

Felix Mendelssohn Bartholdy
Organ Works
Christian Schmitt





Felix Mendelssohn-Bartholdy, lithography by Friedrich Jentzen 1837, covering the painting of Theodor Hildebrandt (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 39/1837, Frontispiz)

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Orgelwerke · Organ Works

SACD 1

Sonata I f-moll op. 65 Nr. 1

15:05

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------------|
| 1 | Allegro moderato e serioso | 5:26 |
| 2 | Adagio | 2:54 |
| 3 | Andante recitativo | 2:55 |
| 4 | Allegro assai vivace | 3:48 |
| 5 | Praeludium d-moll | 4:02 |
| | Praeludium III d-moll op. 37 | 9:11 |
| 6 | Praeludium III Allegro | 5:34 |
| 7 | Fuga III | 3:36 |
| 8 | Andante con moto g-moll | 1:20 |
| 9 | Andante sostenuto f-moll | 3:52 |
| 10 | Fuga pro Organo pleno d-moll | 4:20 |
| 11 | Andante D-Dur | 2:41 |
| 12 | Nachspiel D-Dur | 4:36 |

| | | |
|----|--------------------------------------|-------------|
| 13 | Fughetta D-Dur | 2:49 |
| 14 | Andante recitativo f-moll | 3:22 |
| | Sonata II c-moll op. 65 Nr. 2 | 9:36 |
| 15 | Grave. Adagio | 3:57 |
| 16 | Maestoso e vivace | 2:09 |
| 17 | Fuga. Allegro moderato | 3:29 |

T.T.: 60:54

SACD 2

| | | |
|---|--------------------------------------|-------------|
| | Sonata III A-Dur op. 65 Nr. 3 | 9:21 |
| 1 | Con moto maestoso | 7:10 |
| 2 | Andante tranquillo | 2:11 |
| 3 | Andante D-Dur | 5:20 |
| 4 | Fuga C-Dur | 4:08 |
| 5 | Fuga f-moll | 4:29 |
| 6 | Allegro con brio B-Dur | 4:25 |
| 7 | Praeludium c-moll | 2:49 |

Praeludium und Fuga II G-Dur op. 37**8:13**

8 Praeludium II Andante con moto 3:53

9 Fuga II 4:19

10 **Andante F-Dur** **3:02****Sonata IV B-Dur op. 65 Nr. 4****13:37**

11 Allegro con brio 3:48

12 Andante religioso 2:11

13 Allegretto 3:35

14 Allegro maestoso e vivace 4:01

T.T.: 55:24**SACD 3****Sonata V D-Dur op. 65 Nr. 5****8:10**

1 Andante 1:08

2 Andante con moto 2:24

3 Allegro maestoso 4:37

| | | |
|-----------|--|--------------|
| 4 | Fuga g-moll | 2:13 |
| 5 | Fuga e-moll | 4:23 |
| | Praeludium und Fuga I c-moll op. 37 | 7:59 |
| 6 | Praeludium I Vivace | 4:02 |
| 7 | Fuga I Con moto | 3:57 |
| 8 | Passacaglia c-moll | 5:31 |
| 9 | Allegretto d-moll | 2:17 |
| 10 | Allegro d-moll | 7:34 |
| 11 | Andante rezitativo f-moll | 3:06 |
| 12 | Allegro B-Dur | 2:42 |
| 13 | Fuga B-Dur | 3:35 |
| | Sonata VI d-moll op. 65 Nr. 6 | 13:55 |
| 14 | Choral und Variationen: Andante sostenuto | 5:54 |
| 15 | Allegro molto | 2:49 |
| 16 | Fuga. Sostenuto e legato | 2:37 |
| 17 | Finale. Andante | 2:34 |

T.T.: 61:25



Christian Schmitt (© Uwe Arens)

Christian Schmitt

an den Walcker-Organen

der Kirche Sankt Maria in Schramberg (SACDs 1, 2)

und der Evangelischen Kirche Hoffenheim (SACD 3)

»Es sind doch Orgeln, das ist mir schon genug« Felix Mendelssohn Bartholdy auf historischen Walcker-Orgeln

Der Lehrer von Felix Mendelssohn hieß Bach. Nicht Johann Sebastian, sondern August Wilhelm. Nicht verwandt oder verschwägert mit dem Thomaskantor. August Wilhelm Bach spielte die Orgel der Berliner Marienkirche, ein stattliches Instrument von Joachim Wagner, fertiggestellt 1723, in jenem Jahr, als der andere Bach, der bedeutendste Organist seiner Zeit, von Köthen nach Leipzig wechselte. Das wusste der elfjährige Knabe vermutlich aber noch nicht, als er 1820 mit dem Orgelunterricht bei dem Berliner Bach begann. Die Familie Mendelssohn, seit dem Übertritt des Vaters Abraham zur protestantischen Kirche Mendelssohn Bartholdy, war dem Leipziger Bach gleichwohl sehr zugetan. Auf dem Klavier lag zur Übung der Kinder das Wohltemperierte Klavier, und dass Felix sich von seiner Großmutter sehnhchtest eine Abschrift der Matthäuspassion wünschte und eine Aufführung in der Singakademie durchsetzte, ist hinreichend bekannt.

Als Komponist setzte sich Mendelssohn mit Klavier- und Kammer- und Orchestermusik durch, seine knackigen Oratorien und zahllosen Chöre verankerten seine Musik tief ins Bewusstsein der Bevölkerung, nicht nur in Deutschland. Mendelssohns gar nicht so heimliche, aber bei weitem nicht so bekannte Liebe freilich galt der Orgel, dem Instrument an sich wie der Musik. Wo auch immer er hinkam: Kirchen und Orgeln mussten aufgesucht werden. »Es sind doch Orgeln, das ist mir schon genug«, berichtete er 1831 aus der Schweiz; »Die F-Dur-Toccata mit der Modulation am Schluss klingt, als sollte die Kirche zusammenstürzen«, fand er, indem er sich auf eine Reise nach München freute, wo er dieses Stück »herunterorgeln« wollte. »Sie klingt wie ein

vollstimmiger Chor von Weiberstimmen; aber sie behaupten, es sei die erste Orgel in Europa, wenn man sie reparierte, was 30.000 Francs kosten soll« – so sein Kommentar zu einem Besuch in der Pariser Kirche St. Sulpice im Januar 1832, bevor sich dort Aristide Cavallé-Coll ein Orgeldenkmal setzte, das Mendelssohn leider nicht mehr hören und bewundern konnte. Besonders in England wollte man Mendelssohn auf der Orgel hören; in Christchurch »dachte ich ein paar Augenblicke, ich müsste ersticken, so groß war das Gedränge und Gewühl um die Orgelbank«, und tags drauf waren es dreitausend Menschen, vor denen er in Exeter spielte. In London schließlich galt er als der größte Organist, der je dort gespielt habe, die Zeitungen berichteten vom Feuer von Mendelssohns Genius und was man alles von ihm lernen könne.

Was genau Mendelssohn in seinen Konzerten spielte, wissen wir nicht. Eigene Stücke sicher, schon der Elfjährige hatte ja mit dem Komponieren begonnen. Gewiss auch Bach, dessen auch technisch anspruchsvoller Musik er nicht zuletzt seinen Erfolg als Spieler verdankte. Es war vor allem das Pedalspiel, das die Zeitgenossen begeisterte. Spätestens 1840, als er in der Thomaskirche ein Orgelkonzert spielte, mit dessen Erlös er das erste Leipziger Bach-Denkmal finanzieren wollte. »Ich gab's solissimo und spielte neun Stücke und zum Schluß eine freie Fantasie«, berichtete er der Mutter. »Ich habe mich aber acht Tage vorher geübt, daß ich kaum mehr auf meinen eigenen Füßen stehen konnte und nichts als Orgelpassagen auf der Straße ging!« Robert Schumann bewunderte diesen »Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!«

Mit seiner Orgelleidenschaft steht Mendelssohn gewissermaßen quer zu seiner Zeit. Nach Bachs Tod im Jahre 1750 dreht sich, zumindest in deutschsprachigen

Raum, der Schweinwerfer nach Süden. Die Wiener Klassik zeigt an der Orgel jedoch nur wenig Interesse. Der Musikbetrieb professionalisiert sich, das Monopol von Hof und Kirche öffnet sich für breitere Kreise von Adel und Bürgertum, der private Salon, das öffentliche Konzert etablieren sich als Brennpunkte des musikalischen Fortschritts. Die in der Kirche verbliebene Orgel gerät in den liturgischen Schatten; Sonate und Lied, Quartett und Sinfonie benötigen die Orgel nicht. Die Virtuosen bevorzugen Klavier und Violine. Publikationen jener Zeit, wie die sechsbändige »Practische Orgelschule« op. 55 von Johann Heinrich Christian Rinck (1770-1846) richten sich deutlich an funktionaler Musik aus, Liedbegleitung, Vor- und Nachspiele für den Gottesdienst.

