



## Felix Mendelssohn Bartholdy –

Das gesamte Orgelwerk



ERZBISTUM  
PADERBORN

## Zum 175. Todestag am 4. November 2022 veröffentlichen Organistinnen und Organisten des Erzbistums Paderborn das Orgelwerk von Felix Mendelssohn Bartholdy.



Dieser Komponist stellt einen im Umfang bescheidenen, jedoch eindrucksvoll individuellen Beitrag zum Orgelrepertoire dar.

Die Musik fiel ab 1933, aufgrund Mendelssohns jüdischer Herkunft, nationalsozialistischen Kampagnen zum Opfer. Russlands Krieg gegen die Ukraine im Jahr 2022 zeigt, wie anfällig Gesellschaften für Manipulation und Hass sind. So soll die Publikation ein Zeichen der Verbundenheit sein, als ein gemeinsames, sinnstiftendes Projekt.

Ich danke den 17 Organistinnen und Organisten, die durch persönliches Engagement und Einsatz zur Grundlage dieser Publikation beitragen. Aber auch weiteren Beteiligten und den Kirchengemeinden sei herzlich gedankt, namentlich Barbara Grundhoff, Marcel Eliasch, Dechant Benedikt Fischer und Jürgen Buschmeier. Ich wünsche allen Hörerinnen und Hörern viel Freude mit dieser Veröffentlichung.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'D. Susteck'.

**Dominik Susteck**

November 2022

## CD 1

### Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

- |         |  |       |
|---------|--|-------|
| 1)      | <b>Allegro moderato maestoso C-Dur</b>   | 2:11  |
| 2)      | <b>Choral und Variation „Herzlich tut mich verlangen“</b><br>Interpret: Markus Breker, Ort: Dahl   | 5:04  |
| 3)      | <b>Allegro B-Dur</b>   | 2:57  |
| 4)      | <b>Andante alla Marcia B-Dur</b>   | 2:21  |
| 5)      | <b>Ostinato c-Moll</b><br>Interpretin: Franziska Classen, Ort: Dahl  | 5:49  |
| 6)      | <b>Trio F-Dur</b>  | 3:23  |
| 7)      | <b>Fuge B-Dur</b><br>Interpret: Adam Lenart, Ort: Heddinghausen  | 4:01  |
| 8)      | <b>Präludium c-Moll</b><br>Interpret: Christian Ortkras, Ort: Heddinghausen  | 3:11  |
| 9)-10)  | <b>Präludium und Fuge d-Moll op.37</b><br>Interpret: Ján Blahuta, Ort: Heddinghausen   | 8:50  |
| 11)     | <b>Thema mit Variationen D-Dur</b><br>Interpret: Jürgen Seufert, Ort: Heddinghausen  | 5:02  |
| 12)-15) | <b>Sonate I f-Moll op. 65,1</b><br><b>(Allegro – Adagio – Andante recitativo – Allegro assai vivace)</b><br>Interpret: Tobias Leschke, Ort: Dahl | 14:49 |

## CD 2

- |         |   |       |
|---------|---|-------|
| 1)      | <b>Choral D-Dur</b><br>Interpret: Vincent Vogelsang, Ort: Dahl  | 1:34  |
| 2)      | <b>Allegro, Choral und Fuge d-Moll</b><br>Interpret: Johannes Krutmann, Ort: Dahl   | 8:11  |
| 3)      | <b>Choral mit Variationen</b><br><b>„Wie groß ist des Allmächt'gen Güte“</b><br>Interpretin: Franziska Classen, Ort: Dahl   | 11:19 |
| 4)-5)   | <b>Präludium und Fuge G-Dur op.37</b><br>Interpret: Jürgen Seufert, Ort: Heddinghausen  | 7:35  |
| 6)      | <b>Fuge f-Moll</b>  | 5:12  |
| 7)      | <b>Fuge e-Moll</b><br>Interpret: Adam Lenart, Ort: Heddinghausen  | 4:09  |
| 8)-9)   | <b>Sonate III A-Dur op. 65,3</b><br><b>(Con moto maestoso – Andante tranquillo)</b><br>Interpret: Sebastian Freitag, Ort: Dahl  | 10:26 |
| 10)-13) | <b>Sonate VI d-Moll op. 65,6</b><br><b>(Choral und Variationen: Andante sostenuto –</b><br><b>Allegro molto – Fuga – Finale: Andante)</b><br>Interpret: Christian Vorbeck, Ort: Heddinghausen | 16:43 |

## CD 3

- |         |   |       |
|---------|---|-------|
| 1)      | <b>Choral As-Dur</b>  | 2:06  |
|         | Interpret: Marco Düker, Ort: Reiste   |       |
| 2)      | <b>Fantasie und Fuge g-Moll</b>   | 6:14  |
|         | Interpretin: Angelika Ritt-Appelhans, Ort: Calle                                  |       |
| 3)-4)   | <b>Präludium und Fuge c-Moll op.37</b>  | 8:40  |
|         | Interpret: Ralf Borghoff, Ort: Calle  |       |
| 5)-6)   | <b>Sonate II c-Moll op. 65,2</b>  | 10:20 |
|         | <b>(Grave, Adagio – Allegro maestoso e vivace,<br/>Fugue: Allegro moderato)</b>   |       |
|         | Interpret: Simon Brüggeshemke, Ort: Calle   |       |
| 7)-10)  | <b>Sonate IV B-Dur op. 65,4</b>   | 13:52 |
|         | <b>(Allegro con brio – Andante religioso – Allegretto –<br/>Allegro maestoso)</b> |       |
|         | Interpretin: Helga Maria Lange, Ort: Reiste                                       |       |
| 11)-13) | <b>Sonate V D-Dur op. 65,5</b>  | 8:40  |
|         | <b>(Andante – Andante con moto – Allegro)</b>                                     |       |
|         | Interpret: Stefan Madrzak, Ort: Reiste  |       |

