Forschungen zur Aufführungspraxis und zur Musik der letzten 275 Jahre. Im Anschluss an jedes Kapitel findet sich ein Verzeichnis von Texten von Kolleginnen und Kollegen, denen ich Ideen und Erkenntnisse verdanke, und wo es angebracht erscheint, weist im Text eine Klammer mit dem Autorennamen und der Jahreszahl auf den entsprechenden Titel hin. Auf diese Weise sind Positionen, die andere beigesteuert haben, ohne allzu große Mühe auffindbar. Sollte ich jemanden vergessen haben zu erwähnen, so bin ich für entsprechende Hinweise dankbar.

Der Druck des vorliegenden Bandes wäre ohne großzügige finanzielle Unterstützung von mehreren Seiten nicht möglich gewesen. Mein besonderer Dank gilt Herrn Oberkirchenrat Dr. Thomas Schaack und der Evangelisch-lutherischen Kirche in Norddeutschland, der Gesellschaft der Orgelfreunde e. V. sowie der Universität Greifswald. Möge auch dieser Band dazu anregen, sich mit dem breiten Spektrum aufführungspraktischer Fragen auseinanderzusetzen, meine Ideen kritisch zu prüfen und selbst auf Spurensuche zu gehen.

Matthias Schneider, im Winter 2025

3. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): Sonate op. 65, Nr. 6 d-Moll (1844/45)

Aufführungspraktisch kann man Mendelssohns Orgelmusik wie eine Wasserscheide ansehen. Bezogen auf die Artikulation gibt es ein klares »Davor« und »Danach«: Für ihn gilt das artikuliert und akzentuierte Spiel offenbar noch als Regelfall. Die minutiöse Bogensetzung zeigt aber auch, wie er die Artikulationsregeln zu durchbrechen und zu überwinden sucht, durch taktübergreifende Bögen etwa, die den Taktakzent überspielen. Das mehr oder minder generelle Legatospiel gilt erst für die folgenden Generationen. Auch wenn einige Organisten noch um die Wende zum 20. Jahrhundert artikuliert spielten und sich auch einige weitere ältere Spieltraditionen (wie im Übrigen auch einige Registriergewohnheiten) noch eine Zeitlang hielten, so ist dieser Umschwung doch in der Breite deutlich zu erkennen. Eine Parallele gibt es in der Klaviermusik: Hier wird das konsequente Legatospiel normalerweise mit Frédéric Chopin (1810–1849), etwa gleichaltrig mit Mendelssohn, in Verbindung gebracht – sein Ideal war das italienische »Belcanto«. Welchen Weg Mendelssohns Orgelmusik zum Legatospiel weist, wollen wir uns in diesem Kapitel anschauen.

Als Sohn jüdischer Eltern geboren, wurde Felix mit sieben Jahren gemeinsam mit seiner älteren Schwester Fanny getauft. Zu dem umfassenden Bildungsprogramm, das ihm zuteilwurde, gehörte Orgelunterricht bei dem Berliner Organisten August Wilhelm Bach (nicht mit Johann Sebastian Bach verwandt); Mendelssohn hatte nicht nur an einer imposanten Barockorgel mit 40 Registern auf drei Manualen und Pedal Unterricht, die Joachim Wagner 1721/23 erbaut hatte, sondern kam durch August Wilhelm Bach auch mit der Spieltradition des 18. Jahrhunderts in Berührung (Kooiman 1997). Carl Friedrich Zelter, der Leiter der Berliner Singakademie und selbst ein profilierter Komponist, erteilte ihm Unterricht in Musiktheorie und Komposition. Dabei lernte Mendelssohn nicht nur Werke Johann Sebastian Bachs kennen; auch in der Berliner Singakademie wurde Musik von Bach geprobt. Seine Großtante Sarah Levy hatte noch bei Wilhelm Friedemann Bach Unterricht genommen und sammelte Kompositionen von Vater Bach und seinen Söhnen, und seine Großmutter Bella Salomon schenkte ihm bereits früh eine Kopie der Partitur der *Matthäus-Passion*. Bemerkenswert früh trat Felix als Pianist auf, spielte Violine und Viola, später auch die Orgel. Seine musikalische Bildung umfasste also eine

ungewöhnliche Breite in beinahe allen musikalischen Sparten. Und schon früh begann er damit, Musik von Bach zu sammeln, sowohl in autographen Handschriften als auch in Abschriften, die er sich eigens anfertigen ließ.