In dieser Hinsicht bildet Mendelssohns Orgelmusik eine Art Scharnier zwischen alter und neuer Kunst, zwischen Liturgie und Konzert. Die 1837 in London veröffentlichten *Drei Präludien und Fugen op. 37* stehen formal in der Bachschen Tradition, während die 1845 veröffentlichten *Sechs Sonaten op. 65* der zyklischen Form einen Weg bereiten. Mendelssohn komponiert sie jedoch nicht aus einem Guss, sondern setzte sie aus verschiedenen, schon existierenden Einzelstücken verschiedenen Charakters zusammen. Den Weg zur Sinfonie findet die Orgelmusik ab 1850 dann eher in Frankreich, im Verein mit den Instrumenten von Aristide Cavaillé-Coll. Die Liaison zwischen den technischen und klanglichen Möglichkeiten des Instruments und der auf ihm realisierten Musik ist bei der Orgel so entscheidend wie vielleicht bei keiner anderen Musikgattung. In Frankreich entfaltete das Orgelkonzert jedenfalls in den großen Kirchen und Kathedralen und eigentlich bis heute eine andere öffentliche Wirkung als im deutschsprachigen Raum.

Die beiden genannten Sammlungen op. 37 und op. 65 sind die einzigen, die Mendelssohn selbst mit einer Opuszahl versah und sie damit als abgeschlossen

und gültig betrachtete. Ralf Wehners im Jahre 2009 erschienenenes Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWW) führt allerdings 52 weitere Stücke auf. Aus dieser »Fülle von Orgelkompositionen Mendelssohns« wiederum hat der Musikwissenschaftler Christian Martin Schmidt 21 Stücke ausgewählt, die für den praktischen Gebrauch als Band 2 der Orgelwerke Mendelssohns bereits 2005 beim Verlag Breitkopf & Härtel erschienen waren. Der Editionsleiter der aktuellen »Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy« drückt sich korrekt aus, wenn er von Stücken spricht, »die der Komponist nicht oder nicht in dieser Fassung in eines seiner Orgel-Opera aufgenommen hat«. Mendelssohn litt, wie der Dirigent Christopher Hogwood einmal bemerkte, unter der »Revisions-Krankheit«; bevor er einem Werk den Segen seiner Vollendung gab, gingen oft Jahre ins Land, mit denen Veränderungen kamen, Korrekturen und neue Ideen. Die genannten 21 Stücke hat Christian Schmitt für diese CDs auf zwei Orgeln aus der Mendelssohnzeit eingespielt; sie sind eingestreut zwischen die Opera 37 und 65 zu hören.

Drei Präludien und Fugen op. 37

Mendelssohn widmete den Druck 1837 dem Organisten der Londoner St. Pauls Cathedral, an deren Orgel er besonders oft und gerne spielte. Thomas Attwood (1765-1838) hatte als junger Mann in Wien Unterricht bei Wolfgang Amadeus Mozart genommen. Der ehemalige Salzburger Hoforganist spielte gerne und gut Orgel, komponierte jedoch nichts für dieses Instrument, wenn man von der f-moll-Fantasie KV 608 absieht, die ihren Weg aus der Flötenuhr auf die Orgelempore allerdings erst finden musste. Neben seiner Organistentätigkeit genoss Attwood in London vor allem einen Ruf als Opernkompunist. Was mag Mendelssohn, der Mozart

so sehr bewunderte und zu seinem eigenen Bedauern – neben einigen zu Unrecht vergessenen Jugendwerken – keine bedeutenden Opern zuwege brachte, mit Altwood besprochen haben?

»Präludium und Fuge« klingt nach Bach und nach Übernahme bewährter Muster der Vergangenheit. Mendelssohn gießt in die alte Form jedoch neuen Wein. Das erste Werkpaar in c-moll beginnt raffiniert: eine schier unendliche Linie regelmäßiger Achtel verstrickt sich *Vivace* durch alle Stimmlagen in einen dreistimmigen Kanon; pedalgestützte Akkorde treiben sie durch spannende harmonische Entwicklungen. Die Fuge im schwingenden 12/8-Takt entwickelt sich *con moto* aus einem sanglichen Thema.

Das Präludium des zweiten Paares in G-Dur erinnert *Andante con moto* an die von Mendelssohn geliebte Gattung »Venezianisches Gondellied«. Die Fuge bildet eine Art harmonisches Labyrinth, angeregt durch ein Thema, das sich in einer chromatischen Sequenz aus dem gewichtigen Statement vier halber Noten befreit.

Das Präludium von Werkpaar Nr. 3 in d-moll schließlich erinnert an eine Toccata des norddeutschen Barock; das mehrteilige, in den Pedalsoli recht virtuose Stück wechselt zwischen gebundenen und improvisiert wirkenden Passagen. Ein ab Takt 24 anklingendes Thema stellt eine besondere Qualität Mendelssohns heraus: kaum einem anderen Komponisten flogen solche Melodien scheinbar einfach zu. Die chromatisch gewürzte Fuge beginnt wieder mit mottohaften halben Noten; das mit *Volles Werk* überschriebene Stück basiert auf einer am 29. März 1833 in Berlin vollendeten »Fuga pro organo pleno« [CD 1 [10]]. Die sich steigernde Finalwirkung mag dazu einladen, alle drei meisterlichen und in sich doch verschiedenen Präludien und Fugen im Sinne einer sich steigernden Dramaturgie auch zyklisch zu spielen.

Der Startschuss für den im April 1845 zum Druck gegebenen und im September veröffentlichten Zyklus der **Sechs Sonaten op. 65** fiel erneut in London. Mendelssohn wurde gebeten, eine »School of Organ Playing« zu komponieren, eine Art »Orgelbüchlein« also.

»Um des leidigen Mammons willen«, teilte er seiner Schwester mit und benannte sicher nur einen Teil der Wahrheit, schrieb er 24 Stücke nieder, die der Verlag Coventry & Hollier in drei »Voluntary« genannten Suiten zusammenfassen wollte. Während der Arbeit entschied sich Mendelssohn jedoch, die Stücke in sechs Sonaten zusammenzufassen. Dieser Prozess ist brieflich und in hinterlassenen Noten gut dokumentiert. Mendelssohn komponiert also nicht nur Neue Musik, sondern greift auf bereits Bestehendes zurück; einige der auf diesen drei CDs eingespielten Einzelstücke sind Vor- und Alternativformen einzelner Sonatensätze.

Solche Stücke können ihren eigenständigen Wert haben, in Form etwa eines liedhaften oder formal experimentierenden Charakterstücks. Besonders hervorzuheben ist der Typus »Andante« bzw. »Adagio religioso«, wie ihn Mendelssohn etwa auch 1840 in der Sinfoniekantate »Lobgesang« op. 52 anstimmte. Die Orgelsonaten op. 65, die wichtigste Sammlung dieser Art in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind jedoch mehr als geschickte Zusammenstellung von Einzelstücken; vielmehr bilden sie ein Kompendium des Besten aus der Fülle von Konzert- und Kirchenmusik. Dahinter steht die Idee, wie der Musikwissenschaftler Michael Heinemann es formuliert, »der Religion ein Residuum in der Kunst zu schaffen, da die Liturgie, der genuine Platz der Frömmigkeit, seiner Meinung nach keinen Raum mehr für eine Musik bietet, die sich der Eröffnung transzendentaler Wahrheit verpflichtet«.