## Zu den Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys

Im Sommer 1820 machte Felix Mendelssohn Bartholdy in der Rochus-Kapelle auf dem Rochus-Berg (bei Bingen) seine wahrscheinlich erste Erfahrung mit der Orgel. Im Herbst desselben Jahres begann ein anderthalbjähriger Unterricht bei August Wilhelm Bach, dem Organisten der Marienkirche in Berlin, der aufgrund des engen Kontakts zu Carl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie, eng mit der Berliner Johann-Sebastian-Bach-Tradition verbunden, aber nicht verwandt mit der Familie Bachs war. Wahrscheinlich wurden die ältesten erhaltenen Orgelwerke Mendelssohns – eine Fragment gebliebene **Toccata** d-Moll MWV 1, in der Skalen-Figuren und Akkorde alternieren, und ein vorwiegend akkordisches **Präludium** d-Moll MWV 2 sowie drei schulmäßige **Fugen** in d-, g- und d-Moll MWV 3 bis 5 (Adaptionen von Fugen für Violine und Klavier aus dem sog. Oxforder Übungsbuch) – im Rahmen des Orgelunterrichts bei Bach verfertigt. Nicht unerwähnt bleiben darf, dass in dieser Zeit auch zahlreiche andere Kompositionen entstanden, z. B. die *Zwölf Streicher-Sinfonien*, und 1822 das *Klavierquartett* Nr. 1 c-Moll, dem offenbar Mendelssohns besondere Wertschätzung galt, hielt er es doch für würdig, als sein opus 1 zu fungieren. Am 9. Mai 1823 komponierte er für Orgel ein dreiteiliges **Andante** MWV 6, das als frühes Beispiel eines „Andante religioso“ gesehen werden kann, eines Gattungstyps, der innerhalb des Repertoires für die Orgel ein Novum darstellt. Einen Tag später entstand die **Passacaglia** c-Moll MWV 7, die, wie das ostinate Thema zeigt, an das entsprechende Bach'sche Werk anknüpft. Der Kontrapunkt spielt in Mendelssohns Komposition allerdings eine untergeordnete Rolle, vielmehr zeigt es Figuren wie isolierte Dreiklangsbrechungen, die von der pianistischen Praxis beeinflusst sein dürften. Im Sommer folgt die vierteilige **Choral-Partita** „**Wie groß ist des Allmächt'gen Güte**“ G-Dur MWV 8. Nach der choralmäßigen Präsentation folgen Variationen, deren handwerkliches Können die vorangehenden Werke deutlich

überragt. Die erste lässt den figurierten Choral, umgeben von kontrapunktierenden Stimmen, in der Oberstimme erklingen, bevor er augmentiert im Pedal erscheint. Die zweite Variation ist als Kanon konzipiert. Die abschließende Variation verzichtet wieder auf Kontrapunktik; der Choral wird innerhalb einer nahezu durchgehenden Achtelbewegung in parallelen Terzen geführt. Die **Fantasie (mit Fuge)** g-Moll BWV 9 hat aufgrund z. B. der rezitativischen Abschnitte unüberhörbar Bachs *Fantasie* g-Moll BWV 542 zum Vorbild. Die kurze Fuge basiert auf einem chromatischen Thema, das schlussendlich augmentiert im Pedal erklingt. Die nächsten genauer datierbaren Orgelkompositionen stammen aus den Jahren 1829 (ein nur als Skizze erhaltenes Orgelstück für die Hochzeit der Schwester Fanny, BWV 10 [s. u.]) und 1831 *Nachspiel* D-Dur BWV 12 [s. u.]).

Wie sein für das Klavier bestimmte Gegenstück op. 35 ist op. 37 (BWV 21 bis 23, 1837), die **Drei Präludien und Fugen** für Orgel, Ausdruck der ausgeprägten Bach-Verehrung Felix Mendelssohn Bartholdys, der mit dem Rückgriff auf Bach die Stilistik der zeitgenössischen Musik bereichern wollte. Schumann schätzte an diesen Fugen das deutlich sichtbare Vorbild „Bach“, hob aber gleichzeitig ihren über eine bloße Stilkopie hinausgehenden poetischen Charakter hervor: „Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und können den scharfsinnigsten Redakteur irremachen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauskennte [...] Kurz, es sind nicht allen Fugen mit dem Kopf und nach dem Rezept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt.“ Während die Fugen op. 37/1 und 2 bereits existierten (BWV 18 [1834] bzw. BWV 13 [1833]), ist die Fuge op. 37/3 eine Neukomposition. Die Präludien entstanden (lediglich zu Präludium op. 37/1 existierte ein älteres Fragment) erst nachträglich auf Bitten des Verlags Breitkopf und Härtel.

## DREI PRAELUDIEN UND FUGEN für die Orgel.

(Thomas Attwood in London gewidmet.)

PRAELUDIUM I.

Mendelssohn, Op. 37

Vivace.

Manual.

Pedal.

Das **Präludium** op. 37/1 verbindet Elemente von Sonate (die Komposition folgt in Umrissen dem Sonatenhauptsatz) und Fuge, wird das Thema doch z. B. fugiert und akkordisch gestützt exponiert. Die **Fuge** hat den Charakter einer Gigue, eines raschen Tanzsatzes, und nimmt ebenfalls partiell Strukturen des Sonatensatzes auf. Dass am Ende das der Oberstimme anvertraute Thema nicht mehr von kontrapunktierenden Stimmen umgeben ist, sondern nachschlagende Akkorde erklingen, lässt einen emphatischen Finalcharakter in den Vordergrund rücken. Die Fuge zeigt zwei Prinzipien, die auch die übrigen Fugen beibehalten: Zum einen folgt dem Themenkopf eine Fortspinnung in kleineren Notenwerten, zum anderen ist der rhythmische Fluss mehr oder weniger nivelliert. Mendelssohns **Präludium** op. 37/2 suggeriert aufgrund des sanft wiegenden Rhythmus eine Pastorale und ist – worin sich wiederum Zeitgenossenschaft niederschlägt – mit liedhaften Elementen durchsetzt. Die Fuge ist ein Typus im *stile antico* (im Wesentlichen zwei Notenwerte, ruhiges Tempo). Wie ähnlich in der Fuge op. 37/1 verzichtet Mendelssohn am Ende auf die kontrapunktische Anlage; statt dessen wird das nunmehr dem Pedal zugewiesene Thema von dreistimmigen Akkorden im Manual begleitet. **Präludium** op. 37/3 kann als von Mendelssohns Improvisationspraxis beeinflusstes toccatenartiges Konzertstück mit abschnittsweise beschleunigter Bewegung

verstanden werden. Das Thema der Fuge hat sein Vorbild unverkennbar in der b-Moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* und arbeitet mit kontrapunktischen Techniken wie Engführung und Umkehrung.

Im Juli 1836 komponierte Mendelssohn drei weitere **Fugen** MWV 24 bis 26; die zweite Fuge wurde in der 2. Sonate wiederverwertet (s. u.). MWV 24 in e-Moll, bei der das anfängliche Pendeln zwischen Leit- und Grundton ebenso auffällt wie die abschließende Beteiligung aller vier Stimmen an dem Wechseltonmotiv, blieb ebenso ein Einzelwerk wie das eher lyrisch angelegte MWV 26 in f-Moll im wiegenden 6/8tel-Takt. Im Juli 1841 und im August 1842 entstehen ein ruhiges **Praeludium** c-Moll MWV 28, dessen Anfangsmotiv imitatorisch präsentiert wird und auch in der Umkehrung erklingt, sowie eine Fragment gebliebene **Fuge** c-Moll MWV 29.

