

ST. GALLER ORGELFREUNDE  
OFSG

BULLETIN OFSG 15 NR. 1, 1997

18. April 1997

*Liebe St. Galler Orgelfreunde*

*150 Jahre sind vergangen seit Felix Mendelssohn Bartholdys Tod. Dies wollen wir zum Anlass nehmen, um sein Leben und Werk, vor allem als Komponist verschiedener Orgelwerke, näher zu betrachten. Wir laden Sie deshalb herzlich ein auf*

**Montag 26. Mai 1997 1930 - ca. 2130 Uhr**  
**Evangelische Kirche Ebnat (Toggenburg)**  
**Thema: Das Orgelwerk von Felix Mendelssohn Bartholdy**

*Ursula Hauser* wird uns an der Späth-Orgel Interessantes, Wissenswertes und Unterhaltsames über den Komponisten und seine Musik näher bringen, erzählend und spielend. Frau Hauser, Organistin in Wädenswil und Dozentin am Institut für Kirchenmusik in Zürich, hat sich intensiv mit Felix Mendelssohn auseinandergesetzt und in der Folge seine 6 Sonaten auf CD eingespielt [18]. Die evangelische Grubenmann-Kirche in Ebnat besitzt seit 1992 eine Orgel, die durch die Firma Späth aus Rapperswil ganz im Sinne der ersten Orgel (1840 von Franz Anton Kiene) wieder hergestellt, resp. neu gebaut wurde. Es lohnt sich, dieses herrliche Instrument näher kennen zu lernen, das sich für die Wiedergabe von Mendelssohns Orgelwerk hervorragend eignet.

*Den Standort der Kirche, einen möglichen Treffpunkt, sowie die Fahrplanzeiten finden Sie in der Beilage auf einem separaten Blatt.*

*Kommen Sie, allein oder mit Ihren Freunden und Verwandten! Wir freuen uns auf Sie! Es grüsst Sie herzlich im Namen des Vorstandes*

*Katharina Wegmüller*

### Nächste Anlässe OFSG

Samstag 16. August 1997 ganztags  
Orgelfahrt mit Jürg Brunner:  
Die Orgeln in der Klosterkirche Wettingen  
Die 3 historischen Orgeln in der Klosterkirche Muri AG

Mittwoch 5. November 1997 ca. 1500-1830 h  
Werkstattbesuch bei der Firma Orgelbau Mathis in Näfels  
Besichtigung der Mathis-Orgel in der Kirche Näfels.

### Hinweise auf weitere Veranstaltungen

- Fr 02.05.97 1915 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Paul Feldmann, Ermatingen (Deutscher Barock: Kellner, Bach, Krebs)
- Sa 03.05.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Domkonzert. "Messe de la  
Pentecôte" von O. Messiaën / Gregorianische Gesänge zum  
Pfingstfest. "Singphoniker" Ltg. G. Joppich. Orgel: Karl Raas.
- Fr 09.05.97 1915 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Olivier Eisenmann, Weggis (Mendelssohn, Sandvald, Andriessen)
- Sa 10.05.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Domorgelkonzert. Josef Bucher.  
Bach: Toccata F-Dur. Mendelssohn: Sonate V. Widor: Symphonie Nr. 7.
- Fr 16.05.97 1915 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Joseph Bannwart, Amriswil (Saint-Saëns, Gigout, Pierné)
- Sa 17.05.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Konzert auf beiden Chororgeln.  
Werke von Klemens Vereno (Uraufführung), A. Solèr, Schubert, Bach.  
Orgeln: Jürg Brunner, Karl Raas.
- Mo 19.05.97 *Buechen b. Staad, ev. Kirche*: Orgeltag Kirchenmusikerverbände SG/AR  
Auskunft: Martin Gantenbein Tel/Fax 071 - 411 56 20
- Fr 23.05.97 1915 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Heinz Roland Schneeberger, Bern (Bruckner, Bach, Reger: B-A-C-H)
- Sa 24.05.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Domorgelkonzert im Chorraum.  
Französische Chormusik mit zwei Orgeln.  
Singknaben St. Ursen Solothurn. Orgeln: J.Ch. Geiser, Karl Raas.
- Di 27.05.97 2000 h *St. Gallen, St. Laurenzen*. Orgel- und Chorkonzert  
Rudolf Lutz / "Opus Eins"
- Fr 30.05.97 1915 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Walter Artho, Fribourg (Franck, Hakim, Jongen)
- Sa 31.05.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Domorgelkonzert. Rudolf Scheidegger  
Werke von J.S. Bach, Händel, C. Ph. E. Bach, W.A. Mozart
- Fr 06.06.97 2000 h *Amriswil, Evang. Kirche*: Orgelmusik zum Wochenende.  
Extrakonzert: Roger Fisher, Chester (England) (Bach, Elgar, Reubke)
- Sa 07.06.97 1915 h *St. Gallen, Kathedrale*. Domorgelkonzert. Roger Fisher, London  
Mendelssohn: Sonate I. Reubke: 94. Psalm; J.S. Bach, C. Franck.

Weitere Veranstaltungshinweise auf Seite 20

Zum Mendelssohn-Gedenkjahr 1997

## **Die 6 Orgelsonaten von Felix Mendelssohn Bartholdy**

Franz Lüthi

Felix Mendelssohn, dessen 150. Todestag wir in diesem Jahr begehen, gehört heute ohne Zweifel zu den grossen Komponisten. Schon zu seinen Lebzeiten besass er zwar als Pianist und Dirigent einen einzigartigen Ruf. Seine Bedeutung in der Musikgeschichte wurde aber immer wieder auf weite Strecken hinterfragt. Der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844-1900) nannte ihn "einen schönen Zwischenfall der deutschen Musik". Ein Teil seiner Gegnerschaft hing zu allen Zeiten wohl auch mit der jüdischen Herkunft zusammen: Schon Richard Wagner (1813-1883) hetzte gegen ihn, und im antisemitischen Wahn der Nazizeit wurde er abqualifiziert. Mendelssohn, der unter den Zeitgenossen viele Bewunderer, aber kaum fähige Kritiker fand, die tatsächlich vorhandene Schwachpunkte in seinem Werk kompetent hätten beurteilen können, musste später das Urteil über sich ergehen lassen, er sei in früher Meisterschaft steckengeblieben und hätte der Musik keine neuen Impulse gegeben.

Mendelssohns Leben fällt in die Anfänge des Historismus. In Berlin beginnt man um das Jahr 1800 wieder, Musikwerke alter Meister darzubieten. Mit der berühmten Aufführung der Matthäuspassion von J.S. Bach 1829 setzt Mendelssohn einen Meilenstein in der Förderung des Bach-Verständnisses. Nach einem Dornröschenschlaf oder wenigstens Mauerblümchen-Dasein seit Bach wird durch ihn auch die Stellung der Orgel und der Orgelmusik wieder aufgewertet. Obwohl Mendelssohn zum Teil auf vorhandene Formen zurückgreift, bleibt seine Musik der romantischen Epoche verpflichtet. In seinen Orgelwerken, die zwar im Gesamtwerk und in der allgemeinen Beachtung einen eher bescheidenen Platz einnehmen, ist es ihm als erster gelungen, romantisches Empfinden auf orgelgerechte Art darzustellen. Von diesen Kompositionen möchte der vorliegende Aufsatz vor allem die Orgelsonaten näher betrachten, die den bekannteren Teil seines Orgelwerkes ausmachen.

### **Mendelssohns Herkunft: Das Judentum der Aufklärung**

Mendelssohn ist von seiner Herkunft her Jude. Der Grossvater des Komponisten, **Moses Mendelssohn (1729-1786)**, war einer der bedeutendsten jüdischen Religionsphilosophen der Aufklärung. Er gilt als geistiger Wegbereiter für die Emanzipation der Juden in Deutschland. Damals stellte der mutige Dichter G.E. Lessing erstmals in der deutschen Literatur in der Komödie "Die Juden" einen Juden nicht mehr zum Gespött, sondern als selbstlos handelnden Menschen von edler Gesinnung dar. Dergestalt einen Juden als gut zu charakterisieren, löste in kirchlichen und andern Kreisen einen Entrüstungssturm aus. Moses Mendelssohn schaltete sich in diese Kontroverse ein und bedauerte, dass dieses Thema nicht sachlich zur Sprache gebracht werden könne. Das führte zur Freundschaft mit Lessing. Mit Unterstützung Lessings veröffentlichte Moses Mendelssohn 1755 das erste Buch eines Juden in deutscher Sprache mit dem Titel "Gespräche". Es folgten weitere, die auch das Interesse von Schiller und Herder fanden, wogegen Chr. F. Gellert nur spöttische Worte übrig hatte. Auch Kant gehörte zu den Freunden des Philosophen Mendelssohn. 1763 erhielt Mendelssohn von der Berliner Akademie

der Wissenschaften für seine Arbeit "*Ueber die Evidenz der metaphysischen Wissenschaften*" den ersten Preis. Für die damalige Zeit grenzte es an ein Wunder, dass ein Jude zu solch geistiger Höhe fähig war. Trotzdem setzte sich Friedrich der Grosse gewissen Bestrebungen entgegen, den nunmehr berühmten Moses Mendelssohn in die Berliner Akademie aufzunehmen. Der Kreis seiner Freunde blieb klein. Mit dem Ziel, die Juden mit der bisher von ihnen schlecht beherrschten deutschen Sprache bekanntzumachen, setzte er sich für die deutsche Sprache ein anstelle des Jiddischen, um ihnen den kulturellen Zugang zu ermöglichen. So übersetzte er unter anderem die Thora<sup>1</sup> ins Deutsche - eine bahnbrechende Tat, die auch die Entrüstung konservativer jüdischer Kreise nach sich zog.