Bereits in jungen Jahren hatte Mendelssohn einige Komponierversuche von Orgelmusik durchgeführt; dabei nahm er sich Bach'sche Kompositionen, die ihn offenbar besonders beeindruckt hatten, zum Vorbild. Das kurze, *Volles Werk* überschriebene Stück in c-Moll etwa folgt der *Passacaglia* BWV 582, die fragmentarisch gebliebene *Fantasie (und Fuga)* g-Moll findet ihr Pendant in Bachs entsprechendem Werk BWV 542. Öffentlich hervorgetreten ist Mendelssohn an der Orgel in dieser Zeit hauptsächlich als Improvisator. In den 1830er-Jahren entstanden sechs Präludien und Fugen für Klavier sowie drei Präludien und Fugen für Orgel, 1837 als op. 35 und op. 37 veröffentlicht.

Mendelssohns Sechs Sonaten für die Orgel op. 65 Die sechs Orgelsonaten komponierte Mendelssohn etwa ein Jahrzehnt später. Die Werke gehen auf Nachfragen von englischen Verlegern zurück: In England genoss Mendelssohn einen hervorragenden Ruf als Organist. So hatte im Sommer 1844 der Verleger Cocks in einem Brief um die Komposition von Orgelwerken mit obligatem Pedal ersucht, wobei er seine Vorstellungen detailliert darlegte (Petersen 2018, Little 2010):

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.

Unterdessen hatte der englische Verleger Charles Coventry Mendelssohn um *Voluntaries* für die Orgel gebeten. Wenig später schrieb ihm Mendelssohn, er sei mit der Komposition zwar beinahe fertig, wolle sie aber lieber unter dem Titel »Drei Sonaten« veröffentlichen. Über den Winter 1844/45 entstanden weitere Sätze, die er zu drei weiteren Sonaten zusammenstellte. Für die Veröffentlichung im Sommer 1845 weitete er seine Editionspläne aus: Die Sonaten sollten nun zeitgleich bei vier Verlagen in vier Ländern erscheinen, neben Coventry & Hollier (London) bei Breitkopf & Härtel (Leipzig), Schlesinger (Paris) und Ricordi (Mailand). Über sein Verständnis der Sonaten als Gattung lesen wir in einem Brief an Breitkopf & 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.

Es hat viele Versuche gegeben, in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65 »klassische« Sonaten zu sehen und die Kopfsätze vor dem Hintergrund der Sonatenhauptsatzform zu analysieren; anderen Forschern hingegen gelten sie geradezu als Negation der Sonatenhauptsatzform. Sieht etwa Martin Weyer in den Kopfsätzen eine »Analogie zum Sonatenhauptsatz«, so meint Matthias Geuting, die Mendelssohn-Literatur tendiere generell zu der Auffassung, »den Sonatentitel nicht allzu wörtlich zu nehmen«. Christian Martin Schmidt konstatiert sogar, der Komponist habe sich »ganz bewusst von der Sonatentradition abgesetzt«, sodass keiner der Kopfsätze als Sonatensatz analysiert werden könne. Er fährt fort:

Maßgebend für die Entscheidung, welche Gattungen, Formen und Charaktere für welches Instrument komponiert wurden, waren [...] offenkundig nicht nur instrumentalspezifische Gegebenheiten, sondern weit eher das, was man über solche Verbindung dachte. Und woran man bei der Orgel dachte, waren damals wie heute Präludium und Fuge, Choral und – wenn man etwas länger nachdachte, wie Mendelssohn das offenkundig getan hat – auch Spielfreude und Virtuosität etwa in Satztypen wie der Toccata.