Dem Verleger Charles Coventry, der ihn um drei Voluntaries gebeten hatte, versprach Mendelssohn „um des leidigen Mammons willen“, so schreibt er am 25. Juli 1844 an Fanny, „ein ganzes Buch voll Orgelstücke“. Hinsichtlich der Bezeichnung schwankte Mendelssohn zwischen „Voluntaries“, „Studien“ und „Sonaten“. Die Entscheidung für den Terminus „Orgelsonate“ fiel offenbar Anfang 1845. 24 bereits existierende, aber redigierte und neukomponierte Einzelstücke fügte Mendelssohn zu Sechs Sonaten. Gattungshistorisch stehen die **Sonaten** op. 65, die am 15. September 1845 gleichzeitig in London, Paris, Leipzig und Mailand erschienen, eher mehrsätzigen, aber nicht zyklischen Instrumentalwerken (also Werke, deren Einzelsätze nicht durch Motivverwandtschaft miteinander verbunden sind, z. B. Bachs Triosonaten) nahe als der klassischen Sonate, d. h. sie wollen nicht den Beethoven'schen Klaviersonatentypus für die Orgel adaptieren, vielmehr können die Einzelsätze unterschiedlichen Gattungen wie Toccata, Fantasie, Fuge usw. angehören.

Michael Heinemann hat die mit der Komposition der Orgelsonaten verbundene Intention Mendelssohns treffend kommentiert: „So eröffnet die Komposition von Orgelsonaten eine neue Perspektive: als Genre, das unter der nicht zu hintergehenden Prämisse absoluter Musik die Autonomie des Kunstwerks verbürgt, sie zugleich durch den Choral nicht von Kirchenraum und Geschichte geistlicher Musik trennte, zudem als Modus, einen kompositorischen Anspruch schon im Titel kenntlich zu machen, der keine vordergründige Effekte von `Konzertstücken` annoncierte und auch keine Charakterstücke für den liturgischen Gebrauch meinte. Wie in seiner *Reformations-Symphonie* operationalisiert Mendelssohn Bartholdy nun auch die Orgelmusik für die Idee, 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.“

Die **Sonate** op. 65/1 kommt, wiewohl der dritte Satz ein Rezitativ ist, dem Sonatenzyklus am nächsten, zumal der Kopfsatz als Sonatenhauptsatzform zu verstehen ist: Einer zehntaktigen Einleitung folgt ein fugenartig durchgeführtes Thema als Hauptsatz und ein Seitenthema, das auf den Anfang des Chorals „Was mein Gott will“ zurückgreift. Kehrt man das Fugenthema um, ist leicht ersichtlich, dass es aus dem Choral abgeleitet ist (Immanuel Ott). Mit dem sehr originellen Einfall des Rückgriffs auf einen Choral, der vorbildhaft wurde für viele nachfolgende Komponisten, hat Mendelssohn der „weltlichen“ Gattung „Sonate“ eine orgelgemäße religiöse Dimension ohne jede Verzweckung verliehen. Unterbrochen wird der Choral mehrmals durch die Wiederaufnahme vorgängiger Abschnitte. Der zweite Satz ist gleichsam ein lyrisch-betrachtendes „Lied ohne Worte“, dessen Thema ebenfalls aus dem Choral ableitbar ist (Immanuel Ott).

Das durch stets alternierende Klangebenen charakterisierte *Andante Recitativo* leitet über zu dem aufgrund der gebrochenen Akkorde ausgesprochen pianistisch empfundenen Schlusssatz, der erst ab T. 68 thematische Struktur gewinnt.

Der **Sonate** op. 65/2 liegt letztlich ein zweisätziges Formkonzept zugrunde, denn das *Grave* dient als Introduction des *Adagios*, das immer wieder als „elegisch“ rezipiert und ebenfalls in die Nähe eines „Lieds ohne Worte“ gerückt wurde; beide Teile hat Mendelssohn als Einheit komponiert. Gegen Ende des *Adagios* gibt es einen Wechsel in der Satztechnik: Während die Solostimme einen Takt lang pausiert, erklingt ein akkordischer Satz, dessen Oberstimme mit dem Anfang des Bach-Schemelli-Lieds *Komm, süßer Tod* übereinstimmt (Jan Marinus Ruesink konnte weitere Übereinstimmungen innerhalb des Satzes nachweisen). Dem extrovertierten, zum *Adagio* krass kontrastierenden *Allegro maestoso*, das auf das *Nachspiel* D-Dur MWV 12 (1831, noch ohne die charakteristische Punktierung) zurückgeht, folgt als Spielanweisung ein *attacca*-Übergang zur *Fuge*, die eine revidierte Fassung der *Fuge* MWV 25 (1839) darstellt. Ein über vier Takte sich erstreckender verminderter Septakkord, der den Hintergrund bildet für die Sequenzierung der Umkehrung des Themenkopfes im Pedal, kündigt den emphatischen Schluss an, der choralartig-homophon gearbeitet ist und in zwei Anläufen das Thema erklingen lässt, zunächst im Pedal und abschließend in der Oberstimme.



Der erste Satz der **Sonate** op. 65/3 ist als Choralfuge über „Aus tiefer Not“ mit zwei korrespondierenden Rahmenteilten gearbeitet. Während die Rahmenteilte wahrscheinlich auf eine Einzugsmusik zurückgehen, die Mendelssohn 1829 für die Hochzeit seiner Schwester Fanny geschrieben hatte (MWV 10), zitiert das erste Fugenthema ein Rezitativ aus dem *Lobgesang* op. 52 („Hüter, ist die Nacht bald hin?“), 1840. Die Chormelodie ist dem Pedal zugewiesen; dabei sind die ersten beiden Choralzeilen und die Wiederholung der ersten Zeile mit dem ersten Fugenthema verbunden. Das zweite Fugenthema kennzeichnet eine durchgehende Sechzehntelbewegung; nach zehn Takten Pause setzt wieder das Pedal mit der Wiederholung der zweiten Choralzeile ein. Beschleunigtes Tempo, Sechzehntelbewegung im Pedal zu Akkordschlägen im Manual und schlussendlich eine die Pedalklavatur durchschreitende Auf- und Abwärtsbewegung mit einem deutlichen Halt auf dem Hochton leiten über zur Wiederholung des Anfangs. Für die Entwicklung der Choralbearbeitung im 19. Jahrhundert ist es typisch, dass der Weg von der Melodie weg hin zum Gehalt führt, die Musik also nicht mit der melodischen Substanz arbeitet, sondern die textliche Aussage meditiert. So erklärt sich nicht nur der auf den ersten Blick wie ein bloßer Appendix wirkende Schlusssatz der 6. Sonate (s. u.), sondern auch der zweite – und letzte – Satz der 3. Sonate, ein lyrisch-heiteres Andante, das in Bezug gesetzt werden könnte zu der Aussage des dem Lied zugrunde liegenden Psalms: „Er ist allein der gute Hirt, der Israel erlösen wird.“

Die **Sonate** B-Dur op. 65/4 kommt der sonatenüblichen zyklischen Satzordnung nahe, ohne dass die Satzgestaltung an herkömmliche Vorbilder erinnert. Der erste Satz lässt zwei Themen alternieren: Das erste prägen aus der mitteldeutsche Toccata (Pachelbel) bekannte Sechzehntelketten, das fugenartig konzipierte zweite eine marschartige Rhythmik.