Lessing hat dem befreundeten Philosophen Mendelssohn in der Hauptfigur seines Schauspiels "Nathan der Weise" (1779) ein Denkmal gesetzt. Lessing stellt hier ein in Vorurteilen befangenes, unduldsames Christentum an den Pranger und lässt dagegen einen Vertreter des Judentums in einem strahlenden Licht erscheinen: Nathan steht hier als das Ideal der Tugend, der Weisheit und der Gewissenhaftigkeit.

Der Sohn von Moses, **Abraham Mendelssohn**, Vater des Komponisten Felix Mendelssohn, war von Beruf Kaufmann. Im Zeitalter des Liberalismus bemühte er sich als Bankier um gesellschaftliche Akzeptanz, da antisemitische Emotionen selbst in Intellektuellenkreisen ausgesprochen stark verbreitet waren. Die Annahme der christlichen Taufe war bei vielen Juden damals eine oft praktizierte Massnahme, um sich rascher in die Gesellschaft zu assimilieren. So wurde der 7-jährige Felix 1816 zusammen mit seinen 3 älteren Geschwistern getauft und trat damit zum protestantischen Glauben über. Die Eltern selbst taten diesen Schritt erst 1822, wobei sich die Familie gleichzeitig den Doppelnamen Mendelssohn Bartholdy zulegte, um sich von den jüdischen Mendelssohn<sup>2</sup> abzuheben. Vater Mendelssohn rechtfertigte diese Namensänderung und die Abkehr vom jüdischen Glauben als notwendig zum Wohl der Familie.

**Felix Mendelssohn** selbst hat den Doppelnamen zum Leidwesen seines Vaters eher vermieden und schon gar nicht den Namen Bartholdy allein verwendet, wie es das Fernziel des Vaters gewesen wäre. Obwohl er sich zweifellos als Christ fühlte, wollte er seine jüdische Herkunft doch nicht verleugnen. Es wurde gesagt, dass das Oratorium Paulus seinen jüdisch-christlichen Werdegang widerspiegeln könnte [10]. Auch scheint es, dass in Mendelssohns Oratorien die jüdischen Gegner Jesu mit mehr Toleranz dargestellt werden als zum Beispiel bei J.S. Bach, wo aus heutiger Sicht die damals bei Christen gebräuchlichen antisemitischen Emotionen doch deutlich spürbar sind.<sup>3</sup>

Trotz seiner Taufe, die ihn nicht nur "gesellschaftsfähig" machte, sondern zum Teil auch religiös isolierte, musste Felix verschiedentlich unter seiner jüdischen Herkunft leiden. Richard Wagner tat sich besonders hervor im kulturellen Kampf gegen die Juden. In seinen "*Aufklärungen über das Judentum in der Musik*" (1869) spricht er den Juden jede künstlerische Fähigkeit ab, die "*nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich bildend dichten oder Kunstwerke schaffen*" können (zit. nach [9]). Dies versucht er an Mendelssohn und Meyerbeer,

<sup>1</sup> Thora = Gesetzessammlung und ein grosser Teil des alten Testaments

<sup>2</sup> Der Name "Mendel" leitet sich vom jüdischen Namen "Emanuel" ab.

<sup>3</sup> Vgl. *Hoffmann-Axthelm Dagmar*. Bach und die "perfidia iudaica". Zur Symmetrie der Judenchöre in der Johannespassion. NZZ Nr. 77 2. / 3. April 1994

den bedeutendsten jüdischen Komponisten seiner Zeit, zu beweisen. Tiefer Judenhass schlägt sich auch in einem Brief an König Ludwig II. von Bayern nieder: " ... *dass ich die jüdische Rasse für den geborenen Feind der reinen Menschen [...] halte: dass namentlich wir Deutsche an ihnen zugrunde gehen werden, ist gewiss ...*" (zit. nach [9]). Dieses Credo hinderte Wagner andererseits doch nicht, jüdische Förderer und Bewunderer zu Hilfe zu nehmen, wenn er sie gebrauchen konnte.

Andererseits wiederum wurde Mendelssohn von dem Juden Heinrich Heine, einem Freund des Hauses, als Anpässler angesehen. Mendelssohn aber wollte offensichtlich nicht aus gesellschaftlichen Motiven Christ sein. Dass er sich wenig um den Zusatznamen kümmerte, weist darauf hin, dass er gerade vor der Gesellschaft das Judentum nicht verleugnen wollte. In Italien beschäftigte er sich intensiv mit Luther-Liedern und schuf dazu eine Reihe von Kantaten und Motetten. "*So zeigen alle Beobachtungen, dass Felix sich als liberaler Christ verstand und engagierte - unter erstaunlicher Integration seiner jüdischen Wurzeln*" [11].

## Leben

**Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy**, wie der Meister mit seinem vollständigen Namen heisst, wurde geboren in Hamburg am 3.2.1809 und starb in Leipzig am 4.11.1847. Seine Lehrer waren J.N. Hummel (Klavier) und E. Rietz (Violine). Zusammen mit seiner Schwester Fanny, die selbst Komponistin war, trat er in C.F. Zelters Singakademie in Berlin ein. Dort erhielt er Unterricht in Komposition.

**Carl Friedrich Zelter** (1758 - 1832) war vor allem Musikpädagoge. Seine Stärke lag eigentlich nicht so sehr im kompositorischen Bereich. J.W. Goethe liess sich von seinen musikalischen Ideen entscheidend beeinflussen. 1809 hatte er die "Liedertafel", das Vorbild aller Männergesangsvereine des 19. Jahrhunderts, ins Leben gerufen. Neben Mendelssohn gehörten auch Carl Loewe und G. Meyerbeer zu seinen Schülern.

Der junge Felix kam 1821 in Kontakt mit C.M. von Weber und spielte J.W. Goethe in Weimar vor, dem er das 3. Klavierquartett in h-Moll widmete. 1825 Besuch bei L. Cherubini in Paris. 1827 Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Beethovens. Am 11.3.1829 fand die legendäre Aufführung der Matthäuspassion von Bach statt, womit Mendelssohn eine Renaissance des Bachschen Werkes auslöste. 1830-1832 wiederum Kontakte mit Goethe und Studienreisen nach Italien, in die Schweiz, nach Paris und London. 1833 Musikdirektor in Düsseldorf. 1835-1847 übernahm er die Leitung des Gewandhausorchesters in Leipzig, das er als erster Berufskapellmeister künftig mit dem Taktstock und nicht mehr vom Instrument aus leitete. 1837 Heirat mit der reformierten Pfarrerstochter Cécile Jeanrenaud, die aus einer französischen Hugenottenfamilie stammt; 5 Kinder. Unter Mendelssohn wurde Leipzig zu einem musikalischen Zentrum von europäischer Bedeutung. 1843 gründete er zusammen mit R. Schumann und andern Musikern in Leipzig das erste Konservatorium für Musik in Deutschland. 1841-1844 häufig in Berlin, da er vom preussischen König Friedrich Wilhelm IV. beauftragt wurde, dort das Musikleben und die Musikabteilung der Akademie der Künste zu reorganisieren.

## Umfang von Mendelssohns Werk

Mendelssohn war Zeitgenosse sowohl von Komponisten der Klassik (Beethoven), als auch von Meistern der Romantik (Schubert, Schumann). In der so kurzen Zeitspanne seines Schaffens - 22 Jahre - hat er ein umfangreiches und vielgestaltiges Werk hinterlassen: Klavier- und Kammermusik, Symphonien, Chor- und Sololieder, Solokonzerte, Konzert-Ouvertüren, Singspiele und Schauspielmusiken, sowie Kirchenmusik, die nach Anzahl und Umfang innerhalb des Gesamtschaffens einen durchaus bedeutenden Raum einnimmt. Es fehlt die Gattung der Oper und der lateinischen Messe. Die von Mendelssohn entwickelten Formen (Konzert-Ouvertüren, Orgelsonaten, Lieder ohne Worte, Scherzi) sind zweifellos bedeutende schöpferische Entwicklungen.