Gleich in der **Sonate op. 65 Nr. 1** lässt Mendelssohn keinen Zweifel daran: mitten hinein in ein kontrapunktisches Feuerwerk erklingt zeilenweise, vollgriffig gesetzt im Mezzopiano-Kontrast der alte reformatorische Choral »Was mein Gott will, das g'scheh allezeit«. Eine Art »Lied ohne Worte« folgt, im dialogischen Kontrast auf zwei Manualen zu spielen, ebenso wie das anschließende, sich stimmzahlmäßig und harmonisch verdichtende Rezitativ, eine Weiterentwicklung des »Andante Recitativo f-moll« aus dem Frühjahr 1845. Der furiose, pianistisch (und pedalistisch!) virtuose Finalsatz löst die Spannung.

Auch die Reihung der sechs Sonaten folgt nicht dem Zufall. Auf F-Dur folgt c-moll, auf das rauschende Finale der ersten ein nachdenkliches »Grave« und »Adagio« zu Beginn der zweiten **Sonate op. 65 Nr. 2**. Wieder lässt sich Mendelssohn von seiner melodischen Fantasie inspirieren. »Allegro maestoso e vivace«, der dritte Satz, ist eine Weiterentwicklung des am 8. März 1831 in Rom entstandenen »Nachspiel« D-Dur (CD 1 [12]), während die erste Form der mitreißenden Fuge am 14. Juli 1839 entstand (CD 2 [4]). Was wären wir dankbar, hätte Johann Sebastian Bach ähnlich akribisch die Kompositionsdaten angeben wie sein nachmaliger größter Bewunderer!

Die **Sonate op. 65 Nr. 3** beginnt in prächtigem A-Dur. Eine Fuge folgt; ihr Kopf zitiert das Rezitativ »Hüter, ist die Nacht bald hin?« aus der schon erwähnten Lobgesang-Sinfoniekantate. Im Pedal erklingt zeilenweise die Melodie des Luther-Chorals »Aus tiefer Not schrei ich zu Dir«. Ein zweites Thema beschleunigt das Stück unter Durchführung aller bis hierhin gehörten Motive und mündet in eine Reprise. »piano e dolce«, lyrisch und gelöst klingt diese formal ungewöhnliche Sonate aus; falls diese pastorale Idylle die Erlösungsfantasie des Psalms 130 spiegelt, dem wiederum Luthers

Bußlied folgt, wäre es ein bedenkenswertes Angebot zur Interpretation.

In den gewohnten vier Sätzen präsentiert sich die **Sonate op. 65 Nr. 4**. Zwei Themen bietet der schon im »Allegro con Brio B-Dur« vom 2. Januar 1845 angelegte, erste Satz: das erste geläufige über langen Bass-Tönen, ein rhythmisch-pointiertes zweites. Danach die Synthese. Ein andächtiges »Andante religioso« folgt; die Melodie in Art eines von Mendelssohn ebenfalls erprobten »Choral ohne Worte« tritt in reizvollen Dialog mit einer rezitativischen Solostimme. Über eine perpetuum-mobile-artige Sechzehntelschleife singt eine unendliche Melodie im 6/8-Takt – eine herrliche Erfindung Mendelssohns an dritter Stelle. Die abschließende Fuge widmet der Orgelvirtuose dem Pedal: bevor die Fußtasten das raumgreifende Thema vorstellen (ab hier verwendet Mendelssohn die auf den 2. April 1845 datierte »Fuge B-Dur«), durchmisst die Musik mit fast zwei Oktaven das ganze im Bass verfügbare Spektrum. Sicher das technisch anspruchsvollste Stück der ganzen Serie.

Zurück zum Choral. Für das die **Sonate op. 65 Nr. 5** einleitende »Andante« lassen sich Anklänge an bekannte Lieder finden – die Melodie an sich, ein Choral ohne Worte, dürfte jedoch eine Erfindung Mendelssohns sein. Ganz in der hymnischen Art wie das wohl beliebteste in angelsächsischen Ländern gesungene Weihnachtlied »Hark, the Herald Angels Sing«, das aus Mendelssohns »Festgesang zum Gutenbergfest« 1840 stammt. Das folgende »Andante con moto« im 6/8-Rhythmus über staccato-Achtelfiguren im Pedal hat seinen Ursprung in dem mit 22. Juli 1844 datierten Allegretto d-moll (CD 3 [9]). In den langen Noten, die das rasante 12/8-Geläuf im abschließenden »Allegro maestoso« strukturieren, sind Spieler, Hörer und Notenleser versucht, Abschnitte oder Zeilen des zu Beginn der

Sonate formulierten, einfachen Choral zu entdecken; dies gäbe dem dreisätzigen Stück eine heimliche dramaturgische Pointe.

Der Zyklus schließt mit der **Sonate op. 65 Nr. 6**, wie er begonnen hatte: mit einer Choralbearbeitung: »Vater unser im Himmelreich«, wieder ein Lied aus Luthers Katechismus. Diesmal mit einem Variationsatz im Stile einer norddeutschen barocken Partita. Allerdings verbindet Mendelssohn die dem akkordischen Satz folgenden vier Variationen mit Intermezzi, kurzen Zwischenspielen oder wiederum Akkorden. Das Thema der anschließenden Fuge gewinnt Mendelssohn aus der Choralmelodie – eine finale Variation sozusagen. Diesem Höhepunkt in barocker Form folgt ein romantisch-religiöses Andante. Das Thema spinnt den vorletzten, in d-moll stehenden Fugentakt in entspanntem D-Dur weiter – so überführt Mendelssohn die alte in die neue Form, den strengen Kirchengesang in ein welltönes Charakterstück.

Mendelssohn widmete die Sonaten Dr. Fritz Schlemmer, einem in Frankfurt lebenden Rechtsanwalt und Cousin seiner Ehefrau. Der begeisterte Amateurorganist führte Mendelssohn an Orgeln in Frankfurt und stellte ihm ein Pedalklavier zur Verfügung, mit dessen Hilfe er seine Pedaltechnik vervollkommen konnte – für ein solches Instrument komponierte Robert Schumann seine Studien op. 56, Skizzen op. 58 und die BACH-Fugen op. 60.

Die Orgelstücke ohne Opuszahl

Zwischen dem ersten von Mendelssohn komponierten Orgelstück, dem **Präludium d-moll** (MWV W 2, 28. November 1820) und dem Frühjahr 1845, als mit dem **Andante Rezitativo f-moll** W 55 sein wohl letztes Stück entstand, spannen sich 25 Jahre und damit auch ein Vierteljahrhundert musikalischer Entwicklung.

(Um die klanglichen Unterschiede der beiden Walcker-Orgeln in Schramberg und Hoffenheim zu vergleichen, ist dieses Werk auf beiden Instrumenten eingespielt – CD 1 [14] / CD 3 [11]). Nur einen Monat nach dem Präludium d-moll entstand, im Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter, die **Fuge g-moll** (W 4, CD 3 [4]). Der noch nicht zwölfjährige Mendelssohn schätzte schon hier mehrtaktige und -teilige, sequenzartige Themen mit expressiven Intervallsprüngen, hier zwei Sexten.

Nach zweieinhalb Jahren Pause entstanden am 9. und 10. Mai 1823 ein **Andante D-Dur** (W 6, CD 1 [11]), ein erster Versuch vom Typ »Andante religioso«, sowie die **Passacaglia c-moll** (W 7, CD 3 [8]), die in Tonart und Technik an Bachs berühmtes Vorbild erinnert. Der 3/4-Takt dort wird hier allerdings durch 4/4 ersetzt, und eine abschließende Fuge fehlt. Das **Nachspiel D-Dur** (W 12, CD 1 [12]) vom 8. März ging in die Orgelsonate op. 65 Nr. 2 ein, ebenso wie die **Fuga pro Organo pleno** (W 13, CD 1 [10]) vom 29. März 1833 ins op. 37, hier Fuge Nr. 3, beide in veränderter Form.