Schmidts Überlegungen münden in der These, dass »tendenziell [...] jede Sonate einen Choral, eine Fuge, ein Adagio religioso und einen virtuosen Satz enthalten« sollte. Doch wie lassen sich die Sonaten dann fassen, wie beschreiben? Sicher hat Robert Schumann das Wesentliche getroffen, als er in seinem Brief an Mendelssohn formulierte:

Noch zuletzt haben wir uns in Ihre Orgelsonaten versenkt – leider nur am Clavier; aber wir hätten es doch ohne Titel herausbekommen, daß sie von Ihnen waren. Und dabei doch überall das Vorwärtsstreben, weshalb Sie mir immer als Vorbild dastehen. Diese ächt poetischen neuen Formen wieder, wie sie sich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden!

Tempo Aus verschiedenen Quellen wissen wir, dass Mendelssohn generell zügige Tempi bevorzugte. Ritardandi waren ihm in der Regel suspekt, und als Grundeinstellung kann gelten, was der Dirigent Hans von Bülow (1830–1894) über ihn berichtet (Wind 2011): »seine zahlreichen Zurufe beim Unterrichte waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden«. Gleichwohl ist zu beobachten, dass Mendelssohn sehr schnelle Tempi in den Orgelwerken nur äußerst selten verwendet, etwa im »Allegro assai vivace« überschriebenen Schlusssatz der 1. Sonate; die Tempoangabe »Presto« kommt in seiner Orgelmusik nicht vor. Das mag einer generellen Tendenz um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschuldet sein, auf der Orgel langsamer zu spielen als etwa auf dem Klavier: Die Mechanik, die Raumakustik und

insbesondere die Ansprache der tiefen Pfeifen ließen schnelle Tempi wenn nicht als unmöglich, so doch zumindest als unangebracht erscheinen.

Mendelssohns Orgelspiel wird in englischen Quellen als lebendig und energisch beschrieben (Kooiman 1997), mit viel Gefühl für abwechslungsreiche Registrierungen. Seine Orgelsonaten sind als einzige seiner Orgelwerke mit Metronomzahlen versehen. Mit diesen Angaben kam er – in einer späten Phase der Drucklegung – wohl einer Bitte des englischen Organisten E.J. Hopkins nach. Mendelssohn hatte aber kein Metronom zur Verfügung. William A. Little unterstellt deshalb, dass Mendelssohn die Metronomzahlen nicht mit der gleichen Sorgfalt ergänzt habe, die er solchen Details sonst zukommen ließ. Die Ausgaben der anderen Verlage sind nicht mit Metronomzahlen versehen.

Jon Laukvik stellt in seiner Orgelschule fest, dass manche der Mendelssohn'schen Tempi von unseren heutigen Tempovorstellungen abweichen: das Adagio der 1. Sonate etwa sei mit $\text{♩} = 100$ recht schnell, der Schlusssatz »Allegro assai vivace« hingegen mit $\text{♩} = 84$ »eher ein wenig zu ruhig«. Ähnlich argumentiert Christoph Albrecht etwa zwei Jahrzehnte zuvor. Und tatsächlich hört man die langsamen Sätze aus den Orgelsonaten selten so schnell wie angegeben, während die schnellen häufig (und bisweilen erheblich) im Tempo gesteigert werden. Das ist mit einem Abstand von mehr als 170 Jahren zur Entstehung der Sonaten auch nicht verworflich: Unser Empfinden von Geschwindigkeit hat sich im Laufe der Zeit stark gewandelt. Aus meiner Sicht lohnt es sich trotzdem, Mendelssohns Metronomangaben zumindest einmal auszuprobieren, bevor man sich auf ein Tempo festlegt.