Bis heute fehlt ein systematisches Werkverzeichnis. Viele seiner Werke wurden später aufgefunden und sind ohne Opuszahl, so dass es schwierig ist, ein umfassende Auflistung der Werke zu geben.

<b>Bühnenwerke</b>	Unter den 6 Konzert-Ouvertüren erwähnenswert jene zum "Sommernachtstraum" und die "Hebriden-Ouvertüre".
<b>Orchesterwerke</b>	5 Sinfonien für grosses Orchester: "Lobgesang" = Sinfonie-Kantate (Nr. 2), "Schottische" (Nr. 3), "Italienische" (Reiseindrücke) (Nr. 4), "Reformations-Sinfonie" (Nr. 5) mit dem Schlusschoral "Ein feste Burg".
<b>Instrumentalkonzerte</b>	Das Violinkonzert in e-Moll gehört zur Standard-Konzertliteratur.
<b>Kammermusik</b>	
<b>Klavierwerke</b>	Darunter ein neuer Werktyp: "Lieder ohne Worte".
<b>Vokalmusik:</b>	Auseinandersetzung mit Bach und Händel in den Oratorien "Paulus" und "Elias". Chor- und Sololieder.
<b>Orgelwerke</b>	siehe folgenden Abschnitt.

## Die Orgelwerke Felix Mendelssohns

### Das Umfeld seiner Orgelmusik

Nach J.S. Bach (1750) bis zum Tode Max Regers (1916) verfiel die Kompositionskunst der deutschen Orgelmusik in ein Epigonentum: Nur wenige Komponisten schrieben Orgelwerke von Bedeutung. Dazu gehörten - mit Ausnahme vielleicht von August Gottfried Ritter (1811-1885) - nicht etwa die damaligen eher schlecht qualifizierten Kirchenmusiker, sondern grosse Meister, die nur *nebenbei* auch für die Orgel komponierten. Zu ihnen zählten neben Felix Mendelssohn auch Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) und Franz Liszt (1811-1886). Nimmt bereits bei Joseph Rheinberger (1839-1901) in der Nachfolge Mendelssohns vor allem die Orgelsonate einen grossen Platz im Gesamtwerk ein, so ist es vor allem Max Reger (1873-1916), der einen Schwerpunkt seines Schaffens wieder der Orgel widmet. Mendelssohns Verdienst bleibt es, bereits in der frühen Romantik - neben anderen musikalischen Leistungen - der Orgelmusik neue Impulse verliehen zu haben. Auch in vielen seiner Chorwerke spielt die Orgel eine wesentliche Rolle. Mendelssohn greift zurück auf die Choralbearbeitung, wenn auch in anderer Bedeutung (siehe Seite 15), eine Praxis, die von Brahms übernommen wird. Vor allem gilt er als Begründer eines neuen Verständnisses der

Orgelsonate. Mendelssohns Orgelkompositionen sind damit der Beginn einer neuen Epoche in der Orgelkunst, die in Deutschland von Franz Liszt (1811-1886) und dessen Schüler Julius Reubke (1834-1858), von Joseph Rheinberger (1839-1901) und später Max Reger (1873-1916) weiterentwickelt wird. In Frankreich waren die bedeutenden Vertreter dieses romantischen Orgelstils César Franck (1822-1890), Ch. M. Widor (1844-1937), Alexandre Guilmant (1837-1911) und Louis Vierne (1870-1937).

## **Mendelssohn und die Orgel**

Schon früh empfand Mendelssohn eine Zuneigung zur Orgel. Vermutlich in der Zeit von 1820-1823 nahm er Unterricht bei August Wilhelm Bach, dem Organisten der Marienkirche in Berlin, der ebenfalls ein Schüler Zelters war. Die Bekanntschaft mit Christian Heinrich Rinck im Jahre 1822 hat wohl seinen frühen Orgelstil geprägt. In seiner Leipziger Zeit ritt Mendelssohn häufig nach Rötha, um dort die technischen und klanglichen Möglichkeiten der beiden Orgeln Gottfried Silbermanns zu studieren. Diese Instrumente dürften einen wichtigen Einfluss auf die orgelgerechte Kompositionsart Mendelssohns ausgeübt haben. - Als Bach-Interpreten und Improvisator feierte man ihn besonders in England, wo er auch für viele Orgelneubauten in Konzertsälen den Anstoss gab.

Prägend für sein Werk war die Begeisterung für J.S. Bach. Auch einige Orgelwerke Bachs wurden von ihm herausgegeben. Am 6. August 1840 spielte der Meister zugunsten eines Bach-Denkmal vor der Thomasschule ein vielbeachtetes Orgelkonzert in der Leipziger Thomaskirche mit Bachschen Werken und eigenen Improvisationen .

## **Verzeichnis der Orgelkompositionen** (ohne Anspruch auf Vollständigkeit)

Präludium d-Moll (1820)

Fuga d-Moll (1820)

Choralpartita über *Die Tugend wird durchs Kreuz geübet* (1823)

Choralvariationen über *Wie gross ist des Allmächt'gen Güte* (1823)

Andante D-Dur (1823)

Fantasie g-Moll (1823)

Passacaglia c-Moll (1823)

Nachspiel für Orgel D-Dur (1831)

Fughetta D-Dur (1834)

### **Drei Präludien und Fugen (c-Moll, G-Dur, d-Moll) op. 37 (1836/37)**

Drei Fugen (1839)

Fughetta A-Dur (1840)

Präludium c-Moll (1841)

Andante con variazioni D-Dur (1844)

Andante F-Dur (1844)

Allegro d-Moll und B-Dur (1844)

### **Sechs Sonaten op. 65 (1844/45).**

Am bekanntesten unter den Orgelwerken sind Opus 37 (Drei Präludien und Fugen) und Opus 65 (Sechs Orgelsonaten). Mendelssohns Orgelwerke wurden in den letzten Jahren verschiedentlich neu herausgegeben. Die neueste Ausgabe stammt von *Christoph Albrecht* (2 Bände, Bärenreiter BA 8196 und 8197).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Besprechung durch *Marc Richli* in MuG 1/95 S. 36-38, Erwiderung von *Chr. Albrecht* in MuG 3/95 S. 153-154 und Replik *M. Richli* in MuG 6/95 S. 334-335.

# Die Orgelsonaten

## Der konventionelle Sonatenbegriff

Nach dem 18. Jahrhundert und besonders in der Wiener Klassik wurde die Sonate zu einer wichtigen, mehr oder weniger streng definierten musikalischen Gattung. Allerdings hat erst die nachklassisch/klassizistische Musiktheorie die strengen Formvorschriften festgelegt, wie wir sie heute als "klassische" Sonatenform kennen und wie sie im Folgenden kurz dargestellt werden.

Die Sonate hält sich an eine **zyklische Form**. Das heisst, ihre einzelnen Sätze stehen in einer bestimmten Beziehung zueinander. Die meisten klassischen Sonaten bestehen aus 3 Sätzen, die sich in Bewegung, Taktart, Tonart, Form und Charakter unterscheiden: Der erste Satz ist schnell, aber gemessen, ernsthaft, bevorzugt im 4/4 oder 3/4-Takt, in der Tonika-Tonart. Der zweite Satz ist langsam, in Dur-Sonaten meist in der Subdominant-Tonart, in Moll-Sonaten meist auf der Tonikaparallele, kann alle gebräuchlichen Taktarten verwenden, wirkt aufgrund seiner langsamen Bewegung eher traurig. Der dritte Satz ist wie der erste schnell, in der Tonika-Tonart, mit kleinen, leichten Taktarten: 2/4, 6/8 oder Alla breve, hat oft die Form eines Rondos, ist heiter und fröhlich, in Süddeutschland manchmal ein Menuett. Gelegentlich ist auch ein Menuett oder ein Scherzo angefügt. Trotz ihrer inneren Ordnung bestehen grundsätzlich keine *thematischen* Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Sätzen des Zyklus.

Von der zyklischen Form zu unterscheiden ist ein zweites Charakteristikum der klassischen Sonate, die **Sonatensatzform**: Darunter versteht man den gesetzmässigen Aufbau, den der wichtigste erste Satz einer Sonate, der sogenannte Sonaten(haupt)satz, aufweist. Er besteht im Wesentlichen aus drei Teilen: Exposition, Durchführung und Reprise. Einzelheiten gibt die folgende Aufstellung.