Das *Andante religioso* ist ein Charakterstück, dessen Überschrift beim Rezipienten gleichsam eine Andachtsstimmung erzeugen soll. Der *Perpetuum mobile*-Charakter des dritten Satzes erinnert an Klavierstücke, die ununterbrochene Bewegungsabläufe zum Inhalt haben und z. B. „Spinnerliedchen“ überschrieben sind. Der Finalsatz ist eine Fuge mit einer akkordisch gehaltenen Einleitung, die am Schluss wiederholt wird. Das im Pedal einsetzende Fugenthema ist aufgrund der immanenten Gegensätzlichkeit recht auffällig: Es beginnt mit einer auftaktigen, den Oktavraum durchmessenden, pendelartigen Sechzehntelbewegung, der eine absteigende Sequenzfigur mit Viertel- und Achtelpunktierung folgt.

Im Fall der **Sonate** op. 65/5 folgt einer choralartigen Eröffnung (zumindest die erste Zeile zeigt eine engere Verwandtschaft mit Kirchenliedmelodien) ein Teil, der nicht zuletzt aufgrund des Pedal-Staccatos eine, allerdings im Tempo reduzierte, Gigue assoziieren lässt. Der *attacca* sich anschließende zweite und letzte Satz hat Rondo-Charakter, wobei das Ritornell (der wiederkehrende Abschnitt) quasi improvisatorisch anmutet: Aus kurzen Skalenausschnitten und Dreiklangsbrechungen (zunächst einstimmige) bestehende Gesten und akkordische Strukturen alternieren. Die thematisch-kantablen Abschnitte sind dreistimmig und stellen der erhabenen wirkenden Melodie eine triolische Begleitung zur Seite.

Die **Sonate** op. 65/6 besteht aus Choralvariationen über das Lied *Vater unser im Himmelreich*, einer *Fuge* und einem abschließenden *Andante*. Die partitenartige Reihung der Variationen vermeidet Mendelssohn allerdings, indem er vier Variationen durch Übergänge miteinander verknüpft.

Schon der Übergang vom homophonen Choralatz zur ersten Variation ist durch eine Sechzehntel-Girlande vollzogen, die auch, zusammen mit auftaktigen Figuren im Pedal, die Choral-Melodie in der rechten Hand begleitet. Die zweite Variation weist dem Pedal eine durchgehende, meistens *staccato* zu spielende Achtelbewegung zu, während im Manual ein akkordischer Satz erklingt. In der dritten Variation begleiten Terz- und Sext-Parallelen der Oberstimmen die Melodie in der Mittelstimme. Die letzte Variation ist eine Toccata; im ersten Durchgang liegt die Melodie im Pedal, im zweiten Durchgang in rechter und linker Hand. Am Ende erklingt, verkürzt auf die erste und letzte Zeile, nochmals der Choral im vierstimmigen Satz. Das Thema der *Fuge* ist aus der ersten Zeile des Chorals gewonnen. Die *Fuge* schließt mit einem Motiv, das in verdurter Fassung den Schlusssatz eröffnet das gleichsam Glaubenszuversicht zum Ausdruck bringende lyrisch-heitere *Andante*.

Im Umfeld der Publikation der Sonaten oder später entstanden noch vereinzelt gebliebene Orgelwerke. Ein am 21. Juli 1844 komponiertes **Andante** F-Dur MWV 30 ist als Trio konzipiert. Am 23. Juli 1844 folgt **Andante (mit Variationen)** D-Dur MWV 32. Die erste Variation lässt das schlichte Thema in Terzparallelen in der linken Hand erklingen, begleitet von Achteln in der rechten Hand. In der zweiten Variation ist die Begleitfigur eine durchgehende Triolenbewegung. Die dritte Variation tendiert zu einer akkordischen Faktur und verändert auch den Tonhöhenverlauf des Themas. In der vierten Variation erfährt das Thema eine Umformung der metrischen Struktur, um dann abschließend in der Originalgestalt zur Hälfte wiederholt zu werden. Den ersten Abschnitt eines **Allegro** (mit Choral und Fuge) d-Moll/D-Dur MWV 33 vom 25. Juli 1844 beherrscht schnelles Laufwerk, auf dessen Folie sich ein drei Takte umfassender Gedanke entfaltet, der in verschiedenen Stimmen durchgeführt wird.

Einer knappen Überleitung im Unisono, das in einer kadenzierenden Formel mündet, folgen ein kurzer Choralsatz, dessen Anfang auf das einleitenden Andante aus der Sonate op. 65/5 verweist und eine Fuge, bei der die zahlreichen Terz- und Sextparallelen weniger an Bach als an Albrechtsberger denken lassen. Ein vor allem im Hinblick auf den Parameter Harmonik interessantes **Allegro** B-Dur BWV 47 vom 31. Dezember 1844 konfrontiert eine kantable Melodie mit einem gleich bleibenden Begleitmuster (nachschießende Akkorde).

Paul Thissen

## Einblicke in die Orgelwelt Felix Mendelssohn Bartholdys

**„...auf Orgelspiel bin ich versessen“**

Brief vom 26. Juli 1822 aus Stuttgart an Zelter

Es ist heute eine viel geübte und richtige Tendenz, für Orgelwerke gleich welcher Epoche, insbesondere bei Einspielungen, stilistisch adäquate Instrumente zu wählen. Die Bemühungen der „Historischen Aufführungspraxis“ ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts Musik vergangener Epochen mit authentischem Instrumentarium, historischer Spieltechnik und dem Wissen um die künstlerischen Gestaltungsmittel der jeweiligen Zeit wiederzugeben, hat auch Orgelbau und Orgelspiel nachhaltig beeinflusst. Die Erforschung alter Instrumente einschließlich zahlreicher wissenschaftlich fundierter, handwerklich hochstehender Restaurierungen haben in den zurückliegenden 50 Jahren dafür gesorgt, dass heute für nahezu alle Epochen der Orgelmusik Originalinstrumente der jeweiligen Zeit zu finden sind. Von erstrangigem Interesse ist seitdem auch die Frage nach Orgeln aus dem Umfeld der jeweiligen Komponisten.