Registrierung Mendelssohn war nie als Organist angestellt und hatte somit auch keine Orgel, die er regelmäßig gespielt bzw. auf die er sich bei seinen Kompositionen bezogen hätte. Vielmehr hat er, wo immer es ihm möglich war, Orgeln ausprobiert und dabei Literatur ebenso wie eigene Improvisationen gespielt. Zur Zeit der Entstehung seiner Orgelsonaten weilte er bei Fritz Schlemmer in Frankfurt am Main, den er bereits 1830 in Neapel kennengelernt hatte. Mit Schlemmer probierte Mendelssohn an der Stumm-Orgel (1779) der Frankfurter Katharinenkirche gemeinsam Registrierungen aus; ihm sind die Sonaten auch gewidmet.

Die stilistische Idiomatik dieses Instruments auf der Grenze zwischen Spätbarock und Romantik dürfte für Mendelssohns Klangvorstellungen leitend gewesen sein: Diese Orgel war es auch, auf der er im April 1845 die Uraufführung der Sonaten spielte, nicht etwa, wie Hermann J. Busch einmal bemerkt hat, die »modernere« Walcker-Orgel (op. 9, 1833) in der nahe gelegenen Paulskirche. Als er im Sommer desselben Jahres die Sonaten seinem Freund Emil Naumann vorspielen wollte, wählte er dazu die 1802 erbaute, etwas kleinere Stumm-Orgel in der Johannes-

kirche in Kronberg (Busch 1998). Die allgemeinen Registrierangaben, etwa die Bemerkungen zu piano und pianissimo in der Vorbemerkung zu seinen Sonaten in der Ausgabe von Breitkopf & Härtel, verweisen gleichwohl bereits auch auf spätere Instrumente und deren Klangästhetik:

Vorbemerkung.

Es kommt bei diesen Sonaten auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber jede der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigne Behandlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Gränzen, 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 Gegentheil ausdrücklich angegeben ist. (siehe die 6te Sonate.) Die verschiedenen Register zu den verschiedenen Stücken passend zu mischen, namentlich aber darauf zu sehen, dass sich beim Zusammenwirken zweier Manuale das eine Clavier von dem andern durch seinen Klang unterscheidet, ohne grell davon abzustecken, bleibt also dem Spieler überlassen.

Auch wenn Mendelssohn viel auf historischen Orgeln spielte, scheint also das Klangideal, das seiner Orgelmusik zugrunde liegt, sich weniger auf die farbigen Klänge der (spät-)barocken Instrumente zu beziehen als vielmehr auf neuere Tendenzen im Orgelbau mit verschmelzenden, dicht einander angeglichenen Klangfarben-Nuancen. Nur so lassen sich einige Besonderheiten seiner Satztechnik – etwa ein gelegentlicher Lagenwechsel der Solo- und Begleitstimmen – ausführen, wenn man seine Forderung nach subtiler Unterscheidung eines der Manuale vom anderen, »ohne grell davon abzustecken«, umsetzen möchte.

Aufschluss über Mendelssohns Klangästhetik geben auch jene Äußerungen zu Orgelregistern, die sich nicht auf seine eigenen Kompositionen beziehen. So schreibt er im Herbst 1831 an seine Schwester Fanny über die Orgel von St. Peter in München:

Es sind wunderschöne Register darin, mit denen man Choräle figurieren kann. Da erbaue ich mich denn am himmlisch strömenden Ton des Instruments – namentlich habe ich hier die Register gefunden, mit denen man Seb. Bachs »Schmücke dich, o liebe Seele« spielen muss. Es ist, als wären sie dazu gemacht und es klingt so rührend, dass es mich allemal durchschauert wenn ich es anfangen. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8 Fuss und eine ganz sanfte 4 Fuss, die nun immer über dem Chorale schwebt. Aber zum Choral ist ein Clavier da, das lauter Zungenstimmen hat, und da nehme ich dann eine

sanfte Hoboe, ein Clairon sehr leise 4 Fuss und eine Viola, das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die aus Herzensgrund singen.