Christian Martin Schmidt, der Herausgeber der Orgelwerke Mendelssohns in der Leipziger Ausgabe, auf dessen ausführlichen Analysen sich die Anmerkungen hier stützen, bezeichnet die Fuge als »erste wirklich eigenständige und anspruchsvolle Komposition [Mendelssohns] für Orgel«. Ebenfalls 1833 (11. Juli) entstand das nur knappe **Andante con moto g-moll** (W 19, CD 1 [8]). Von Juli 1834 bis Januar 1835 komponierte Mendelssohn zwei Fugen: eine in c-moll, die er in op. 37 dem Präludium Nr. 1 folgen ließ, und die **Fughetta D-Dur** (W 19, CD 1 [13]), die er in die sechs Präludien und Fugen op. 35 für Klavier übernahm, Stücke, die gelegentlich auch auf der Orgel gespielt werden. Wieder fällt ihm ein zweiteiliges, melodisches, über eine Sexte sich aufschwingendes Thema ein

Von 1835 bis 1839 zählen in Mendelssohns Leben andere Prioritäten: die Übernahme der Gewandhauskonzerte und der Niederrheinischen Musikfeste Köln und Düsseldorf, Verlobung und Hochzeit (28. März 1837) mit Cécile Jeanrenaud in Frankfurt, die ersten Aufführungen des Oratoriums »Paulus« in London und Leipzig, eine weitere Reise nach England, die Geburt des ersten Sohnes. Auf den 13., 14. und 18. Juli 1839 datieren drei, vermutlich als kleine Sammlung gedachte **Fugen**: in **e-moll** (W 24, CD 3 [5]) mit einem seltam um einen Halbton schwankenden Thema; in **C-Dur** (W 25, CD 2 [4]), die später die Sonate op. 65 Nr. 2 abschließen sollte, sowie in **f-moll** (W 26, CD 2 [5]). Dieses Stück ging 1844 in ein **Andante sostenuto f-moll** (W 26, CD 1 [9]) über, offenbar mit dem Ziel, es in die erste Orgelsonate aufzunehmen, wovon Mendelssohn dann jedoch absah. Zwei Jahre später, mit dem Datum 9. Juli 1841, entsteht mit dem **Praeludium c-moll** (W 28, CD 2 [7]) ein Typus, den Christian Martin Schmidt ein »Albumblatt« nennt, ein »Dokument für die Form des geselligen Umgangs, die im 19. Jahrhundert in hoher Blüte stand.«

Sechs der auf den drei CDs noch verbleibenden Stücke kommen im Jahre 1844 zur Welt, jener Zeit also, in der sich Mendelssohn mit seinen sechs Orgelsonaten beschäftigte. Neben dem schon genannten Andante sostenuto f-moll vom 10. September vier Stücke aus dem Sommerurlaub, den Mendelssohn im Juli in Bad Soden am Taunus verbrachte. Zuerst ein **Andante F-Dur** (W 30, CD 2 [10]) in Form eines Trios, danach das in die Sonate op. 65 Nr. 5 übernommene **Allegretto d-moll** (W 31, CD 3 [9]) mit dem Staccato-Bass, ein als Variationssatz angelegtes **Andante D-Dur** (W 32, CD 2 [3]), und ein als Präludium, Choral und Fuge umfangreich angelegtes **Allegro d-moll** (W 33, CD 3 [10]). Am Silvestertag münden Mendelssohns Orgelkünste nach B-Dur, die Tonart der Orgelsonate op. 65

Nr. 4. Nicht hier hinein übernahm er das mit seinen versetzten Akkorden heiter wirkende **Allegro B-Dur** (W 47, CD 3 [12]), jedoch das zwei Tage später entstehende **Allegro con brio B-Dur** (W 48, CD 2 [6]), das die Sonate eröffnet. Beschlossen wird die Sonate von der **B-Dur-Fuge** vom 2. April 1845 (W 54, CD 3 [13]), diese freilich umgearbeitet und mit Vor- und Nachspiel versehen, während das **Andante Recitativo f-moll** (W 55, CD 1 [14] und CD 3 [11]) in ebenfalls weiterentwickelter Form als dritter Satz in die Sonate op. 65 Nr. 1 einging.

Die Orgeln

Mendelssohn, der, wie eingangs geschildert, auf seinen Reisen keine Gelegenheit ausließ, Orgel zu spielen, wird mit sehr unterschiedlichen Instrumenten in Berührung gekommen sein. Die große Zeit des Orgelbaus war fürs erste vorbei, neue Ideale kündigten sich erst an. Die Wagner-Orgel in Berlin, auf der er bei August Wilhelm Bach das Handwerk lernte, entstand mit ihren 40 Registern zwar bereits 1723; Mendelssohn lernte sie jedoch in einer »simplifizierten« Form kennen, die er sehr beklagte: drei Fünftel der rund 2.500 Pfeifen waren ab 1800 nicht mehr vorhanden.

In München, wo er mit Bachs F-Dur-Toccata die Peterskirche zusammenstürzen lassen wollte, bemängelte Mendelssohn den zu geringen Umfang des Pedals, der ihn freilich auch in Schramberg und Hoffenheim nicht zufriedengestellt hätte (beide Male nur bis c1 – eine Reaktion auf die geringen technischen Fähigkeiten der Organisten jener Zeit). Von Leipzig aus besuchte Mendelssohn mehrmals die Silbermann-Orgel in Rötha (1721 erbaut, 23 Register auf zwei Manualen und Pedal, noch mit deutlich barocker Disposition). Das Konzert in der Leipziger Thomaskirche 1840 fand natürlich noch nicht



Eberhard Friedrich Walcker
(1856)

auf der großen, 1889 eingeweihten Sauer-Orgel statt, sondern an einem von Johann Gottlieb Mauer 1773 erbauten und 1794/95 von Johann Gottfried Trampeli umgebauten 50-stimmigen Instrument. Maßstäblich für die dynamischen Angaben im Druck der Orgelsonaten, die Mendelssohn selbst in Form verschiedener Registrierungen verstanden wissen wollte, war wohl die von den Gebrüdern Stumm 1779 erbaute Orgel in der Frankfurter Katharinenkirche. Hier spielte der Komponist sein op. 65 im April 1845 zum ersten Mal überhaupt. Das schon recht grundtönige Instrument verfügte über 38 Register auf drei Manualen und Pedal.

Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) zählt zu den führenden europäischen Orgelbauern des 19. Jahrhunderts. Ab 1820, jenem Jahr also, in dem Mendelssohn für die Orgel zu komponieren begann, erbaute Walckers in Ludwigsburg ansässige Firma insgesamt 270 Instrumente in Europa und Nordamerika, darunter 1833 in der Frankfurter Paulskirche ein maßstabsetzendes Werk mit 74 Registern, von dessen Benutzung durch Mendelssohn wir allerdings nichts wissen. 1844 baute Walcker die Orgel in der Kirche St. Maria in Schramberg / Schwarzwald (op. 46), zwei Jahre später das etwas kleinere Instrument in der evangelischen Kirche zu Hoffenheim / Baden (op. 62).

Auf diesen beiden Orgeln wurden die drei vorliegenden CDs aufgenommen. Wegweisend wirkte Walcker in technisch-mechanischer Hinsicht (die Schramberger Orgel bewahrt die seinerzeit moderne Kegelladen) wie auch in der Klanglichkeit, die ebenso auf die Tradition schaute wie sie verschiedene Entwicklungen bei den französischen Nachbarn und neue Ideen realisierte.

Die Orgel in **Schramberg** verfügt, auf drei Manualen und Pedal, über 35 Register. Gegenüber dem aufgehellten barocken Ideal stehen grundtönige Klangfarben im Mittelpunkt; über die Manuale I und II sind allein drei Sechzehn-, elf Acht- und fünf Vierfuß-Register anspielbar, bei nur zwei Aliquoten, zwei Mixturen und einem – der französischen Tradition zuzuschreibenden – Cornet. Das dritte Manual dient ausschließlich einer »Physharmonica« 8', einer Walckerschen Spezialität, »mit Crescendo so eingerichtet, dass die Töne vermittelt eines Fußtritts von leisestem Hauch bis zu einer sehr merkwürdigen Stärke angeschwollen werden können«. Das Instrument wurde 1900 und 1948 umgebaut und bis 1995 durch die Schweizer Firma Orgelbau Kuhn AG rekonstruiert, incl. Kegelladen sowie mechanischer Traktur und Registratur. Eine Barker-Maschine nach Walckers Vorbild (Votiv-Kirche Wien, 1878) ermöglicht einen akzeptablen Tastendruck.