Vergleichsweise schnell wird man bei Komponisten wie etwa Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach oder auch Franz Liszt und Max Reger fündig, wo ohne große Mühe das ein oder andere eindeutige Referenzinstrument genannt werden könnte, welches womöglich gar als Inspirationsquelle gedient hat. Bei Felix Mendelssohn Bartholdy ist die Sachlage hingegen nicht so eindeutig. Michael Heinemann schreibt in „Der substantielle Klang. Zu den Registrieranweisungen in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys“: „Eine „Mendelssohn-Orgel“ gibt es nicht. Ein Instrument, das Felix Mendelssohn Bartholdy zu seinen Kompositionen inspiriert hätte, ist nicht auszumachen. Und es fehlen Hinweise, dass er Instrumente bestimmter Orgelbauer favorisiert hätte.“

Die vermögende Familie Mendelssohn ermöglichte Felix bereits in jungen Jahren zahlreiche ausgedehnte Bildungsreisen innerhalb Deutschlands, nach Italien, England und in die Schweiz. Auf diesen Reisen nutzte er jede sich bietende Gelegenheit, Orgeln kennenzulernen. Die geschätzt 6.000 bis 7.000 Briefe, die Mendelssohn Bartholdy im Laufe seines Lebens verfasste, enthalten Beschreibungen, Hinweise, Anekdoten und manchmal auch wertende Aussagen über Orgeln und Organisten, die neben den gesicherten biographischen Fakten interessante Einblicke in Mendelssohns „Orgelwelt“ geben.

Die kurze Unterrichtszeit im Umfeld der Berliner Bach Tradition und darüber hinausgehend seine auf den frühen Reisen erworbenen zusätzlichen Kenntnisse können dabei als Grundlage und Ansporn gesehen werden, dass er sich bis zu seinem Tod immer wieder mit Engagement und Begeisterung mit Orgelmusik, Orgelkomposition, Improvisation und dem Instrument Orgel auseinandersetzte.

Mendelssohn erhielt seinen ersten Orgelunterricht 1820/21 in der Marienkirche in Berlin. Das 1721/23 von dem Silbermann-Schüler Joachim Wagner gebaute Instrument besaß ursprünglich 40 Register auf drei Manualen und Pedal. Felix lernte das Instrument jedoch in dem Zustand kennen, den der Berliner Orgelbauer Johann Friedrich Falkenhagen 1800/1801 auf Veranlassung von Georg Joseph Vogler (Abbé Vogler) nach dessen „Simplifikationssystem“ hergestellt hatte. Die Simplifikation bedeutet, dass Orgeln, möglichst weitgehend das Orchester nachzuahmen hätten. Um dieses Ziel zu erreichen, war auf jedem Werk eine bestimmte Registergruppe platziert: Vereinfacht beschrieben enthält Manual I die Principale, Manual II die Flöten und Manual III die Zungenstimmen, Mixturen waren grundsätzlich verpönt.

Im Ergebnis dieser Umgestaltung erhielt die Marienorgel ein Schwellwerk, 1335 Pfeifen wurden entfernt, die verbliebenen Pfeifen vielfach zu anderen Registern umgearbeitet. Man darf annehmen, dass dem Knaben Felix derlei orgelbauliche Aspekte vergleichsweise gleichgültig waren, viel größer war offenkundig seine grundsätzliche Begeisterung für dieses ihn faszinierenden Instrument. Am 3. Mai 1821 schreibt er an Bach: „... Ist nun von allen diesen Dingen heute keine Störung zu befürchten, so stehe ich um Puncto 4 an dem Thurm...Grüßen Sie doch Praeludium und Fuge aus g-moll...Allen Principalpfeifen meinen herzlichen Gruß“.

Auch später kreuzten Orgeln im Voglerschen Geist gelegentlich Mendelssohns Weg. Nur ein Jahr später, 1822, bedauert er, dass er anlässlich seines Besuches bei Rinck in Darmstadt nicht an die Orgel kann „...weshalb ich auf Orgel, Simplification etc. Verzicht thun mußte...“.

Ins Schwärmen indes gerät der inzwischen 22-jährige 1831 über die von Vogler simplifizierte Orgel der Peterskirche in München. Begeistert berichtet er seiner Familie von den „wunderschönen Registern“, an dieser Orgel habe er die Registrierung für Bachs „Schmücke Dich, o liebe Seele“ gefunden, die so „rührend“ klingt, dass es ihn „alle Tage wieder durchschauert“. Mit poetischen Worten beschreibt er in diesem Zusammenhang eine echt „romantische“ Registrierung. Eingangs dieses Briefes freilich beklagt er, dass er nicht üben könne, wie gewollt, weil das Pedal 5 hohe Töne zu kurz sei.

Doch zurück zu seinen jüngeren Jahren; unter den Fittichen seines Lehrers Carl Friedrich Zelter lernte er 1821 Orgeln in Weimar und Wittenberg kennen, in den Jahren danach berichtet er in teils launiger Manier von Orgelbesuchen in Ballenstädt und Breslau.

1828 lernt der 19-jährige in Brandenburg anlässlich einer weiteren Exkursion mit Zelter drei Orgeln des Silbermann Schülers Joachim Wagner kennen: „Drei sehr gute Orgeln sind hier von Wagner gebaut...“. Auf einer dieser Orgeln spielte er eine Phantasie „auf den Choral Christe, du Lamm, den ich erst mit Flöte spielte, dann nach und nach stärker (denn ich registrierte mir selbst in Abwesenheit des Organisten) und endlich suchte ich wieder mit dem sanften Choral zu schließen.“

In seiner Leipziger Zeit ab 1835 ist er öfter nach Rötha geritten, wo er die beiden Orgeln Gottfried Silbermanns kennen und lieben lernte. Dass er grundsätzlich nicht auf einen Stil fixiert war, belegt aber auch seine Vertrautheit mit den frühromantischen Großorgeln der Berliner Firma Buchholz.

In England, wo er Triumphe als Virtuose feierte und die Anregung für die Sechs Sonaten aufgriff, begegneten ihm nicht nur alte Orgeln mit fehlendem oder im Umfang reduzierten Pedal – die Zeitgenossen rühmten hier Mendelssohns Fähigkeit diesen Mangel beim Bach-Spiel geschickt zu kompensieren – sondern auch moderne Instrumente der 1830er Jahre etwa der Firma Hill mit Schwellwerken.

Gerne dürfen wir am Ende des Tages dem umfassend gebildeten Künstler Mendelssohn Bartholdy eine große Toleranz gegenüber den verschiedenen Orgeltypen bescheinigen. Es hat den Anschein, als habe er die nicht selbstverständliche Gabe besessen, auf jede Orgel vorurteilsfrei zuzugehen, ihre individuellen Schönheiten zu ergründen und sich bei Wertungen nicht von einer wie auch immer gearteten Hörerwartung leiten zu lassen.