Wäre dies auch eine mögliche Registrierung für die erste Variation aus dem Kopfsatz der 6. Sonate, die doch so offensichtlich an Bach'schen Vorbildern orientiert ist?

Applikatur Über Fingersätze bei Mendelssohn selbst wissen wir nichts. Grundsätzlich gilt noch ein artikuliertes Spiel, bei dem auch die Taktakzente sorgfältig ausgeführt werden; immer häufiger löst aber eine genaue Bogensetzung das akzentuierte Spiel ab. Hier müssen Legato-Fingersätze gefunden werden. Dabei lassen sich einige Stellen, etwa die beiden Oberstimmen in der 3. Variation der 6. Sonate, kaum mit Standard-Fingersätzen ausführen. Wilhelm Volckmar führt etwa in seiner Orgelschule einen Legato-Fingersatz an, bei dem sich die Sextengriffe mit 1–4 und 2–5 abwechseln. Je nach Situation wird man dies auch bei Mendelssohn zugrunde legen können und ggf. in der unteren Stimme mit dem Daumen über die Tasten gleiten, wenn ein strenges Legato nicht ausführbar ist.

Sonate op. 65 Nr. 6 d-Moll Die letzte von Mendelssohns sechs Sonaten für die Orgel entstand in den Jahren 1844/45. Sie ist dreiteilig: Choral mit Variationen – Fuge – Finale. Dabei nimmt der erste Satz deutlich mehr Raum ein als die beiden anderen zusammen. Dem den Kopfsatz einleitenden Choral und den nachfolgenden Variationen liegt die Melodie von Martin Luthers Lied *Vater unser im Himmelreich* zugrunde; später hat Martin Moller dieselbe Melodie für sein Lied *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* verwendet. Ob sich Mendelssohn auf einen dieser beiden Texte bezieht (und wenn ja: auf welchen), lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen: Anders als neuere Ausgaben nennt der Erstdruck nur das Wort »Choral«, nicht aber einen Titel, und unzweifelhafte Bezüge zwischen der Kirchenliedmelodie und einem bestimmten Choraltext lassen sich in diesem Satz nicht herstellen, auch wenn das immer wieder von verschiedenen Autoren behauptet wurde. Die erste der Variationen ist bereits in den 1830er-Jahren, also lange vor der Sonate als Einzelsatz entstanden; in dieser Fassung trägt sie den Titel von Mollers Lied. Meine eigenen Forschungen zu dieser Sonate haben allerdings ergeben, dass Mendelssohn seine Variationen völlig unabhängig vom Text gestaltet hat. Dafür nahm er sich zunächst Bach'sche Bearbeitungstechniken zum Vorbild und verwirklichte im weiteren Verlauf zunehmend eigene musikalische Ideen und Konzepte (Schneider 2021). Die Fuge, bei vielen anderen Komponisten ein Satz, mit dem ein größeres Werk abgeschlossen

(Takt 6–7, bis zu »Tempo I«), »diminuendo e rallentando« (verteilt über die Takte 49 bis 54); dabei lässt die Verbindung von dynamischen und bewegungsmäßigen Vorschriften vermuten, dass dies auch auf Stellen übertragen werden sollte, an denen nur eine dynamische Bewegung vermerkt ist (vgl. etwa die direkt folgenden Takte 55 bis 58, in denen nur *crescendo* steht, das ins *forte* mündet: hier soll sicher auch das Tempo wieder allmählich gesteigert werden). Der klangliche Eindruck, der dadurch entsteht, ist ein Stück, das in jeglicher Hinsicht – in Dynamik und Tempo – ständig in Bewegung ist.