Die Orgel in **Hoffenheim** verteilt 27 Register auf zwei Manuale und Pedal. Auch hier: grundtöniger Klang mit zahlreichen 16- und 8-Füßen und wenigen Aliquoten, viele Farben, ebenfalls eine Physharmonika. Anders als das Instrument in Schramberg entging diese Orgel einer Barockisierung; Restaurierungen fanden 1974 durch die Firma Steinmayer und 1992 durch den mittlerweile in Kleinblittersdorf ansässigen Walcker-Nachfolger, Orgelbau Lenter, statt – ein Klangdenkmal seiner Zeit.

Dr. Andreas Bomba



Orgel in der katholischen Stadtpfarrkirche St. Maria in Schramberg. Die Orgel wurde 1844 als Opus 46 von Eberhard Friedrich Walcker gebaut.

The Organ in St. Mary's Catholic Parish Church in Schramberg. The organ was built by Eberhard Friedrich Walcker as his Opus 46 in 1844.
(Photo: Wikipedia/Waithamai)

Disposition der Walcker-Orgel in der Kirche Sankt Maria in Schramberg

Manual I Hauptwerk

Principal 16'
Bourdon 16'
Viola di Gamba 8'
Gedekt 8'
Floete 8'
Gemshorn 8'
Salicional 8'
Trompete 8'
Octav 4'
Klein Gedekt 4'
Flüte travers 4'
Quintfloete 5 1/3'
Quint 2 2/3'
Waldfloete 2'
Mixture 5f. 2'
Scharff 3f. 1'

Manual II

Gedekt 16'
Principal 8'
Dolce 8'
Harmonica 8'
Gedekt 8'
Clarinete 8'
Gemshorn 4'
Rohrfloete 4'
Cornett 2 2/3'
Octav 2'

Manual III

Physsharmonica 8'

Pedal

Principalbaß 16'
Quintbaß 10 2/3'
Violonbaß 16'
Subbaß 16'
Posanunenbaß 16'
Octavbaß 8'
Violoncello 8'
Floete 4'

Disposition der Walcker-Orgel in der Evangelischen Kirche Hoffenheim

Manual I Hauptwerk

Salicional 16'
Prinzipal 8'
Viola da gamba 8'
Gedekt 8'
Floete 8'
Quint 5 1/3'
Octav 4'
Rohrfloete 4'
Traversfloete 4'
Octav 2'
Mictur 4f.
Trompete 8'

Manual II Hinterwerk

Principal 8'
Holzharmonika 8'
Gedekt 8'
Dolce 8'
Spitzfloete 4'
Flute d'amour 4'
Nasard 2 2/3'
Flautino 2'
Physharmonika 8'

Pedal

Subbaß 16'
Violonbaß 16'
Octavbaß 8'
Violoncellbaß 8'
Floetenbaß 4'
Posaune 16'



Orgel der Evangelischen Kirche in Hoffenheim. Die Orgel wurde 1846 als Opus 62 von Eberhard Friedrich Walcker gebaut.

Organ of the Protestant church in Hoffenheim. The organ was built by Eberhard Friedrich Walcker as his Opus 62 in 1846.

(Photo: Wikipedia)

Christian Schmitt

Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle und den Salzburger Festspielen mit Magdalena Kožená zählt **Christian Schmitt** zu den international fragtesten Organisten. In der Saison 22/23 feierte er seine Debüts in der Carnegie Hall New York unter Dennis Russel Davis, beim Dallas Symphony und mit den Göteborger Symphonikern unter Christoph Eschenbach.

2024 stehen die erste Zusammenarbeit mit dem Philadelphia Orchestra, der Nationalphilharmonie Warschau und eine Wiedereinladung in die Walt Disney Hall Los Angeles auf der Agenda.

2021/22 war er »Artist in Focus« des Tonhalle Orchesters Zürich sowie Kurator der dortigen »Internationalen Orgeltage« und weichte unter der Leitung von Paavo Järvi die neue Orgel ein. Seit 2014 ist er Principal Organist der Bamberger Symphoniker, für die er die Orgelserie für die Konzerthalle Bamberg kuratiert.

Höhepunkte der letzten Zeit waren sein Debüt in der Walt Disney Concert Hall, präsentiert vom Los Angeles Philharmonic, Aufführungen mit der Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim, die japanische Erstaufführung von Toshio Hosokawas »Uarmung – Licht und Schatten« mit dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra in der Suntory Hall sowie die Veröffentlichung seiner jüngsten Aufnahme, der Hindemith-Kammermusik Nr. 7 mit dem Dirigenten Christoph Eschenbach.

Christian Schmitt spielte an den Orgeln der Elbphilharmonie Hamburg, des Konzerthauses Berlin, der Berliner Philharmonie, des Wiener Musikvereins, des Gewandhauses Leipzig und des Maison Symphonique Montréal und arbeitete mit Dirigenten und Solisten wie

Juliane Banse, Sibylla Rubens, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Matthias Höfs, Jakub Hruša, Marek Janowski, Cornelius Meister und Michael Volle zusammen.

Christian Schmitts Diskographie umfasst aktuell rund 40 Aufnahmen. Für die Deutsche Grammophon spielte Schmitt zwei CDs für das Projekt »Bach 333 – Die neue Gesamtausgabe« ein. Ebenso hervorzuheben ist das Album »Prayer« mit Magdalena Kožená, das 2014 bei der Deutschen Grammophon erschien.

2013 wurde der Organist mit einem ECHO Klassik für die Aufnahme der Widor-Orgelsinfonien opp. 42,3 und 69 ausgezeichnet. Als passionierter Pädagoge ist er Gastdozent an Hochschulen weltweit. Seit dem Wintersemester 2021 unterrichtet er als Professor für Orgel und Nachfolger Ben van Oostens an der Codarts University Rotterdam. Christian Schmitt studierte Orgel bei Daniel Roth (Paris), Leo Krämer (Saarbrücken) und James David Christie (Boston).

Er ist als Sachverständiger beratend für Sanierungen und Neubauten von Orgeln in Berlin, Nürnberg, Zürich, Luzern und Brunn tätig.

Christian Schmitt gehört zahlreichen internationalen Wettbewerbsjürs an und engagiert sich für das Musikvermittlungsprojekt »Rhapsody in School«.

**»There are organs; that is enough for me«
Felix Mendelssohn Bartholdy on Historical
Walcker Organs**

Felix Mendelssohn's teacher was named »Bach.« Not »Johann Sebastian« but »August Wilhelm.« Not related by blood or by marriage to the Thomaskantor. August Wilhelm Bach played the organ in St. Mary's Church in Berlin, a commanding instrument by Joachim Wagner completed in 1723, the same year during which the other Bach, the most distinguished organist of his times, moved from Köthen to Leipzig. But the eleven-year-old boy was presumably not aware of this fact when he began instruction in organ with the Berlin Bach in 1820. The Mendelssohn family, »Mendelssohn Bartholdy« ever since his father Abraham had joined the Lutheran Church, was nevertheless very fond of the Leipzig Bach. *The Well-Tempered Clavier* was on the piano for the children to use for practice, and it is sufficiently well known that Felix asked his grandmother for a copy of the *St. Matthew Passion* and succeeded in having it performed at the Singakademie.

Mendelssohn established himself as a composer with his piano, chamber, and orchestra music; his luscious oratorios and countless choral works anchored his music deep in the public consciousness – and not only in Germany. Mendelssohn's not so very secret but by far not so very well-known love was for the organ, the instrument in itself as well as the music for it. Wherever he went, churches and organs had to be sought out. »There are organs; that is enough for me,« he reported from Switzerland in 1831. »The Toccata in F major with the modulation at the end sounds as if the church should collapse« is what he found while looking forward to a trip to Munich, where he wanted to play this piece »straight down« on the organ. His commentary on a visit

to the Church of St. Sulpice in Paris in January 1832 was: »It sounds like a full-voiced choir of female voices; but they say that it would be the premier organ in Europe if it were to be repaired, which is supposed to cost thirty thousand francs.« This was before Aristide Cavallé-Coll built an organ there, an instrument of monumental significance that Mendelssohn unfortunately did not live to hear or admire.