Aus Sargans in der Schweiz schreibt er an einem verregneten Septembertag 1831 an Schwester Fanny: „Denn zum Glück fehlt hier nirgends eine Orgel; sie sind zwar klein die untere Octave Manual und Pedal gebrochen, oder wie ich es nenne verkrüppelt, aber es sind doch Orgeln, das ist mir genug“. Wie in München hadert er jedoch auch hier mit dem Pedalumfang, „...weil es eigentlich eine Schande ist, daß ich die Hauptsachen von Sebastian Bach nicht spielen kann.“

Unter dem Eindruck einer Vielfalt und Vielzahl von Instrumenten, die Mendelssohn im Laufe seines Lebens kennenlernte, ist am Ende die Entstehungsgeschichte der Sonaten von hohem Interesse, weil diese Informationen vielleicht als sein persönliches „Orgelfazit“ gedeutet werden können. Für den Umstand, dass Organisten und Orgelkomponisten, in unserem Fall Mendelssohn, in ihrem Ideal stärker und nachhaltiger von älteren Instrumenten geprägt als von den neuesten Tendenzen beeinflusst sind, gibt es starke Indizien.

Anlässlich eines Aufenthaltes 1844/45 in Frankfurt bei dem Widmungsträger der Orgelsonaten, Dr. Fritz Schlemmer, erfolgte ein gewichtiger Teil der kompositorischen Arbeit. Darüber hinaus erprobte er gemeinsam mit Schlemmer Registrierungen an der dreimanualigen Orgel der Katharinenkirche, die 1779 von Orgelbauern der Familie Stumm erbaut wurde. Später wählte er dieses Instrument für die Uraufführung und nicht die nur wenige Meter entfernt stehende moderne Orgel von Walcker in der Paulskirche aus dem Jahr 1833, die er kannte und mit welcher gemeinhin die Geburtsstunde der deutschen symphonisch-romantischen Orgel definiert wird. Dies muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass er die neue Walckersche Klangwelt abgelehnt hat. Zeitgenossen behaupten, Mendelssohn – der ausgesucht höfliche Mensch – habe Walckers Instrumente gelobt.

Kurz nach der Uraufführung spielte er die Sonaten seinem Freund Emil Naumann anlässlich eines Kuraufenthaltes in Bad Soden an einer nur zweimanualigen Stumm-Orgel in Kronberg im Taunus vor.

Auch wenn daraus keine endgültigen Schlüsse über Mendelssohns Orgelpräferenzen gezogen werden sollen, bleibt festzuhalten, dass er in seinen reiferen Jahren diese klassischen Instrumente für seine Kompositionen angemessen fand und er keinerlei Hindernisse darin sah, seine „neue“ Orgelmusik auf Instrumenten des (späteren) 18. Jahrhunderts auszuführen. Seine Kompositionen waren noch nicht zwingend mit Innovationen im Orgelbau verknüpft. Schwellwerke beispielsweise waren ihm bereits lange bekannt, selbst erwähnt er es an keiner Stelle. Angesichts einer um 1845 verschwindend geringen Anzahl von Schwellwerken auf europäischem Gebiet hätte seine Erwähnung wohl eher für Ratlosigkeit und Verunsicherung als Begeisterung bei den Interpreten gesorgt.

Die Disposition der Stumm-Orgel in der Katharinenkirche offenbart ein im Kern barockes Konzept mit vollständigen Principalchören, Aliquoten und klassisch konzipierten Klangkronen, die ein klares Plenum ermöglichen. Hinzu kommen Solo- und Plenumzungen sowie ein eigenständiges Pedal mit einem Umfang bis – von Silbermann bekannt – lediglich c'. (Man untersuche in diesem Kontext einmal den in seinen Werken von Mendelssohn verwendeten Tonumfang im Manual und Pedal). Gleichzeitig besitzt die Orgel einen nennenswerten Fundus an Grundstimmen im 8' und 4' Bereich unterschiedlicher Bauart, womit eine Vielzahl an subtil unterscheidbaren Mischungen ermöglicht wird, ein erster kleiner Fingerzeig ins nächste Orgeljahrhundert.

In dieselbe Richtung deuten die Berichte über Mendelssohns Registrierpraxis, in denen von Steigerungen, (gelegentlich einkomponierte) Umregistrierungen und Vernachlässigung des Äqualverbots die Rede ist.

Am Ende mögen die Vielfalt der Möglichkeiten und die Individualität jeder Orgel eine Erklärung für Mendelssohns Toleranz in seinen allgemein gehaltenen Registrieranweisungen sein, wo, auch gelegentlich als Zögerlichkeit und Unentschiedenheit gedeutet, auf klare Vorgaben mit Nennung von Registernamen verzichtet wird.

Mit Felix Mendelssohn Bartholdy ist nach dem Tod Johann Sebastian Bachs erstmals wieder ein international anerkannter Komponist nach einer Zeit des Verfalls für die Orgel eingetreten und hat damit zur Erneuerung der Orgelkultur entscheidend beigetragen.

## Zur Auswahl der Orgeln

Die für diese Einspielung verwendeten historischen Instrumente stammen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und sind zeitlich nicht allzu weit von Felix Mendelssohn Bartholdy entfernt. Explizit späromantische Orgeln aus der Zeit um die Jahrhundertwende wurden nicht in Betracht gezogen. Alle Orgeln sind in ihrem Kern noch der klassischen Tradition verhaftet. Sie besitzen Schleifladen mit mechanischer Traktur, Schwellwerke sind wie bei Mendelssohn noch keine vorhanden.

Klanglich tritt mit der Anreicherung an Grundstimmen der romantische Geist in allen Orgeln deutlich hervor. Am nächsten kommt der Orgel in der Katharinenkirche diejenige in Reiste, insbesondere mit Blick auf das Pleno. Die Instrumente Randebrocks lassen in diesem Bereich bereits stärker die abdunkelnde Tendenz des 19. Jahrhunderts erahnen.