Finger- und Fußsätze Im Druck von 1870 finden sich einige Fingersätze, die Liszt mit Feder in sein Exemplar des Erstdrucks bzw. in die Ergänzungen eingetragen hat. Unterscheiden lassen sich zwei unterschiedliche Anliegen: Zum einen geht es um Legato-Fingersätze, mit denen ein besonders dichtes Spiel der notierten Passagen angezeigt werden soll. Damit beugt Liszt einer Spielweise vor, wie sie vielleicht sonst von zeitgenössischen Organisten angewandt worden wäre, nämlich die Bildung separater Gruppen von Sechzehnteln:

Notenbeispiel 8: Franz Liszt, *Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H*, 2. Fassung 1870, T. 43 ff. (nur rechte Hand)



Ein entgegengesetztes Anliegen können wir in der Fuge an der Stelle mit den staccato gespielten Akkord-Arpeggien ablesen. Hier soll der Fingersatz dafür sorgen, dass tatsächlich so kurz wie möglich gespielt wird (die Klavierfassung von 1871 steigert an der entsprechenden Stelle noch weiter: »staccatissimo, martellato«):

Notenbeispiel 9: Franz Liszt, *Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H*, 2. Fassung 1870, T. 216 ff. (nur Manual)



Dieser auf den ersten Blick ungewöhnliche (und anspruchsvolle) Fingersatz ist nicht notwendigerweise Voraussetzung für ein gutes Staccato-Spiel, deutet aber immerhin an, welche Intention der Komponist verfolgt hat und worauf man bei der Interpretation (auch ggf. mit einem anderen Fingersatz) achten

Schließlich ist auf den Fingersatz einer Stelle im Präludium hinzuweisen, der zeigt, dass hier nicht streng legato gespielt werden soll: Die Viertelnoten in der linken Hand werden nacheinander jeweils mit demselben Finger gespielt. Die Akkorde, die im Zusammenspiel mit rechter und linker Hand entstehen, werden gehalten, es entsteht also ein kumulativer Klang, bei dem die Orgel jeweils bis zum vollständigen Akkord anschwillt, bevor dieser ganz abreißt – auch in der tiefsten Stimme:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The second system continues the melody and includes a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line features a series of eighth notes and rests, with fingerings indicated by numbers 1 through 4. The overall tempo is marked 'Moderato'.

Die Ladegast- Orgel (1855) im Dom zu Merseburg

Der noch junge Orgelbauer Friedrich Ladegast (1818–1905) erhielt zunächst den Auftrag für einen Umbau der barocken Domorgel, die zu diesem Zeitpunkt bereits eine wechselvolle Geschichte hinter sich hatte. Ladegast gestaltete die Orgel – unter Verwendung älterer Register – in den Jahren 1853 bis 1855 um; gut zehn Jahre später ersetzte er beinahe alle wiederverwendeten Register durch eigene, sodass spätestens von diesem Zeitpunkt an von einem neuen Orgelwerk gesprochen werden kann.

Den imposanten Klangcharakter dieser Orgel dürfte Liszt sowohl für die »*Ad-nos*«-Fantasie als auch für *B-A-C-H* im Hinterkopf gehabt haben; auch bei weiteren Kompositionen merkte er an, dass sich auf der Ladegast-Orgel der Klang besonders schön nuancieren ließ.

(Worte der Kommunikanten, der Jungfrau, der gesamten Kirche: Der, der mich erschaffen hat, ruht in meinem Zelt, das Wort wurde Fleisch und wohnte in mir. Meine Seele rühmt den Herrn, mein Geist jubelt vor Freude in Gott, meinem Retter [nach den Büchern Jesus Sirach und den Evangelien des Johannes und des Lukas].)

Tempo und Tempomodifikationen Die Tempoangaben im Zyklus wechseln zwischen Extremen: von *Très lent* («sehr langsam») bis (*en peu plus*) *Vif et puissant, vif et joyeux* («Schnell» bzw. »ein bisschen schneller und kraftvoll«, »schnell und fröhlich«). Häufig verwendet er die Angabe *Modéré* oder *Très modéré* (vergleichbar dem *Moderato* – »mäßig schnell« bzw. »sehr gemäßigt«). Dabei soll das *Très lent* wirklich sehr langsam sein: Hier steht die Zeit beinahe still! Hört man frühe Aufnahmen, in denen Messiaen selbst spielt, dann fällt auf, dass er bei den *Modéré* überschriebenen Stellen häufig recht rasch spielt.