It was particularly in England that people liked to hear Mendelssohn on the organ. In Christchurch »I thought for a few minutes that I was going to suffocate, so great was the crowding and crushing around the organ bench.« On the following day he played before an audience of three thousand in Exeter. In London he was regarded as the greatest organist who had ever played there; the newspaper reports told of the fire of Mendelssohn's genius and all that one could learn from him.

We do not know exactly what Mendelssohn performed during his concerts. Certainly some of his own pieces; after all, he had begun composing when he was an eleven-year-old boy. Certainly also Bach, to whose technically demanding music he owed not least of all his success as a player. It was above all Mendelssohn's pedal playing that won him enthusiastic applause from his contemporaries. In 1840 at the latest, when he performed an organ concert in the Church of St. Thomas and planned to finance Leipzig's first Bach monument with its proceeds. »I did it solissimo and played nine pieces and at the end a free fantasia,« he reported to his mother. »But I practiced eight days before, so that I could hardly stand on my own feet and nothing but organ passages went walking on the street!« Robert Schumann admired this »enjoyment of double mastery, when the master lends expression to the master. Glory and honor to the old one and to the young one!«

Mendelssohn's passion for the organ may be said to have gone against the grain of his times. After Bach's death in 1750 the spotlight turned to the south, at least in German-speaking Europe. However, Viennese Classicism displayed little interest in the organ. The music business underwent professionalization; the monopoly of court and church opened up to broader circles in the nobility and the citizenry; and the private salon and the public concert established themselves as the focal point of musical progress. The organ, left behind in the church, fell into liturgical obscurity; neither the sonata and the song nor the quartet and the symphony needed the organ. The virtuosos preferred the piano and the violin. Publications of this time, such as the six-volume *Practische Orgelschule* op. 55 by Johann Heinrich Christian Rinck (1770–1846), were clearly geared to functional music, to hymn accompaniment, preludes, and postludes for religious services. In this respect Mendelssohn's organ music forms a sort of hinging element between old and new artistry, between the liturgy and the concert. The Three Preludes and Fugues op. 37 published in London 1837 are situated in the Bach tradition in matters of form, while the Six Sonatas op. 65 published in 1845 lay out a path for the cyclical form. However, Mendelssohn did not compose them as a collection but put together the whole by drawing on various previously composed individual pieces of different character. From 1850 onward organ music found its way to the symphony more in France, in conjunction with Aristide Cavallé-Coll's instruments. The liaison between an instrument's technical and tonal capacities and the music realized on it is perhaps more decisive for the organ than in any other musical genre. The organ concert developed in France, in any case in the large churches and cathedrals, and in fact until the present it has had a different public presence there than in German-speaking Europe.

The two collections mentioned above, op. 37 and op. 65, are the only ones to which Mendelssohn assigned opus numbers, which means that he regarded them as finished and fully valid. However, Ralf Wehner's catalogue of Mendelssohn's works (*Mendelssohn-Werkverzeichnis = MWV*) published in 2009 lists fifty-two other such pieces. From this »wealth of Mendelssohn's organ compositions« the musicologist Christian Martin Schmidt selected twenty-one pieces, previously published in 2005 by Breitkopf & Härtel for practical use as the second volume of Mendelssohn's organ works. This general editor of the current Leipzig edition of Mendelssohn's works (*Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*) hit the nail on the head when he spoke of organ pieces »that the composer did not include – or did not include in this form – in one of his organ opera.« As the conductor Christopher Hogwood once remarked, Mendelssohn suffered from »revisionitis«; before he could give a work the blessing of its completion, years often went by, bringing changes, corrections, and new ideas with them. Christian Schmitt has recorded the said twenty-one pieces for these CDs on two organs from Mendelssohn's times; they are heard in insertion between op. 37 and op. 65.

Three Preludes and Fugues op. 37

Mendelssohn dedicated the printed edition of 1837 to the organist at St. Paul's Cathedral in London, on whose organ he had played particularly frequently and pleasurably. During his younger years Thomas Attwood (1765–1838) had received instruction from Wolfgang Amadeus Mozart in Vienna. The former Salzburg court organist liked to play the organ and was good at it but did not compose anything for this instrument apart from the *Fantasia* in F minor KV. 608, though it first had to

make its way from the musical clock to the organ loft. Along with his activity as an organist, Attwood above all enjoyed fame in London as an opera composer. What may Mendelssohn, who so greatly admired Mozart and to his own regret – apart from some wrongly forgotten works of his youth – had not succeeded in composing any significant operas, have discussed with Attwood?

»Prelude and Fugue« sounds like Bach and like the use of proven models from the past. However, Mendelssohn pours new wine into the old form. The first pair of works (**No. 1 in C minor**) begins with refinement: an absolutely endless line of regular eighths, moving in *Vivace* through all the registers, becomes enmeshed in a canon in three voices; chords supported by the pedal drive the music through suspenseful harmonic developments. The fugue in swinging 12/8 time develops *con moto* from a subject of song character.

The prelude in second pair (**No. 2 in G major**) is an *Andante con moto* recalling the genre of the »Venetian gondola song« that Mendelssohn liked so much. The fugue forms a sort of harmonic labyrinth, fueled by a subject that frees itself from the weighty statement of four half notes in a chromatic sequence.

The prelude in the third pair of works (**No. 3 in D minor**) is reminiscent of a toccata of the Northern German Baroque; this piece, in several parts and quite virtuosic in its pedal solos, alternates between strictly maintained passages and ones of improvisational effect. The theme heard beginning in bar 24 highlights a special quality of Mendelssohn's: such melodies apparently came so quickly and easily to hardly any other composer. The fugue enlivened with chromatic spice again begins with half notes of motto character; this piece with the superscription »Volles Werk« is based on a »Fuga pro organo pleno (CD 1 [10]) completed in Berlin on 29 March 1833. The intensifying finale effect may serve as

an invitation to play the three preludes and fugues, all of them masterful and yet each one of them different, in keeping with an intensifying dramaturgy.

Six Sonatas op. 65

The initial motivation for this cycle submitted for publication in April 1845 and published in September of the same year again came in London. Mendelssohn was asked to compose a »School of Organ Playing,« that is, a sort of *Orgelbüchlein*. »For the sake of vile Mammon,« as he wrote to his sister, surely revealing only part of the truth, he wrote down twenty-four pieces that the publisher Coventry & Hollier wanted to gather together in three suites with the title »Voluntary.« However, during the compositional process Mendelssohn decided to group the pieces together in six sonatas. This process is solidly documented in letters and in the surviving musical material. Therefore, Mendelssohn not only composed new music but also drew on already existing music; some of the individual pieces recorded on these three CDs are preliminary and alternate forms of the individual sonata movements. Such pieces can have their independent value, in the form, say, of a character piece that suggests a song or engages in formal experimentation. The type of the »Andante religioso« or »Adagio religioso« such as Mendelssohn also intoned it, for instance, in the *Lobgesang* symphony-cantata op. 52 in 1840 merits special mention. However, the Organ Sonatas op. 65, the most important collection of this kind in the first half of the nineteenth century, is more than just a skillful compilation of individual pieces; rather, it forms a compendium of the best pieces from the wealth of Mendelssohn's concert and church music. The idea behind these pieces, as the musicologist Michael Heinemann formulates it, was »to create a residuum for religion in art, since the liturgy,

the genuine place of piety, in his opinion, no longer offered room for a music obliged to the revelation of transcendental truth.«

Right in the **Sonata op. 65 No. 1** Mendelssohn leaves no doubt about it: the old Reformation chorale »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit« is heard verse by verse and set in full chords in a mezzo-piano contrast in the midst of a contrapuntal firework. A sort of »song without words« follows and is to be played in dialogic contrast on two keyboards, just like the following recitative, which intensifies in voice quantity and in harmony, a further development of the »Andante Recitativo in F minor« from the spring of 1845. The furious last movement, virtuosic in keyboard (and pedall) work, releases the tension.