Manchmal: langsame Einleitung

### A. Exposition

- a) Hauptsatz (1. Thema) in der Haupttonart (Tonika)
- b) Zwischensatz (Ueberleitungsgruppe, Modulation des ersten Themas)
- c) Seitensatz (2. Thema) in der Dominant- oder (bei Moll-Sonaten:) in der Durparalleltonart
- d) Schlusssatz (Schlussgruppe)

B. **Durchführung**: Verarbeitung beider Themen, ist in der Regel kürzer als die Exposition.

C. **Reprise**: Wiederholung der Exposition. Hier werden oft auch Motive des Hauptsatzes durchführungsartig entwickelt.

D. Coda = Schlussteil: Manchmal an die Durchführung angelehnt. Bei grossen Sätzen meist vorhanden, oft auch mit ausgedehnten Kadenz.

Bei Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven sind Wiederholungen wie folgt häufig: ||: A :||: B + C :|| D

Im zweiten und dritten Satz einer Sonate findet man grundsätzlich keine Sonatensatzform. Gelegentlich erkennt man aber auch in diesen beiden Sätzen einzelne Elemente des Hauptsatz-Aufbaus (zum Beispiel Variationen). Oft wird der letzte Satz gar zu einer Steigerung: In einigen Klaviersonaten Mozarts ist gelegentlich der Schlusssatz so weitläufig, dass er dem Anfangssatz mindestens ebenbürtig wird.



Zu ergänzen ist, dass sich schon die klassische Sonate sehr oft nicht an diese strengen Formen hielt. Als Beispiel hierfür diene die bekannte Klaviersonate A-Dur KV 331 von W.A. Mozart mit folgenden Sätzen: 1. Andante grazioso mit 6 Variationen (darunter Var. 3 in a-Moll, Var. 5 als Adagio in A-Dur und Var. 6 als Allegro); 2. Menuetto; 3. Allegretto (alla turca).

Abgesehen von der Sonate sind die zyklische Form und das Prinzip der Sonatensatzform auch in andern wichtigen Instrumentalgattungen der klassisch-romantischen Musik realisiert, nämlich in Quartett, Konzert und Symphonie.

### **Mendelssohns Orgelsonaten op. 65**

Mendelssohn schreibt über diese Kompositionen 1844 an den Verleger: *"Meine Orgelstücke (12 Studien für die Orgel möchte ich sie nennen) ..."*, später, 1845, in einem Brief an Breitkopf: *"... es ist aber grösser geworden, als ich selbst gedacht habe. 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 ..."* (zit. nach [4] S. 125f.).

Die Orgelsonaten von 1844/45 sind also offensichtlich aus 24 einzelnen, zum Teil auch älteren Orgelstücken entstanden, aus welchen der Komponist zunächst 3 (1844), dann 6 (1845) Zyklen zusammenstellte, die er - zunächst scheinbar unschlüssig über die Formbezeichnung - schliesslich "Sonaten" nannte. So scheint es, dass diese Stücke fast zufällig zu ihrem Namen gekommen sind, was ihnen vielfach zum Vorwurf gemacht und als Mangel angekreidet wurde. Es handelt sich nicht um Sonaten des klassischen Formtypus, sondern um Werke mit Sätzen unterschiedlicher Zahl und verschiedener Form. Es war wohl nicht Unvermögen, das Mendelssohn vom klassischen Sonatenkonzept abweichen liess, wie noch zu erörtern ist. Im folgenden werden die einzelnen Sonaten kurz beschrieben. Da es in der Literatur immer noch üblich ist, diese mit den klassischen Sonaten zu vergleichen, werden sie auch unter diesem Aspekt beleuchtet.

#### **Sonate Nr. 1 in f-Moll**

1. Allegro moderato e serio (Sonatenhauptsatz)
2. Adagio
3. Andante. Recit.
4. Allegro assai vivace

Die Sätze 1, 2 und 4 entsprechen einem Sonatenzyklus, der 3. Satz ist ein Rezitativ. Es ist die einzige Orgelsonate Mendelssohns, die einen Sonatenhauptsatz enthält: Nach einer Einleitung (T. 1-10) setzt das Hauptthema ein (T. 11-40), das fugiert-polyphon verarbeitet wird.

*Grossmann [6]* sieht eine thematische Verwandtschaft dieses Fugatos mit dem Rezitativ-Chor "Am Abend, als es kühle ward" Nr. 25 (richtig: "Am Abend da es kühle war", Nr. 74) aus Bachs Matthäuspassion. Gemeint ist wohl die Oberstimme in der Instrumentalbegleitung zum Tenor-Rezitativ Nr. 25 "O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz". Das thematische Intervall ist bei Bach aber anders. Stammt die Assoziation vielleicht daher, weil auch in diesem Tenor-Rezitativ in ähnlicher Weise ein Choral in f-Moll (Melodie: Herzliebster Jesu) eingefügt ist?

Als Seitenthema wird ab Takt 40 der Choral: "Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" eingeführt, der als erste Zeile auch in den übrigen Sätzen des Zyklus vorhanden sein soll [6]. Fugato-Hauptthema und Choral-Seitenthema werden in einer Durchführung verarbeitet; die Umkehrung des Fugato-Themas zeigt eine gewisse Verwandtschaft zum Choralthema. Nach

einem dissonanten Fermatenakkord endet der Sonatenhauptsatz mit dem Choralthema, das (wie in Sonate 6) die erste und die letzte Choralzeile umfasst .

Nach *Albrecht [1]* werden die zwei Themen des ersten Satzes allerdings nicht im Sinne eines klassischen Sonatenhauptsatzes durchgeführt, sondern kontrastierend gegenübergestellt, etwa wie in den barocken Präludien.

Romantische Melodik mit Echowirkungen prägen den liedhaft-lyrischen zweiten Satz, der das Choralthema umspielt [18]. Der dritte Satz ist ein Rezitativ: Ein kanonisch eingesetztes Motiv im piano alterniert mit kurzen homophonen Fortissimo-Akkorden in rhetorischer Weise ab.

Der Schlusssatz, ein brillant-klavieristisches Stück, besitzt wie der Hauptsatz ebenfalls Elemente des klassischen Sonatenzyklus. Dieses Finale beginnt mit einem siebentaktigen Thema aus Arpeggien, Läufen und gebrochenen Akkorden. Es folgt eine Durchführung ohne Seitenthema. Die Reprise bringt eine variierte Umspielung des Hauptthemas und erst später (Takt 68) ein eigentliches zweites Thema. Der virtuose Satz steigert sich zum feurigen Schluss mit kaskadenartigen Läufen im Pedal und chromatisch aufsteigenden Sequenzen-Ketten im Manual.

### **Sonate Nr. 2 in c-Moll / C-Dur**

1. Grave - Adagio
2. Allegro maestoso e vivace
3. Fuga (Allegro moderato)

Der zweiteilige Einleitungssatz erinnert an langsame Sätze der zeitgenössischen freien Fantasie. Motivisch können die ersten beiden Sätze miteinander in Zusammenhang gebracht werden durch die melodische Linie c - h - c - d - es (bzw. e).

Nur der ausgesprochen orgelmässige 2. Satz mit fanfarenhaftem Charakter hat Elemente eines Sonatensatzes; romantische Harmonik führt hier zusammen mit der Rhythmik des klassischen Menuetts zu einer grossen Ausdruckskraft. Der letzte Satz als Schlussfuge steht in einer klassischen Tradition: Die polyphone Fuge als Abschluss, als Mittel zu gewichtiger Finalbildung. Diese Fuge greift zurück auf eine Komposition von 1839 (Nr. 2 der "Drei Fugen").

### **Sonate Nr. 3 in A-Dur**

1. Con moto maestoso
2. Andante tranquillo

Der erste Satz ist einer der schönsten und ausgewogensten Orgelsätze Mendelssohns im historisierenden Stil. Er wird eingeleitet mit einem homophon gehaltenen Präludium, das einem für die Schwester Fanny 1839 komponierten Hochzeitsmarsch entnommen ist. Es folgt eine Doppelfuge mit dem eingearbeiteten phrygischen Choralthema "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (Martin Luther 1524) als Cantus firmus. Das Fugenthema ist ein Zitat aus einem Tenor-Rezitativ der Sinfonie-Kantate "Lobgesang" ("Hüter, ist die Nacht bald hin?"). Abgeschlossen wird dieser Satz wiederum mit dem Thema des einleitenden Präludiums, das Elemente der Fuge aufnimmt. Der ganze erste Satz wirkt in seiner ausgewogenen Architektur abgeschlossen. Der zweite Satz trägt an sich den Charakter eines Mittelsatzes; als Sonate ist die Komposition eigentlich "unvollendet".<sup>5</sup> Auch der Einleitungssatz ist nicht typisch für eine Sonate.