Stets leben die Tempoangaben in Messiaens Stücken von den Gegensätzen. Das *Très lent* zu Beginn von *Les Bergers* («Die Hirten») erzeugt eine kontemplative Stimmung, wie man sie sich bei der Betrachtung der Hirten vor der Krippe vorstellen kann. Nach kurzer Überleitung (*Bien modéré* – »sehr gemäßigt« im Sinne von: »gut ausgespielt«) folgt eine Hirtenmelodie, registriert mit *Clarinette* und *Nazard* auf dem *Positif*, später ein weiteres Mal mit *Hautbois* und *Octavin* auf dem *Récit*, die den Jubel der Hirten bei ihrer Rückkehr auf das Feld nachzeichnet – nach der Kontemplation nun der ausgelassene Freudentanz. Die Registrierungen nehmen klanglich die Idiomatik von Hirtenschalmeien in unterschiedlicher Variation auf, die Rhythmik in diesem Abschnitt ist von den *Valeurs ajoutées* geprägt, jedoch trotz ihrer rhythmischen Irregularität liedhaft und eingängig.

Notenbeispiel 4: Olivier Messiaen, *Les Bergers* aus *La Nativité du Seigneur*, *Modéré, joyeux*

Modéré, joyeux
P clarinette e nazard

R flûte, bourdon 8

gambe 8

p

Dieser Abschnitt wird – in beiden Registrierungen – anschließend mit einer *Diminution* der Oberstimme wiederholt, bei der die Sechzehntel beinahe durchlaufen; damit

wird das Stück beschlossen. Typisch für Messiaens Tempogestaltung an Schlüssen und Einschnitten ist das Rallentando am Satzende, das sich kontinuierlich über fünf Takte erstreckt. Parallel dazu vergrößern sich auch die Notenwerte und steigern den Effekt des allmählichen Zur-Ruhe-Kommens. Der Zielklang a-Moll wird, bei sich stets verlangsamendem Puls, ausgezählt, was eine auskomponierte Fermate erzeugt.

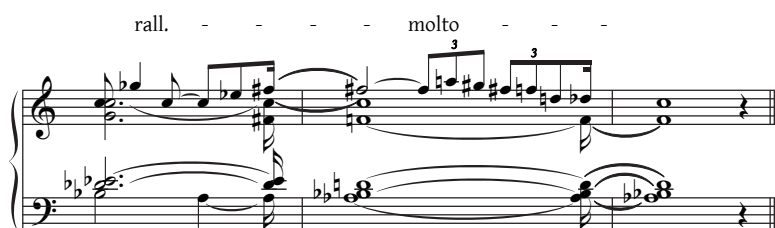
Notenbeispiel 5: Olivier Messiaen, *Les Bergers* aus *La Nativité du Seigneur*, Modéré, joyeux, Schluss



Aufschlussreich ist die Umsetzung der Tempoangaben durch den Komponisten selbst: In einer Aufnahme aus den 1950er-Jahren spielt Messiaen den Einleitungsteil (*Très lent*) in einer Geschwindigkeit von etwa $MM \text{ } \text{♩} = 30$; im *Modéré, joyeux* spielt er sehr frei und etwa doppelt so schnell. In der anschließenden *Diminution* interpretiert er die Sechzehntel etwas gleichmäßiger, bleibt aber im selben Tempo ($\text{♩} = 60$). Allerdings beschleunigt er bei der letzten Wiederholung des Themas stark, um dann auf dem höchsten Ton d^3 , sechs Takte vor Schluss, wie auf einer Fermate innezuhalten.