Jörg Kraemer

---

### **Verwendete Literatur:**

*Lohmann, Ludger: Mendelssohn auf einer Stumm-Orgel? Booklet der CD „Ludger Lohmann spielt Mendelssohn an der historischen Stumm-Orgel der Abteikirche zu Sayn“, Motette CD 12471, 1998 | Laukvik, Jon: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil 2 Romantik, Carus Verlag, 2000 | Busch, Hermann J. und Heinemann, Michael (Hrsg.): Studien zur Orgelmusik Band 1, Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, Dr. J. Butz Musikverlag, Bonn, 4. Auflage 2012 | Petersen, Birger und Heinemann, Michael (Hrsg.): Studien zur Orgelmusik Band 7, Zur Orgelmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys, Dr. J. Butz Musikverlag, Bonn, 2018 | Wehner, Ralf: Felix Mendelssohn-Bartholdy in: MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter Verlag, Kassel 2004 | Faber, Rudolf und Hartmann, Philip (Hrsg.): Handbuch Orgelmusik, Bärenreiter Verlag, Kassel 2002 | Busch, Hermann J. und Geuting, Matthias (Hrsg.): Lexikon der Orgel, Laaber Verlag, 2007*



## St. Pankratius

Eslohe-Reiste (Anton Fischer, 1854, 2018  
 Restaurierung durch Hermann Eule Orgel-  
 bau, Bautzen/Sachsen)

Hauptwerk C-g<sup>'''</sup>  
 Principal 8'  
 Bourdon 16'  
 Gedackt 8'  
 Gemshorn 8'  
 Viola di Gamba 8'  
 Octav 4'  
 Duesflöte 4'  
 Quinte 2 2/3'  
 Octav 2'  
 Mixtur 5-2f 2'  
 Cymbel 2f 1'  
 Sesquialtera 2f  
 Trompete 8'

Unterkwerk C-g<sup>'''</sup>  
 Hohlflöte 8'  
 Flauto travers 8'  
 Salicional 8'  
 Octave 4'  
 Duiflöte 4'  
 Octav 2'  
 Flageolet 2'  
 Vox humana 8'

Pedal C-c'  
 Violonbass 16'  
 Subbass 16'  
 Principalbass 8'  
 Quintbass 5 1/3'  
 Octavbass 4'  
 Posaunenbass 16'  
 Trompete 8'  
 Clarinet 2'

Koppeln: I/II, II/Ped  
 Tremulant



## St. Margaretha

Paderborn-Dahl (Carl August Randebrock,  
1856/1865, 2008 Restaurierung durch Gebr.  
Hillebrand, Altwarmbüchen)

Hauptwerk C-f<sup>'''</sup>

Bordun 16'

Principal 8'

Hohlflöte 8'

Viola di Gamba 8'

Octave 4'

Quinte 2 2/3'

Octave 2'

Cornett 4fach ab g°

Mixtur 4fach

Trompete 8'

Unterkwerk C-f<sup>'''</sup>

Gedact 8'

Salicional 8'

Principal 4'

Traversflöte 4'

Flageolett 2'

Oboe 8'

Pedal C-f'

Subbaß 16'

Octavbaß 8'

Violon 8'

Octavbaß 8'

Posaune 16'

Koppeln: I/II, I/Ped,

II/Ped



## St. Severinus

Meschede-Calle (Carl August Randebrock,  
1861, 1973 Restaurierung durch Orgelbau  
Kreienbrink, Osnabrück-Hellern)

Hauptwerk C-f<sup>'''</sup>  
Bordun 16'  
Principal 8'  
Hohlflöte 8'  
Viola di Gamba 8'  
Octave 4'  
Rohrflöte 4'  
Quinte 2 2/3'  
Superoctave 2'  
Cornett 4fach  
Mixture 3-4fach  
Trompete  
(Baß/Disk) 8'

Unterkwerk C-f<sup>'''</sup>  
Geigenprincipal 8'  
Gedact (Baß/  
Disk) 8'  
Viola di braccio 8'  
Fernflöte (Disk) 8'  
Principal 4'  
Flauto traverso 4'  
Flageolett 2'  
Mixture 3f

Pedal C-d'  
Subbaß 16'  
Violonbaß 16'  
Principalbaß 8'  
Gedactbaß 8'  
Octavbaß 4'  
Posaune 16'  
Trompete 8'

Koppeln: I/II, I/Ped,  
II/Ped



## St. Hubertus

Marsberg-Heddinghausen (Carl August Randebrock, 1864, 1998 Restaurierung durch Orgelbau Sauer, Höxter-Ottbergen)

### Hauptwerk C-f'''

Bordun 16'  
 Principal 8'  
 Hohlflöte 8'  
 Viola di Gamba 8'  
 Oktave 4'  
 Flauto traverso 4'  
 Quinte 2 2/3'  
 Superoktave 2'  
 Cornett 4fach  
 Mixtur 3fach  
 Trompete 8'

### Nebenwerk C-f'''

Salicional 8'  
 Gamba 8' Doppelschleife aus HW  
 Principal 4' Doppelschleife aus HW  
 Flöte 4' Doppelschleife aus HW  
 Oktave 2' Doppelschleife aus HW

### Pedal C-c'

Subbaß 16'  
 Violonbaß 8'  
 Posaune 16'

### Pedalkoppel

---

*Die Disposition der erwähnten Orgel in St. Katharinen, Frankfurt im Zustand 1848 sowie ausführlichere Biographien finden sich unter: [www.klangraum-kirche.de](http://www.klangraum-kirche.de) > Medien > Mendelssohn.*

## Biographien der Interpreten



**Ján Blahuta**, \*1976, Studium Kirchenmusik und Orgel in Bratislava, einige Dozenturen, knapp zwei Dekaden freischaffender Kirchenmusiker in Wien. Wettbewerbe u. a. in Schlägl und Chartres. Seit 2021 Leuchtturmmusiker in Warstein. [www.janblahuta.com](http://www.janblahuta.com)



**Ralf Borghoff**, \*1971, Studium der Kirchenmusik in Düsseldorf, seit 2013 als Dekanatskirchenmusiker für das Erzbistum Paderborn in Erwitte. Meisterkurse bei Daniel Roth (Paris), Michel Bouvard (Toulouse), Wolfgang Seifen (Berlin) u. a. internationale Konzerttätigkeit.



**Markus Breker**, \*1966, Kirchenmusikstudium in Detmold, u.a. bei den Renate Zimmermann und Alexander Wagner, 1991 A-Examen. 1990 Teilnahme an der Internationalen Sommerakademie in Haarlem. Seit 1991 Dekanatskirchenmusiker in Herne.



**Simon Brüggeshemke**, \*1995 in Münster, Studium Kirchenmusik in Detmold bei Tomasz A. Nowak, Meisterkurse u. a. bei Michael Radulescu, Thierry Escaich und Olivier Latry, 1. Preis beim 27. internationalen Orgelwettbewerb in Danzig-Rumia in Polen, seit 2021 Inhaber der Leuchtturmstelle in Bad Driburg.



**Franziska Classen**, \*1996 in Würzburg, Studium der Kirchenmusik in Detmold (u.a. bei Martin Sander), 2021 A-Examen. Solistenklasse bei Ben van Oosten und Zuzana Ferjencikova in Rotterdam. Seit 2020 Leuchtturmstelle in Unna.



**Marco Düker**, \*1999 in Unna, 2014–2016 kath. C-Kurs unterrichtet von Johannes Krutmann, seit 2018 Studium an der TU Dortmund Lehramt Musik, Orgel bei Christian Vorbeck, Orgeltätigkeit in Hamm, Teilnahme an Meisterkursen bei Jean Paul Imbert, Olivier Latry, Ben van Oosten und Tomasz Adam Nowak.