---

<sup>5</sup> Vgl. Franz Schuberts Symphonie Nr. 8 ("Unvollendete") mit nur zwei Sätzen (Allegro moderato und Andante con moto)

Gemäss *Grossmann [6]* ist der Choral "Aus tiefer Not" für beide Sätze dieser Sonate bestimmend (entweder in Moll- oder in Dur-Variante)

### **Sonate Nr. 4 in B-Dur**

1. Allegro con brio
2. Andante religioso
3. Allegretto
4. Allegro maestoso e vivace

Diese Sonate trägt bezüglich ihrer Satzfolge am ehesten von allen Orgelsonaten zyklischen Charakter im Sinne der klassischen Sonatenform. Der improvisatorisch gehaltene Einleitungssatz enthält sowohl Merkmale des Sonatenhauptsatzes (Themendualismus) wie Elemente des Bachschen Präludientyps (Architektonik). Der marschähnliche zweite Satz ist ein feierliches Andante religioso, entsprechend etwa einem Prozessionsmarsch. Der 3. Satz im 6/8-Takt ist ein verspielt-virtuoses Scherzo. Der Schlusssatz besteht aus einer Fuge, umrahmt von zwei fast identischen, hymnischen Abschnitten: Auch hier steht die Fuge als gewichtiges Finale (vgl. Sonate Nr. 2).

### **Sonate Nr. 5 in D-Dur**

1. Andante (Choral) - Andante con moto
2. Allegro maestoso

Auch diese Sonate ist "unvollendet" (vgl. Sonate Nr. 3). Der Einleitungssatz ist nicht typisch für eine Sonate; Choral und nachfolgendes Andante con moto scheinen ohne Zusammenhang. Der Choral beginnt mit einer wenig bekannten Version des Liedes "Wer nur den lieben Gott lässt walten". Die Fortsetzung stammt wohl von Mendelssohn selbst - in Analogie zu den "Liedern ohne Worte" könnte man auch von einem "Choral ohne Worte" [12] sprechen. Hier zeigt sich besonders die Funktion des Choralzitates in der Romantik: Nicht die Choralbearbeitung als liturgische Form ist beabsichtigt, sondern eher das *Signet* des Kirchlichen, vielleicht gar des Profan-Feierlichen; Mendelssohn verlangt hier eine 16'-Registrierung. Im orchestralen, rondoartigen zweiten Satz wechseln in barocker Manier Tutti-Thema und ein kantabel-solistisches Thema einander ab.

### **Sonate Nr. 6 in d-Moll**

1. Choral - Andante sostenuto - Allegro molto
2. Fuga
3. Finale (Andante)

Der erste Satz besteht aus Variationen über den Choral "Vater unser im Himmelreich" (Valentin Schumann 1539). Die einzelnen Variationen sind durch Figuration, Takt, Tempo und Satztechnik gegeneinander abgehoben. Dieser Satz hat gewisse Analogien zur Sonatenhauptsatzform: Homophones Choralzitat als langsame Einleitung (vier- bis fünfstimmig). Es folgen 4 Variationen (Beschreibung nach [14]): Die 1. Variation (Andante sostenuto) ist einem bewegten Hauptthema vergleichbar: c.f. im Sopran, wird von Sechzehnteln in der linken Hand umspielt und von jambischen Bassfiguren im Pedal kontrapunktiert. Die 2. Variation (12/8-Takt) ist Ueberleitungsgruppe: Choral akkordisch im Sopran, dazu im Pedal ein tänzerischer Staccato-Bass. Die 3. Variation (4/4-Takt) könnte als Seitenthema gedeutet werden: c.f. im Tenor; die beiden Oberstimmen werden in Terzen und Sexten dazu geführt, der Bass ist Harmoniestütze. Die 4. Variation (Allegro molto) entspricht der Durchführung. Darin wird die Sechzehntelbewegung der ersten Variation (Hauptthema) nach Art einer Toccata aufgenommen. Das in Halben notierte Choralthema im Pedal hebt sich in majestätischer Ruhe deutlich ab von den erregten, durch Akkorde unterbrochenen Arpeggien im Manual. Im zweiten

Teil dieser Variation wechselt der c.f. zwischen Sopran und Tenor und führt zu einer eindrucklichen Intensitätssteigerung, in der die Melodie chromatisch fortgespinnt wird. Da ein zweites Thema in diesem "Hauptsatz" fehlt, gibt es auch keine Reprise. Daher folgt dieser 4. Variation bereits die Coda mit einem 4-6 stimmigen Choralatz, der die erste und die letzte Choralzeile zitiert. - Der zweite Satz ist gewissermassen ein Abschluss der Variationen und besteht aus einer kurzen Fuge mit der in einen Dreierhythmus abgewandelten ersten Zeile des Chorals und einer abwärts führenden Tonleiter.

Im letzten Satz, einem Finale in D-Dur, fehlt der Choral gänzlich.<sup>6</sup> Das Thema scheint aber mit den letzten zwei Takten der vorangehenden Fuge im Zusammenhang zu stehen [3], auch entsprechen die beiden ersten Takte im Pedal dem Beginn des Chorals in Dur [18]. Dieses Andante cantabile ist ein innig empfundener Nachklang. Das Nachlassen der Spannung darf aus romantischer Sicht nicht als Mangel gedeutet werden, da in der romantischen Musik die durch den Choral ausgelöste Stimmung wesentlich ist; nicht mehr seine "obligate" Bedeutung wie bei den choralgebundenen Orgelwerken des Barock. So gesehen "wäre das Finale ein lyrischer Abgesang, ein Lied ohne Worte und ohne c. f." ([14] S. 176). In dieser Sonate verbinden sich traditionelle orgelgemässe Techniken der c.f.-Bearbeitung mit Elementen der klassischen Sonatenhauptsatzform

Grossmann [6] beschreibt Affekte in den einzelnen Variationen des Vater-Unser-Chorals, die an die Tonsprache bei J.S. Bach erinnern sollen. Ihre Argumente nachzuvollziehen fällt schwer, da die heranbemühten Tonfolgen bei Bach eher durch Zufall ähnlich scheinen.

### **Zur Interpretation der Orgelwerke Mendelssohns**

Mendelssohn hat im Vorwort zu seinen Orgelwerken<sup>7</sup> formuliert, wie er sich die Registrierung seiner Orgelwerke vorstellt:

*" Es kommt bei diesen Kompositionen auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber jede der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigene Behandlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Grenzen, ohne Bezeichnung der Registernamen angegeben. Unter fortissimo denke ich mir das volle Werk, unter pianissimo gewöhnlich eine sanfte achtfüssige Stimme allein; beim forte volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim piano mehrere sanfte achtfüssige Register zusammen, u.s.w.; im Pedal wünsche ich überall, auch im pianissimo, acht und sechzehn Fuss zusammen, ausgenommen wo das Gegenteil ausdrücklich angegeben ist (siehe die sechste Sonate). Die verschiedenen Register zu den verschiedenen Stücken passend zu mischen, namentlich aber darauf zu sehen, dass sich beim Zusammenwirken zweier Manuale das eine Klavier von dem andern durch seinen Klang unterscheidet, ohne grell davon abzustecken, bleibt also dem Spieler überlassen."*

Mendelssohn beruft sich besonders mit der letzten Aussage auf die Orgel des 18. Jahrhunderts, etwa die Orgel Gottfried Silbermanns [1] : deutlicher Klangunterschied, aber kein greller Kontrast: Hier finden wir den Uebergang vom barocken Werkprinzip

<sup>6</sup> S. Grossmann [6], die offensichtlich Wert legt auf die thematischen Gemeinsamkeiten der einzelnen Sonatensätze untereinander, sieht im Schluss-Andante das Choralthema verdeckt in der Mittelstimme.

<sup>7</sup> Nachzulesen in den gängigen Ausgaben, z.B. Edition Peters 1744

(Klangunterschiede) zum romantischen Klangideal des ausgewogenen Gesamtklanges mit dynamischen anstelle von klanglich verschiedenen Abstufungen. Zum Forte gehören eventuell auch die Mixturen [2, 3], nicht aber die starken Plenumzungen, die erst bei ff zu ziehen sind (bei Mendelssohn = "volles Werk").

Die Sonaten sind Dr. Fritz Schlemmer gewidmet, bei dem der Komponist in Frankfurt am Main 1844/45 zu Gast war und mit welchem zusammen er auch die Registrierungen für seine Orgelsonaten an der spätbarocken Stumm-Orgel der Katharinenkirche erprobte. Hier spielte Mendelssohn im April 1845 auch die Uraufführung.