The order of the six sonatas is also not left to mere chance. C minor follows F major, and the thunderous conclusion of the first sonata is followed by a reflective »Grave« and »Adagio« at the beginning of the **Sonata op. 65 No. 2**. Once again Mendelssohn lets himself be inspired by his melodic imagination. »Allegro maestoso e vivace,« the third movement, is a further development of the »Postlude« in D major (CD 1 [12]) composed in Rome on 8 March 1831, while the first form of the rousing fugue was composed on 14 July 1839 (CD 2 [4]). How grateful we would be if Johann Sebastian Bach had indicated dates of composition with a precision similar to that of the composer who was later his greatest admirer!

The **Sonata op. 65 No. 3** begins in prelude style in a magnificent A major. A fugue follows; its head cites the recitative »Hüter, ist die Nacht bald hin?« from the already mentioned *Lobgesang* symphony-cantata. The melody of Luther's chorale »Aus tiefer Not schrei ich zu Dir« is heard verse by verse in the pedal. The second theme accelerates the piece while presenting all

the motifs heard until this point and proceeding into a recapitulation. This formally unconventional sonata concludes in »piano e dolce,« lyrically and relaxedly. If it is the case that this pastoral idyll reflects the redemptive imagination of Psalm 130, which Luther's penitential hymn follows, it would be an offering for interpretation worthy of consideration.

The **Sonata op. 5 No. 4** presents itself in the customary four movements. The first movement, laid out already in the »Allegro con brio in B flat major« of 2 January 1845, offers two themes; the first proceeds regularly over long bass notes, and the second is rhythmically pointed. Then the synthesis occurs. A meditative »Andante religioso« follows; the melody in the manner of a »chorale without words,« something at which Mendelssohn also tried his hand, enters into an appealing dialogue with a recitative solo voice. An endless melody in 6/8 time sings over a loop of sixteenths suggesting a perpetuum mobile – a magnificent invention by Mendelssohn in the third position. The organ virtuoso dedicates the concluding fugue to the pedal; before the pedal keys present the expansive subject (from here on Mendelssohn uses the »Fugue in B flat major« dated to 2 April 1845) the music covers almost two octaves traversing the entire spectrum available in the bass. This is certainly the most technically demanding piece in the entire series.

Back to the chorale. Reminiscences of well-known songs can be found for the »Andante« introducing the **Sonata op. 65 No. 5** – but the melody, a »chorale without words,« must have been an invention by Mendelssohn. It is entirely in the manner of the hymn style, just as what is perhaps the most popular Christmas carol in Anglophone countries, »Hark, the Herald Angels Sing,« taken from Mendelssohn's *Festgesang zum Gutenbergfest* of 1840. The following »Andante con

moto« in 6/8 rhythm over eighth figures in the pedal traces its origin to the Allegretto in D minor (CD 3 [9]) with the date 22 July 1844. In the long notes, which structure the 12/8 course in the concluding »Allegro maestoso,« players, listeners, and readers of the score are tempted to discover sections or verses of the simple chorale formulated at the beginning of the sonata; this would provide this piece in three movements with a hidden dramaturgical scheme.

The cycle concludes with the **Sonata op. 65 No. 6** and as it had begun: with a chorale setting of »Vater unser im Himmelreich,« again a hymn from Luther's catechism. This time with a variation movement in the style of a Northern German Baroque partita. However, Mendelssohn combines the four variations following the chorale style with intermezzi, short interludes, or again with chords. Mendelssohn derives the subject of the following fugue from the chorale melody – one last variation, so to speak. This high point in Baroque form is followed by a Romantic andante of religious character. The subject spins out the next-to-last D minor fugue measure in a relaxed D major – in this way Mendelssohn transfers the old form into the new form and the strict church hymn into a character piece open to the world. Mendelssohn dedicated the sonatas to Dr. Fritz Schlemmer, a lawyer residing in Frankfurt and his wife's cousin. This enthusiastic amateur organist took Mendelssohn around to organs in Frankfurt and provided him with a pedal piano that helped him to perfect his pedal technique – Robert Schumann composed his *Studien* op. 56, *Skizzen* op. 58, and *BACH-Fugen* op. 60 for such an instrument.

The Organ Pieces without Opus Numbers

Twenty-five years – and with them a quarter of a century of musical development – passed between the

first organ piece composed by Mendelssohn, the **Prelude in D minor** (MWV W 2, 28 November 1820) and what seems to have been his last such piece, the **Andante Recitativo in F minor** (W 55) in the spring of 1845. (For the purpose of comparing the tonal differences between the two Walcker organs in Schramberg and Hoffenheim, this work has been recorded on both instruments – CD 1 [14] / CD 3 [11]). The **Fugue in G minor** (W 4, CD 3 [4]) was composed only a month after the Prelude in D minor, during instruction in composition from Carl Friedrich Zelter. Mendelssohn, who was not even twelve years old at the time, already valued mixed-beat and multipart themes in sequential style and with expressive intervals, here of two sixths.

On 9 and 10 May 1823, after a break of two and a half years, Mendelssohn composed an **Andante in D major** (W 6, CD 1 [11]), a first attempt at the »Andante religioso« type, as well as the **Passacaglia in C minor** (W 7, CD 3 [8]), which recalls Bach's famous model in key and technique. However, the 3/4 time in Bach is replaced by 4/4 time, and there is no concluding fugue. The **Postlude in D major** (W 12, CD 1 [12]) of 8 March was incorporated into the Organ Sonata op. 65 No. 2 and the **Fuga pro organo pleno** (W 13, CD 1 [10]) of 29 March 1833 into op. 37, here as Fugue No. 3, both in modified form. Christian Martin Schmidt, the editor of Mendelssohn's organ works in the Leipzig edition, on whose detailed analyses the remarks here are based, has described the fugue as the »first really independent and demanding composition [by Mendelssohn] for organ.« The short **Andante con moto in G minor** (W 19, CD 1 [8]) also dates from 1833 (11 July). From July 1834 to January 1835 Mendelssohn worked on two fugues: one in C minor, which he had follow the Prelude No. 1 in op. 37, and the **Fughetta in D major** (W 19, CD 1 [13]), which he took over into

the Six Preludes and Fugues op. 35 for piano, pieces which are also occasionally played on the organ. Once again a two-part, melodic subject swinging up over a sixth occurred to him!

From 1835 to 1839 other priorities are what counted in Mendelssohn's life: responsibility for the Gewandhaus Concerts and the Lower Rhine Music Festivals in Cologne and Düsseldorf, engagement and wedding (28 March 1837) to Cécile Jeanrenaud in Frankfurt, the first performances of the oratorio *Paulus* in London and Leipzig, a further trip to England, the birth of his first son. Three **Fugues** with the dates 13, 14, and 18 July 1839 were presumably intended as a little collection: in **E minor** (W 24, CD 3 [5]) with a subject peculiarly oscillating around a semitone; in **C major** (W 25, CD 2 [4]), which would later conclude the Sonata op. 65 No. 2; and in **F minor** (W 26, CD 2 [5]). In 1844 this piece went over into an **Andante sostenuto in F minor** (W 26, CD 1 [9]), apparently toward the goal of taking it over into the first organ sonata, though Mendelssohn did not carry out this plan. Two years later, on 9 July 1841, he composed with the **Prelude in C minor** (W 28, CD 2 [7]) a type that Christian Martin Schmidt calls an »Albumbblatt,« a »document attesting to the form of socializing that greatly flourished during the nineteenth century.«

Six of the remaining pieces on the three CDs came into the world in 1844, that is, during the year when Mendelssohn was occupied with his six organ sonatas. Along with the already mentioned *Andante sostenuto* in F minor of 10 September, there were four pieces from Mendelssohn's summer vacation, which he spent in Bad Soden am Taunus in July. First, an **Andante in F major** (W 30, CD 2 [10]) in the form of a trio; second, the **Allegretto in D minor** (W 31, CD 3 [9]) incorporated into the Sonata op. 65 No. 5, along with

its staccato bass; third, an **Andante in D major** (W 32, CD 2 [3]) designed as a variation movement; and, fourth, an **Allegro in D minor** (W 33, CD 3 [10]) in the grand dimensions of a prelude, chorale, and fugue. On New Year's Eve Mendelssohn's organ artistry gravitated toward B flat major, the key of the *Organ Sonata* op. 65 No. 4. Here he did not include the **Allegro in B flat major** (W 47, CD 3 [12]), a work of cheerful effect with its shifted chords, but he did include the **Allegro con brio in B flat major** (W 48, CD 2 [6]), composed two days later, as the opening of the sonata. The **Fugue in B flat major** (W 54, CD 3 [13]) of 2 April 1845 concludes the sonata, though it of course was revised and provided with a prelude and a postlude, while the **Andante Recitativo in F minor** (W 55, CD 1 [14] / CD 3 [11]), likewise with further development, was included as the third movement of the *Sonata* op. 65 No. 1.