Am Schluss des ersten Abschnitts von *La Vierge et l'Enfant* («Die Jungfrau und das Kind») findet sich ebenfalls ein längeres Rallentando, das in seinem Verlauf noch durch ein »molto« gesteigert wird:

Notenbeispiel 6: Olivier Messiaen, *La Vierge et l'Enfant* aus *La Nativité du Seigneur*, T. 13–15



In Verbindung mit den Triolen, die ihrerseits nach dem lang ausgehaltenen Akkord ein neues Tempo anschlagen, gerät der Schluss dieses Abschnitts ganz aus der Zeit, eine Orientierung an irgendwelchen (Takt-)Schwerpunkten ist nicht mehr möglich. Für die Ausführung beachte man: All diese Schlüsse tragen mit »rallentando« eine dynamische Tempoangabe. Das ursprüngliche Tempo wird modifiziert, dabei soll

also nicht plötzlich langsamer gespielt werden, sondern das Spiel soll kontinuierlich langsamer werden.

Artikulation und Phrasierung Für die Ausführung der Sätze des Zyklus gibt es nur wenige Angaben zur Artikulation. In der Regel wird legato gespielt. So ist etwa die dritte der Méditations sehr dicht zu spielen – sowohl in der Kantilene (rechte Hand) als auch in der Begleitung. Dabei schlage man die Akkorde so dicht an wie möglich. Dort, wo ein echtes Legato nicht möglich ist, suche man die Klänge weich zu trennen und neu anzuschlagen. Das ist auf leichtgängigen Trakturen bzw. mit Barkermaschine etwas einfacher zu bewerkstelligen als auf schwergängigen mechanischen Orgeln; auf Letzteren wird es vor allem auf eine gute Synchronisation der einzelnen Finger ankommen. Bei raschen nebeneinandergesetzten Akkorden schreibt Messiaen in der Regel »staccato«. In der bereits erwähnten Aufnahme kann man hören, dass dieses je nach Atmosphäre des jeweiligen Stücks länger oder kürzer ausfallen kann: Während Messiaen in der ersten Méditation *La Vierge et l'Enfant* im zweiten Teil (»Un peu vif«) kurz, prägnant und lebendig anschlägt, sind die Staccato-Akkorde im Eingangsteil von *Les Bergers* (»Très lent«) etwas länger, wenngleich auch hier deutlich voneinander getrennt und noch weit von einem Portato entfernt. In diesem Abschnitt steht unter den Akkorden der linken Hand »louré«; sie sind mit Portatostrichen versehen und sollen mit Gewicht gespielt und ganz leicht voneinander abgesetzt werden. Weitere Artikulationszeichen wie Staccatopunkte werden hier nicht verwendet.

Umso mehr Akzentzeichen gibt es in der letzten Méditation des Zyklus, *Dieu parmi nous* (»Gott unter uns«). Die majestätische, abwärtsgerichtete Tonfolge im Pedal, die gewichtig (im *ffff*) die Niederkunft Christi auf die Erde symbolisiert, ist staccato überschrieben, die Noten tragen Akzentzeichen, trotzdem müssen die Basstöne kraftvoll (und damit eher in einem breiten Portato) gespielt werden. Die folgende Zeile (*Lent, avec charme*) hat Messiaen unter drei Bögen gestellt, mit denen die einzelnen Phrasen voneinander getrennt werden – bei gehaltener unterster Note. Im anschließenden *Vif et joyeux*, einem sehr raschen Abschnitt, tragen die Phrasen keine Bögen, sondern werden durch Taktstriche voneinander getrennt; sie sind ebenfalls zunächst legato zu spielen und laufen in mit Punkten versehenen Noten aus – hier gilt also wieder staccato, das sich linear aus dem vorherigen Legato entwickeln kann.

Im folgenden langen, *Toujours vif* überschriebenen Abschnitt kombiniert der Komponist eine legato gespielte Oberstimme mit staccato anzuschlagenden Mittelstimmen und ebenso kurzen Pedaltönen. Nach einer modifizierten Reprise des Beginns (dieses Mal, komplementär zum Beginn, mit in Oktaven aufsteigender