### Disposition der Orgel 1845 in der Katharinenkirche Frankfurt

Franz und Johann Michael II. Stumm 1779

<b>Hauptwerk I. Manual</b>	C - d'''	<b>Positiv II. Manual</b>	C - d'''
Gross Bourdon	16'	Hohlpfeif	8'
Principal	8'	Flaut travers	8' Diskant
Viola di Gamba	8'	Salicional	8'
Gedackt	8'	Prinzipal	4'
Quintathön	8'	Rohrflöte	4'
Octav	4'	Quint	3'
Flöte	4'	Octav	2'
Salicional	4'	Mixtur 4f.	
Quint	3'	Krummhorn	8'
Superoctav	2'	Vox humana	8'
Waldflöte	2'		
Cornett 5f.	8'		
Mixtur 4f.	2'		
Cimbel 2f.	1'	<b>Echowerk III. Manual</b>	C - d'''
Trompete	8'	Hohlpfeif	8'
(Bass/Diskant)		Flöte	4'
<b>Pedal</b>	C - c'	Spitzflöte	4'
Principal	16'	Octav	2'
Subbass	16'	Quint	1 1/3
Violon	16'	Krummhorn	8'
Octav	8'	Vox humana	8'
Flötenbass	8'		
Superoctav	4'	<b>Koppeln</b>	
Posaune	16'	Positiv / Hauptwerk	
Klarine	4'	Hauptwerk / Pedal	
Kornett	2'		

Aus weiteren Angaben Mendelssohns in den Notentexten sind zusätzliche Registriervorstellungen abzuleiten [3, 5]: *mezzoforte* = mehrere kräftige Labialregister zu 8' und 4' (6. Sonate, Var. 2), ev. mit 16', wenn vorgeschrieben (Anfang 5. Sonate). *Mezzo piano* = 8' und 4' oder mehrere weniger sanfte 8-Register (Beginn der 6. Sonate).

Das *poco à poco più animato e più forte* im ersten Satz der dritten Sonate - der einzige Hinweis Mendelssohns auf eine Uebergangsdynamik - ist wohl als nach und nach zu ziehendes Registercrescendo gedacht.

Mendelssohns Lautstärkeänderungen beruhen noch weitgehend auf der Terrassendynamik. Charakteristisch dafür ist die erste Sonate, wo das Hauptthema dem ersten, das Seitenthema dem leiseren zweiten Manual zugewiesen wird. Im leiseren Seitenthema fällt oft auch das Pedal weg. Pausen oder eine freie Hand sind manchmal Hinweise, dass umregistriert werden muss [3]: 2. Sonate: Uebergang von Grave zu Adagio. 3. Sonate: Pedalsolo gegen Schluss des ersten Satzes. 6. Sonate: Schluss des Chorals (Umregistrieren Pedal und I. Man.); Schluss der 1. Var. (Umregistrieren Pedal und I. Man.); Schluss der 2. Var. (Umregistrieren der li Hand im Man.); Uebergang Var. 3-4 (volles Werk für I und P). Attaca la Fuga: rasch "*einige der stärksten Register*" abstoßen. Zwischen Fuge und Finale keine Attacca-Vorschrift, da erheblicher Registerwechsel nötig.

Obwohl Jalousieschweller im spanischen und englischen Orgelbarock bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts gebräuchlich waren, wird der Jalousieschweller offensichtlich nicht gebraucht [2]. Spätere Komponisten der Romantik wünschten eine Crescendo-Möglichkeit auf der Orgel, die zunächst (wie bei Mendelssohn) durch Ausregistrierung und entsprechende Agogik, vereinzelt dann durch den Jalousieschweller, realisiert wurde. Erst ca. 1855 wurde der mechanische Registerschweller erfunden. Ab 1870 wurde der pneumatische, ab ca. 1900 der elektrische Rollschweller häufig gebaut.

Zum Tempo: Nach Albrecht [1] sind die originalen Metronomangaben auch bei Mendelssohn (wie bei Max Reger allgemein bekannt) oft unbrauchbar. Beispiel: Adagio aus der 1. Sonate (f-Moll) MM = 100 dürfte kaum schneller als 60-66 gespielt werden. Dagegen erachtet er das Allegro vivace assai mit MM = 88 als zu langsam. Diese Auffassung ist allerdings nicht unbestritten.<sup>8</sup> Die Finger- und Fussätze der alten Peters-Ausgabe 1744 stammen übrigens nicht von Mendelssohn, sondern von einem späteren Herausgeber.

### **Mendelssohns Orgelsonaten im wandelnden Verständnis**

Äusserlich scheint es, dass Mendelssohns Orgelsonaten fast zufällig zu ihrem Namen gekommen sind. Dass sie sich nicht an die klassische Sonatenform halten, wurde vielfach mit dem "Mix" des Zustandekommens erklärt. Wenn man sie nicht gerade ablehnte, so hat man über ihre formalen "Mängel" doch wenigstens grosszügig hinweggesehen mit dem Hinweis, dass es ja im Bereich der Orgel eine Sonate des klassischen Formtypus überhaupt nie gegeben hat.

<sup>8</sup> Siehe Fussnote 4, Seite 7

Lange Zeit war es üblich, die Orgelsonaten Mendelssohns nach dem zu beurteilen, was sie *nicht* sind, nämlich Sonaten im klassischen Sinne. Man hat diesen Mangel zunächst als Unvermögen angesehen, hat die scheinbaren Stilbrüche dadurch erklärt, dass die Stücke oft zu unterschiedlichen Zeiten geschrieben wurden. So argwöhnen die einen, die Attacca-Vorschriften hätten vielleicht über eine gewisse Zusammenhanglosigkeit der Sätze hinwegtäuschen sollen [Weyer, 14], andere rechtfertigen das Opus, indem sie unbedingt Zusammenhänge zwischen den Sätzen schaffen wollen [Grossmann, 6].

Wenn wir hier trotzdem Mendelssohns Sonaten mit der klassischen Form vergleichen, so nicht, um ihnen Mängel vorzuhalten, sondern um *das neue gegenüber dem herkömmlichen Sonatentyp* hervorzuheben. Mendelssohns Sonatenwerk stützt sich im Wesentlichen nicht auf Vorbilder.

Mendelssohns Zeitgenosse und Freund **Robert Schumann** rühmte an Mendelssohns Orgelsonaten *"Diese ächt poetischen neuen Formen, wie sie sich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden ..."* (zit. nach [15] S. 34). Neu findet Schumann an diesen Orgelsonaten das bewusste Einfügen stilistisch fremder Elemente in historisierende Formen. Er bewundert *"das Vorwärtstreiben"*. Unter den *"poetischen neuen Formen"* versteht er wohl die Tatsache, dass trotz Rückgriff auf historische Formen die konventionelle Sonate nicht einfach mechanisch übernommen wurde. Interessant ist die Feststellung, dass Schumann ausgerechnet jene Sonaten als besonders wertvoll hervorhebt, in denen die "Stilbrüche" am offensichtlichsten sind, nämlich die 5. und 6.

### **Besonderheit: Die Verwendung des Chorals**

Wie bereits erwähnt, hat der Choral in der Orgelmusik der Romantik nicht mehr die gleiche Funktion wie bei Bach. Allerdings hat schon Johann Kuhnau im Jahre 1700 in seinen Sonaten<sup>9</sup> einzelne Choralzitate eingefügt, weniger mit einer liturgischen Absicht, sondern eher mit dem Ziel, die entsprechende Situation zu untermalen. Mendelssohn schreibt in einem Brief vom 15.10.1842 (zit. nach [18]): *"... Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht ..."* Bei Mendelssohn findet sich der Choral als stimmungsmachendes Zitat (Sonate 5), als Variationsthema (Sonate 6), als Kombination von formaler und symbolischer Anwendung (Sonate 1), gelegentlich wohl auch als inhaltlich-wörtliche Hintergrundthematik (Sonate 3) [14]. Die Choralharmonisierung ist stilisiert im romantischen Sinne. Nicht nur durch eine neue Sonatenform, sondern auch durch die Verwendung von Choralziten hat Mendelssohn die damalige Musikwelt offensichtlich brüskiert. Die ungeheure Spannung des Chorals zur herkömmlichen Satzform der Sonate - meint Zacher [15] - sei im ersten Satz der ersten Sonate auch bildlich dargestellt, indem der Choral auf zwei separaten Notenlinien stehe (was ein System von total 5 Notenlinien ergibt!). Nach Mendelssohn entstanden in den folgenden Jahrzehnten im deutschen Kulturraum mehr als 60 Sonaten, denen Choräle zugrunde gelegt wurden. Diese Entwicklung geht über Liszt bis zum Orgelschaffener Max Regers. Für diese Komponisten der Romantik ist der Choral Symbol des Ueberpersönlichen, des allgemein Religiösen, eine Art Gegenpol der inneren Unruhe des Genies. Der Choral prägt die Sonaten also nicht im liturgischen Sinne, sondern von der erlebnishaft bedingten Einstellung zum Choral. Nicht mehr das Mitsingen ist wichtig, sondern das Hören und Erleben.