**Sebastian Freitag**, \*1986, Studium Kirchenmusik und Orgel (Konzertexamen) bei Prof. Gerhard Weinberger, Martin Sander und Tomasz Adam Nowak in Detmold. Seit März 2022 Domorganist in Dresden. 2013-2022 Dekanatskirchenmusiker in Paderborn, 2011-2013 Interims-Domorganist in Paderborn, u.a. zyklische Gesamteinspielung der Orgelwerke von Bach (2018), Franck (2019), Buxtehude (2021).



**Johannes Krutmann**, \*1964, Studium Kirchenmusik, Orgel und Cembalo in Köln, bis 2006 Lehrtätigkeit an der TU Dortmund (Chorleitung und Orgel), Dekanatskirchenmusiker an der Liebfrauenkirche in Hamm, Orgelbeauftragter, Leiter verschiedener Konzertreihen (u. a. Orgeltriduum Hamm, Orgel plus Hamm, Musica sacra Oelinghausen), CD-Produktionen und rege Konzerttätigkeit. 2011 Kunst- und Kulturpreis der Stadt Hamm.



**Helga Maria Lange**, \*1963 in Menden, Studium Schulmusik und Master Kirchenmusik in Dortmund und Freiburg, 1991-2007 Dekanatskirchenmusikerin in Attendorn, seit 2008 in Siegen, Leitung des Kammerchors Weidenau, Veranstaltung von zahlreichen Chor- und Orgelkonzerten, seit 2012 Lehrbeauftragte an der Universität Siegen.



**Adam Lenart**, \*1973 in Trzebnica/Polen, Studium in Wroclaw (Breslau) und Konzertexamen am Jütländischen Musikkonservatorium in Aarhus/Dänemark. A-Kirchenmusikstudium in Detmold. Preisträger internationaler Orgelwettbewerbe in Posen/Polen (Felix-Nowowiejski-Preis), Saint-Maurice/Schweiz (Frank-Martin-Preis) und Trier (1. Preis beim Hermann-Schroeder-Wettbewerb). Seit 2020 Kirchenmusiker im Pastoralverbund Bielefeld-Ost. [www.adamlenart.de](http://www.adamlenart.de)



**Tobias Leschke**, \*1991, Studium der Kirchenmusik in Köln (Bachelor und Master) bei Prof. Dr. Bönig, Prof. Mechler sowie Otto M. Krämer. Solistenstudium Klasse Prof. Dr. Martin Sander. Von 2014 bis 2016 Kantor in Lünen, dann leitender Kirchenmusiker an St. Mauritius, Nordkirchen. Seit 2019 Dekanatskirchenmusiker in Iserlohn. Rege Konzerttätigkeit.



**Stefan Madrzak**, \*1977 in Wesel, Studium der Kirchenmusik 1996-2002 in Aachen, private Studien in Improvisation 2003 bei Ansgar Wallenhorst, künstlerisches Aufbaustudium Orgel 2006-2009 bei Prof. Geffert in Köln. Seit 2009 Leuchtturmmusiker am Soester St. Patrokli-Dom, rege Konzerttätigkeit. [www.stefan-madrzak.de](http://www.stefan-madrzak.de)



**Christian Ortkras**, \*1991 in Gütersloh, seit Oktober 2021 Kantor an der herausgehobenen Leuchtturmstelle St. Aegidius, Wiedenbrück, dort Leitung der Kinder- und Jugendchöre. Studium Kirchenmusik in Detmold und Köln.



**Angelika Ritt-Appelhans**, \*1961 in Aachen, Studium Kirchenmusik (A-Examen), Orgel (Premier Prix a l'unanimité) und Cembalo (Reifeprüfung) in Köln und Paris bei Viktor Lukas, Marie-Claire Alain, Huguette Dreyfuss, Hugo Ruf und Rudolf Ewerhart. Seit 1986 Kantorin an der Liebfrauenkirche Arnsberg, seit 2015 Leuchtturmstelle in der Propsteipfarrei St.Laurentius Arnsberg.



**Jürgen Seufert**, \*1966 in Schweinfurt, Studium der Kirchenmusik in Regensburg (B-Examen) und München (A-Examen). Promotion zum Dr. phil. in Würzburg. 1994-1996 Stadtkantor in München-Haar und Friedberg-Augsburg, 1997-2002 Kantor im Dekanat Merzenich-Niederzier/Düren, 2002-2004 Seelsorgebereichsmusiker in Bonn, 2004-2017 Propsteiorganist in Oberhausen-Sterkrade, seit 2017 Dekanatskirchenmusiker in Olpe.



**Vincent Vogelsang**, \*1995 in Hamm, Orgelunterricht ab 2008, C-Kurs und Examen im Erzbistum Paderborn bei Johannes Krutmann, Orgeltätigkeit als C-Organist in Hamm.



**Christian Vorbeck**, \*1977 in Aschaffenburg, Studium der Kirchenmusik (A-Examen mit Auszeichnung), Orgel (Diplom) und Orgelimprovisation (Diplom) in Köln und Berlin. 2004 Kantor an St. Marien zu Witten und zum Dekanatskirchenmusiker im Erzbistum Paderborn, 2006 Aufführung des gesamten Orgelwerks von J.S. Bach, seit 2011 Lehrauftrag für Orgel an der TU Dortmund, 2013 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Köln, Orgelbeauftragter.

---

**Bildnachweis Titel:**

© hydebrink / Shutterstock.com

**Bildnachweise Interpretinnen und Interpreten:**

Ján Blahuta • © Mária Blahutová | Ralf Borghoff • © Dirk Vaartjes | Markus Breker • © Ronald Pfaff | Simon Brüggeshemke • © Besim Mazhiqi | Franziska Classen • © Alex Waltke | Marco Düker • © privat | Sebastian Freitag • © Norbert Büchner | Johannes Krutmann • © Ronald Pfaff | Helga Maria Lange • © Ronald Pfaff | Adam Lenart • © Besim Mazhiqi | Tobias Leschke • © Studioline Photography | Stefan Madrzak • © privat | Christian Ortkras • © Sunhild Salaschek | Dominik Susteck • © Besim Mazhiqi | Angelika Ritt-Appelhans • © Besim Mazhiqi | Jürgen Seufert • © Jürgen Seufert | Vincent Vogelsang • © privat | Christian Vorbeck • © Christian Vorbeck

**Bildnachweise Orgeln:**

St. Pankratius • © Dominik Susteck | St. Margaretha • © Tobias Leschke | St. Severinus • © Dominik Susteck | St. Hubertus • © Wigbert Schemm

[www.klangraum-kirche.de](http://www.klangraum-kirche.de)  
[www.erzbistum-paderborn.de](http://www.erzbistum-paderborn.de)