The Organs

Mendelssohn, who, as described above, never missed an opportunity to play the organ during his travels, would have become acquainted with very different instruments. The grand era of organ building was over for the time being; new ideals were just beginning to announce themselves. The Wagner organ in Berlin, on which he learned the craft of organ playing from August Wilhelm Bach, had been built with forty stops in 1723, but Mendelssohn became acquainted with it in a »simplified« form, which he very much lamented: three fifths of the some 2,500 pipes no longer were in existence after 1800.

In Munich, where he wanted to bring St. Peter's Church to collapse with Bach's *Toccata* in F major, Mendelssohn complained about the limited range of the

pedal, which of course also would not have satisfied him in Schramberg and Hoffenheim (in both cases merely up to c1 – a reaction to the limited technical capabilities of the organists of those times). Setting out from Leipzig, Mendelssohn on various occasions visited the Silbermann organ in Rötha (built in 1721, twenty-three stops on two manuals and the pedal, still with a clearly Baroque disposition). The concert at the Church of St. Thomas in Leipzig in 1840 of course could not yet be held on the grand Sauer organ inaugurated in 1889; Mendelssohn performed on an instrument with fifty stops built by Johann Gottlieb Maurer in 1773 and rebuilt by Johann Gottfried Trampeli in 1794/95. The organ built by the Stumm Brothers in St. Katharine's Church in 1779 was presumably the standard for the dynamic markings in the printed edition of the organ sonatas, which Mendelssohn himself wanted to have understood in the form of various registrations. It was here that the composer played his op. 65 for the very first time in April 1845. This quite fundamental instrument had thirty-eight stops disposed over three manuals and the pedal.

Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872) numbered among the leading European organ builders of the nineteenth century. Beginning in 1820, the year during which Mendelssohn began to compose for the organ, Walcker's company based in Ludwigsburg built a total of 270 instruments in Europe and North America, including a standard-setting organ with seventy-four stops in St. Paul's Church in Frankfurt in 1833, though we have no information about Mendelssohn's possible use of it. Walcker built the organ in St. Mary's Church in Schramberg, Black Forest (op. 46), in 1844 and the somewhat smaller instrument in the Lutheran Church in Hoffenheim, Baden (op. 62), two years later. The present three CDs have been recorded on these two organs. Walcker was a trailblazer in technical-mechanical

respects (the Schramberg organ preserves what at the time were modern cone-valve chests) as well as in sound quality, which drew on tradition while also implementing various developments introduced by Germany's French neighbors and new ideas.

The **Organ in Schramberg** has thirty-five stops disposed over three keyboard divisions and the pedal. In contrast to the brightened Baroque ideal, dark fundamental tone colors play a central role; on Manuals I and II alone three 16', eleven 8', and five 4' stops can be played, while there are only two aliquot stops, two mixtures, and a Cornet obliged to the French tradition. Manual III exclusively serves a Physharmonica 8', a Walcker specialty »so equipped with the crescendo that the tones can be swollen by means of pressing the foot with the quietest touch up to a very noticeable strength.« The instrument was rebuilt in 1900 and 1948 and reconstructed through to 1995 by the Kuhn Organ Building Company of Switzerland, including the cone-valve chests as well as the mechanical action and the stop keyboard. A Barker lever modeled on Walcker (Votive Church, Vienna, 1878) enables acceptable pressing of the keys.

The **Organ in Hoffenheim** has twenty-seven stops disposed over two manuals and the pedal. Here too: a more fundamental sound with numerous 16' and 8' stops and few aliquot stops, many colors, likewise a Physharmonica. Unlike the instrument in Schramberg, this organ did not undergo Baroque restyling; restorations were carried out in by the Steinmayer Company in 1974 and by the Lenter Company, the Walcker successor now based in Kleinblittersdorf, in 1992 – a monument in musical sound to its times.

Dr. Andreas Bomba

Translated by Susan Marie Praeder

Christian Schmitt

Since his debut with the Berlin Philharmonic under the baton of Sir Simon Rattle and the Salzburg Festival with Magdalena Kožená, **Christian Schmitt** has been one of the most sought-after organists internationally. In the 22/23 season he made his debuts at Carnegie Hall New York under Dennis Russel Davis, with the Dallas Symphony and with the Gothenburg Symphony under Christoph Eschenbach.

In 2024, the first collaboration with the Philadelphia Orchestra, the National Philharmonic Orchestra Warsaw and a re-invitation to Walt Disney Hall Los Angeles are on the agenda.

In 2021/22 he was »Artist in Focus« of the Tonhalle Orchestra Zurich as well as curator of the »International Organ Days« there and inaugurated the new organ under the direction of Paavo Järvi. Since 2014 he has been Principal Organist of the Bamberg Symphony Orchestra, for which he curates the organ series for the Bamberg Concert Hall.

Recent highlights include his debut at Walt Disney Concert Hall presented by the Los Angeles Philharmonic, performances with the Staatskapelle Berlin conducted by Daniel Barenboim, the Japanese premiere of Toshio Hosokawa's »Embrace – Light and Shadow« with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra at Suntory Hall, and the release of his most recent recording of Hindemith's Kammermusik No. 7 with conductor Christoph Eschenbach.

Christian Schmitt has played the organs of the Elbphilharmonie Hamburg, the Konzerthaus Berlin, the Berlin Philharmonie, the Vienna Musikverein, the Gewandhaus Leipzig and the Maison Symphonique Montréal, and has collaborated with conductors and soloists such

as Juliane Banse, Sibylla Rubens, Matthias Goerne, Thomas Hampson, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Matthias Höfs, Jakub Hruša, Marek Janowski, Cornelius Meister and Michael Volle.

Christian Schmitt's discography currently includes around 40 recordings. For Deutsche Grammophon, Schmitt recorded two CDs for the project »Bach 333 – Die neue Gesamtausgabe«. Equally noteworthy is the album »Prayer« with Magdalena Kožená, released by Deutsche Grammophon in 2014.

In 2013, the organist was awarded an ECHO Klassik for his recording of Widor's organ symphonies opp. 42,3 and 69. A passionate educator, Christian is a guest lecturer at universities worldwide. Since the winter semester of 2021, he has been teaching at Codarts University Rotterdam as Organ Professor and successor to Ben van Oostens. Christian Schmitt studied organ with Daniel Roth (Paris), Leo Krämer (Saarbrücken) and James David Christie (Boston).

He is an expert consultant for organ renovations and new construction of organs in Berlin, Nuremberg, Zurich, Lucerne and Brno.

Christian Schmitt has been a member of numerous international music competition juries and is involved in the music education project »Rhapsody in School«.



Das Schramberger Aufnahmeteam von links nach rechts: Organist Rudi Schäfer, Tonmeister Roland Rublé, Organist Christian Schmitt, Registrant Christian Michel, 1. Vorsitzender der Orgelkonzerte Schramberg Dr. Gebhard Pfaff. *The Schramberg recording team, from left to right: organist Rudi Schäfer, sound engineer Roland Rublé, organist Christian Schmitt, registrant Christian Michel, Dr. Gebhard Pfaff, director of the Schramberg Organ Concerts.*

(Photo: privat)

Herzlichen Dank an alle, die mich bei dem Projekt unterstützt haben: Registrant Christian Michel, Dr. Bettina Winkler (SWR Kultur), die Stimmer von Orgelbau Kuhn und Firma Lenter, alle Orgelfreunde und Helfer in Schramberg und Hoffenheim, Andreas für den wunderbaren Text, Caroline Ranke und Burkhard Schmilgun (**cpo**), Pro Classics, Breitkopf & Härtel sowie alle Helfer, die hier ungenannt bleiben mußten.

Christian Schmitt



Christian Schmitt (© Uwe Arens)

cpo 555 484-2