<sup>9</sup> "Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in sechs Sonaten"

## Die Orgelsonaten: Schöpferischer Personalstil und romantischer Ausdruck

Noch 1974 lesen wir: *"Das bekannteste Merkmal von Mendelssohns Orgelsonaten ist die Tatsache, dass sie kaum gespielt werden."* ([6] S. 185). Bis in die jüngste Zeit hinein wurde man nicht müde, über die Stilbrüche in Mendelssohns Orgelsonaten zu diskutieren, sie gar damit zu erklären, dass der Komponist das Werk womöglich etwas voreilig einer falschen Gattung zugeordnet habe, weil er damals - vielleicht unter finanziellem Druck stehend - für diese Kollektion von 24 kleineren Stücken einen Titel brauchte. Die Tatsache, dass ältere Stücke in die Sonaten einbezogen sind, wurde als Beweis für das anscheinend "Zusammengewürfelte" angeführt. Man gab zu bedenken, dass die Stücke nach der Absicht des englischen Verlegers Coventry ursprünglich "Organ Voluntaries" hätten heißen sollen. Es wurde festgestellt, dass die Sonatenhauptsatzform meist fehlt und dass - je nach Kritiker - die Zusammengehörigkeit der Sätze oft schwach sei.

Mendelssohns Orgelsonaten werden immer wieder an den klassischen Vorbildern gemessen. Der Rückgriff auf Bach und die klassischen Meister dürfte Mendelssohn ein Stück weit zum Verhängnis geworden sein, indem seine Werke eher als gescheiterte Nachahmung und nicht als eine Eigenschöpfung angesehen wurden. Mendelssohns Sonate ist nicht im klassischen Sinne zu verstehen, sondern als kreatives Prinzip, als eine neue Erfindung (nach Schumann: *"ächt poetische neue Formen"*). So sind die Abweichungen von der klassischen Sonatenform in den einzelnen Werken nicht Missgeschicke oder Oberflächlichkeiten, ja nicht einmal Verlegenheitslösungen, die dem vermeintlich "statischen" Orgelklang entgegenkommen sollten, weil sich die klassische Sonate auf der Orgel nicht hätte realisieren lassen. Mendelssohn steht mit der Abkehr von der klassischen Sonate nicht allein da. In der aufkommenden Romantik bezweifelte man zunehmend den strengen, formelhaften Sonatenbegriff. So löste sich in erster Linie die Architektur des repräsentativen ersten Satzes (Sonatenhauptsatz) auf, was besonders in den Sonaten Robert Schumanns schon früh geschieht, entsprechend dem romantischen Begriff von künstlerischem Schaffen, wo kompositionstechnische Momente eher zweitrangig sind. Bei Mendelssohn sind solche Sonaten erstmals spezifisch für die Orgel bestimmt.

Mendelssohns Orgelsonaten stehen in einer Tradition und eröffnen eine neue Blüte. Johann Kuhnau<sup>10</sup> schrieb seine Sonaten noch, wie früher allgemein üblich, für irgend ein Tasteninstrument ("Clavier"). J.S. Bachs Triosonaten entsprechen dem Orgelmässigen, wobei auch diese gut auf einem Pedalcembalo oder -clavichord zu spielen sind. Bei Mendelssohn ist die Bestimmung für Orgel eindeutig. Er nützt in seinen Sonaten die instrumentalen Möglichkeiten der Orgel voll aus [14] und gibt ihnen damit den typischen orgelmässigen Charakter: Polyphone Darstellung, wobei einzelne Töne oder Tonfolgen im Gegensatz zum Klavier allerdings nicht hervorgehoben werden können; Verdeutlichung formaler Zusammenhänge durch entsprechende Registerwahl; Akzentuierung einzelner Elemente durch das Spiel auf mehreren Manualen bezw. Pedal.

---

<sup>10</sup> Siehe Fussnote 9, Seite 15



Abgesehen von den erwähnten traditionellen Wurzeln finden sich bei Mendelssohns Sonaten eher wenig barocke Elemente, vielleicht in den Fugen und fugenähnlichen Abschnitten der Sonaten 3 und 4. Auch die Choralvariationen der 6. Sonate sind eine Reminiszenz an den barocken Stil, erinnern an einzelnen Stellen auch an zwei d-Moll-Werke Bachs (Tocatta BWV 565 und Chromatische Fantasie BWV 903). Dagegen ist die Fugentechnik in der 2. und 6. Sonate eher der Klassik verpflichtet. Weitere klassische Elemente werden dort sichtbar, wo die Orgelsonaten Sonatensatzform und/oder zyklische Form haben. Wichtiger scheinen aber die romantischen Elemente und der eigentliche Personalstil Mendelssohns. Schon im Bestreben, durch den Rückgriff auf klassische Elemente neues zu schaffen, entsprechen die Orgelsonaten einem echt romantischen Ideal. Ausgesprochen romantisch und typisch für Mendelssohn aber sind Harmonik und Melodik, besonders charakteristisch im 2. und 4. Satz der ersten Sonate, im 2. Satz der zweiten Sonate und im Finale der 5. Sonate. Hier finden sich weder polyphone noch sonatensatzhafte Elemente. Auch die Mittelsätze der Sonaten 1 und 4 sind geprägt durch einen romantischen Ausdruck. Diese Sätze weisen auch instrumentenmässig weg von der damals noch vorwiegend barocken Orgel zum Klangideal der Instrumente des späteren 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu Liszt und Reubke, die die Orgel zum farbigen Orchester entwickeln liessen, hat Mendelssohn selbst die Tendenzen im Orgelbau noch kaum beeinflusst.

Die scheinbar stilistische Uneinheitlichkeit der Orgelsonaten, ihre Mischung zwischen historisierenden und zeitgenössisch-romantischen Stilelementen, entspricht also durchaus dem romantischen Konzept und ist gerade das charakteristische, wenn auch nicht in allen Sonaten gleich verwirklichte Prinzip. Es gibt nicht klassischere und weniger klassische Orgelsonaten bei Mendelssohn. Zwar kann man unter den Sonaten eher zyklische Formen (Sonaten 1, 2, 4) und freie Formen (Sonaten 3, 5, 6) unterscheiden. Dabei sind aber die zyklischen Sonaten nicht eher die klassischen, weil auch der (klassische) Sonatenhauptsatz nicht konstant auftritt. Die Geschlossenheit der Form wird vom Komponisten absichtlich aufgehoben; keine Sonate gleicht der andern. Charakteristisch ist also die Offenheit der Formen und nicht irgend ein Schema. Es scheint, dass diese gewissermassen collageartig ineinander gefügten Stücke aus der Vergangenheit der Orgelliteratur schöpfen und Mendelssohn so die Möglichkeit geben, neben historischen Vorbildern auch den eigenen Stil einzubringen. So sind diese Orgelsonaten eigentlich auch Ausdruck der Ueberwindung einer unreflektierten sklavischen Nachahmung von historischen Stilen. Aus dieser Eigenständigkeit heraus müssen wohl nicht nur die Sonaten, sondern auch die andern Orgelwerke Mendelssohns beurteilt werden, damit man ihnen gerecht wird.

\* \* \*

## Die Orgel in der evangelischen Kirche Ebnat

### Disposition der Orgel in der Kirche Ebnat / Toggenburg

Orgelbau Späth AG Rapperswil 1994

I. Manual (Hauptwerk) C - f'''	II. Manual (Positiv) C - f'''
Bourdon (ab c°)* 16'	Flöte douce 8'
Principal 8'	Dolcian 8'
Gamba 8'	Fuggari 4'
Coppel 8'	Flöte cuspito 4'
Octav 4'	Doublett 2'
Quint 3'	Vox humana 8'
Superoctav (Vorabzug) 2'	
Mixtur 5f. 2'	Kanaltremulant
Cornett 4f. (ab c°) 4'	
Trompette 8'	

\* C - H zusammen mit Coppel 8'

Pedal C - f'	Technische Daten
Subbass (Vorabzug) 16'	Spieltisch freistehend z. Vorwärtsspielen
Flötbass 8'+16'	3-fache Keilbalganlage
Violon 8'	mit Kalkantenbetrieb
Bombard 16'	Manualcoppel / Pedalcoppel I-P

Projekt und Ausführung	Orgelbau Späth AG Rapperswil
Disposition und Beratung:	Andreas Zwingli, Wetzikon
Intonation:	Hans Späth
Gehäuse und Schleiergitter:	Franz Anton Kiene 1840, restauriert und ergänzt durch Orgelbau Späth
Restaurierung der Fassung:	Fontana und Fontana AG, Jona
Schnitzereien:	Toni Walker, Flüelen
Metallpfeifen:	A. Wolf, Riedern GL

Der barocke Saalkirchenraum, erbaut 1762 von Johann Ulrich Grubenmann, besticht durch seine gute Akustik. Eine erste Orgel mit 12 Registern auf 1 Manual und Pedal war 1840 durch Franz Anton Kiene auf einer Chorempore erbaut worden. 1897 folgte ein pneumatischer Neubau im alten Gehäuse, durch Theodor Kuhn 1922 auf 15 Register erweitert. Erneute Vergrößerung durch Goll auf 20 Register im Rahmen einer umfassenden Innenrenovation. Das nun elektropneumatische Werk wurde auf die hintere Empore versetzt. Nach der neuesten

Restaurierung der Kirche 1992 wurde auch das Gehäuse von Kiene von 1840 wieder hergestellt und das Innere der Orgel im Sinne Kienes<sup>11</sup> durch Orgelbau Späth in Rapperswil neu gebaut. Grundlage war der Vertrag mit F.A. Kiene von 1838. Vonseiten der Bauherrschaft bestand die Auflage, dass die Orgel an ihrem jetzigen Standort belassen, also nicht auf die ursprüngliche Chorempore gestellt werden soll.

Die Pfeifen des Hauptwerks stehen in der Mitte des Gehäuses unmittelbar hinter dem Prospekt. Zu beiden Seiten sind die Pedalladen aufgestellt im Tonablauf von hinten nach vorne. Das gegenüber dem ursprünglichen Kiene-Konzept neue Positiv findet sich hinter dem Hauptwerk, wobei das ursprüngliche Gehäuse um ca. einen Meter nach hinten erweitert werden musste. Der neue Spieltisch (in Nussbaumfournier mit Ahornfilets) lehnt sich an das Vorbild der Kiene-Orgel in Beromünster. Der hohe Anteil an Holzpfeifen (Fichten- und Nussbaumholz) ist für den Stil Kienes charakteristisch; selbst Kopf und Kehle der Bombarde sind aus Nussbaum. Windladen und Wellen sind aus Eichenholz, Abstrakten und Wellenbretter aus Fichte gefertigt. Im Prinzip wurde die Disposition Kienes von 1840 übernommen, jedoch auf zwei Manuale verteilt. Trompette 8' und Bombarde 16' entstanden nach Vorbildern von Kiene. Vox humana 8' entspricht dem Konzept des ebenfalls süddeutschen Orgelbauers Gabler. Das Cornett kann aufgrund seiner Mensur auch zur Mixtur verwendet werden. Zur Windversorgung dient eine maschinelle Aufzugsvorrichtung für die 3 Bälge, entsprechend dem Kalkantenprinzip. Der Klang der Orgel erfüllt das Ideal von Kiene: kräftig im Bass, frisch und farbig, mit leichtem Kornettcharakter, aber trotzdem milde im Diskant.

## Literatur

- [1] *Albrecht Christoph*. Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524-1916). Berlin 1981.
- [2] *Billeter Bernhard*. Orgelgeschichte. Manuskript (Selbstverlag des Verfassers) ca. 1990.
- [3] *Busch Hermann J.* Einige Beobachtungen zu den Orgelsonaten Mendelssohns. *Ars organi* 1988, Nr. 2, S. 63-66.
- [4] *Clostermann Annemarie*. Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz 1989.
- [5] *Gehring Holger*. Deutsche Orgelmusik der Romantik. *Oesterreichisches Orgelforum* 1994 / 2 + 1995 / 1.
- [6] *Grossmann-Vendrey Susanne*. Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65. In: *Dahlhaus Carl* (Hrsg.). *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg 1974 (S. 185-194).
- [7] *Gubser Felix* (Hrsg.). Begleittext zu den Konzerten vom 13. und 15.7.93 im Rahmen der Internationalen Zürcher Orgeltage in der Tonhalle Zürich.
- [8] *Honegger M. / Massenkeil G.* (Hrsg.). *Das Grosse Lexikon der Musik*. Freiburg/Br. 1987.
- [9] *Keller Werner*. Und wurden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes. München / Zürich 1966.
- [10] *Kellenberger Edgar*. Felix Mendelssohns geistliche Musik als "judenchristliches Zeugnis"? In: *Musik und Gottesdienst*, 46. Jg. 1992, Heft 4 (S. 166-176).
- [11] *Kellenberger Edgar*. Felix Mendelssohns Glaubensweg. In: *Musik und Gottesdienst*, 49. Jg. 1995, Heft 6 (S. 321-326).
- [12] *Krause Joachim*. Programmheft zu den Internationalen Orgelkonzerten 12.1.- 2.2.97 an der Heiliggeist-Kirche Basel (Felix Mendelssohn Bartholdy: Das Orgelwerk).

---

<sup>11</sup> Ueber den Stil der Kiene-Orgel vgl. *Gerig H.J.* Die neue Orgel von Stein AR. *Bulletin OFSG* 4, Nr. 3 (1986) S. 42-57.

- [13] *Riehn Rainer*. Werkverzeichnis. In: *Metzger H.K./Riehn R.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Musik-Konzepte 14/15. München 1980.
- [14] *Weyer Martin*. Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg 1969.
- [15] *Zacher Gerd*. Die riskanten Beziehungen zwischen Sonate und Kirchenlied. Mendelssohns Orgelsonate Op. 65 Nr. 1 und 6. In: *Metzger H.K./Riehn R.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Musik-Konzepte 14/15. München 1980.
- [16] *Zwingli Andreas*. Zum Orgelneubau in der reformierten Kirche Ebnat. In: Musik und Gottesdienst, 40. Jg. 1996, Heft 6 (S. 260-262).
- [17] Der Musik-Brockhaus. Wiesbaden, Mainz 1982. Stw. Sonatensatzform.
- [18] Felix Mendelssohn Bartholdy. Sechs Sonaten für die Orgel Op. 65. Ursula Hauser an der Ladegast-Orgel (1871) im Dom zu Schwerin. Beiheft zur CD *Ars vivendi magna* Berlin, LC 7082.

Veranstaltungshinweise (Fortsetzung von Seite 2)
--

- |    |          |        |   |
|----|----------|--------|---|
| Fr | 13.06.97 | 1915 h | Amriswil, <i>Evang. Kirche</i> : Orgelmusik zum Wochenende.<br>Hansjörg Stalder, St. Moritz (Bach, Töpfer)  |
| Sa | 14.06.97 | 1915 h | St. Gallen, <i>Kathedrale</i> . Domorgelkonzert. Wayne Marshall,<br>London: Liszt (Ad nos); P. Eben, O. Messiaën, N. Hakim, Improvisation.  |
| Fr | 20.06.97 | 1915 h | Amriswil, <i>Evang. Kirche</i> : Orgelmusik zum Wochenende.<br>Daniela Müller, Simon Nadasi, Barbara Wicki (Amriswil)   |
| Sa | 21.06.97 | 1915 h | St. Gallen, <i>Kathedrale</i> . Domorgelkonzert. Elisabeth Achim,<br>Bach (Passacaglia u.a.), Mendelssohn (Sonate III), Hindemith.  |
| Fr | 27.06.97 | 1915 h | Amriswil, <i>Evang. Kirche</i> : Orgelmusik zum Wochenende.<br>André Manz, Amriswil (Buxtehude: e-Moll; Liszt: B-A-C-H)   |
| Sa | 28.06.97 | 1915 h | St. Gallen, <i>Kathedrale</i> . Domorgelkonzert. Jürg Brunner.<br>Buxtehude, Bach, Mendelssohn, Schubert, Brahms, Franck.   |
| So | 29.06.97 | 1930 h | Kirche Linsebühl: Orgelabend Rudolf Lutz.<br>Sommerliche Orgelmusik<br>Zyklus "100 Jahre Linsebühlkirche / St. Galler Organisten"   |
| So | 06.07.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Hans Jürg Bättig, Pfaffnau (Buxtehude, Distler, Knecht)   |
| So | 13.07.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Bruno Sauder, Berg (Musik aus der Klassik)  |
| So | 20.07.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Konrad Philipp Schuba, Reichenau (Pachelbel, Galuppi, Bach)   |
| So | 27.07.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Daniel Leininger, Strasbourg (Bach, Kagel, Alain)   |
| So | 03.08.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Alice Jucker-Baumann, Winterthur (Kittel, Bartmuss)   |
| Fr | 08.08.97 | 1830 h | St. Laurenzen: Orgelmusik z. Feierabend. Roland Muhr.   |
| So | 10.08.97 | 1730 h | Frauenfeld-Oberkirch: Orgelmusik zum Sonntagabend.<br>Jaroslaw Malanowicz, Warschau (Hofhaimer, Bach, Sawa)   |
| Fr | 15.08.97 | 1830 h | St. Laurenzen: Orgelmusik z. Feierabend. Petra Veenswijk.   |
| Fr | 22.08.97 | 1830 h | St. Laurenzen: Orgelmusik z. Feierabend. Aart Bergwerff.  |
| So | 24.08.97 |        | Frauenfeld: J. S. Bach: Dritter Theil der Clavier Übung<br>1800 h 1. Teil in der Evangelischen Stadtkirche<br>2100 h 2. Teil in der katholischen Stadtkirche St. Nikolaus<br>Heinz Balli und Christoph Wartenweiler, Orgel und Orgelpositiv |
| Fr | 29.08.97 | 1830 h | St. Laurenzen: Orgelmusik z. Feierabend. Robert Schmid.   |