FELIX MENDELSSOHN

Twee preludes en fuga's in e klein

Two Preludes and Fugues in e minor

Zwei Präludien und Fugen in e moll

Orgelbewerking – Organ Arrangement – Orgelbearbeitung

Reitze Smits

Boeijenga♪

© 2010 Boeijenga Music Publications, Leeuwarden, The Netherlands

Felix Mendelssohn (1809 - 1947): Twee preludes en fuga's in e klein
Two Preludes and Fugues in e minor
Zwei Präludien und Fugen e moll
Orgelbewerking – Organ Arrangement – Orgelbearbeitung: Reitze Smits

ISBN/EAN: 978-90-70425-79-1

Editienummer: BE 1073

Omslagontwerp: Zeus Artworks, Veenhuizen
naar een portret van Felix Mendelssohn gemaakt door Carl Begas (1821)

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij digitaal, electronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form of by any means, digital, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the publisher.

Alle Rechte vorbehalten. Weitergabe, Vervielfältigung, Speichern und Veröffentlichen dieser Publikation oder von Teilen daraus ist, zu welchem Zweck und in welcher Form auch immer, digital, elektronisch, mechanisch oder anders, ohne die ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Herausgebers, nicht gestattet.

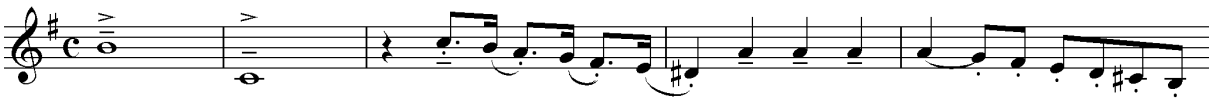
Felix Mendelssohn (1809-1847) was gedurende zijn hele leven geboeid door Bach. Bekend is zijn heropvoering van Bach's Matthäuspassion in 1829, maar zelfs als tiener was Bach al zijn grote voorbeeld. Als "wonderkind" speelde hij Bach-fuga's voor Goethe. In 1825 publiceerde hij zijn opus 7, Sieben Characterstücke voor piano, waarin twee fuga's voorkomen en twee delen die duidelijk geïnspireerd zijn door de klavecimbelsuites van Bach. In 1827, 18 jaar oud, schreef hij twee briljante Fuga's, die in deze uitgave bewerkt zijn voor orgel. Hij vatte het plan op om een reeks van zes Fuga's te componeren, elk vooraf te gaan door een Etude. Tien jaar later publiceerde hij de Fuga's, nu voorafgegaan door nieuw gecomponeerde Preludes, waarmee hij zich nog duidelijker in de traditie van Bach plaatste. Niet lang na dit opus 35 verscheen opus 37: drie Preludes en Fuga's voor orgel. De pianofuga's onderscheiden zich echter door een grotere vindingrijkheid, boeiender thema's en vragen een briljantere speelmanier. De orgelfuga's vallen helaas eerder in de categorie van droog contrapunt, hetgeen Mendelssohn al tijdens zijn leven verweten is.

Fuga's waren bepaald niet geliefd in Mendelssohn's tijd; hij verwachtte niet dat de stukken veel gespeeld zouden worden De pianofuga's worden ook tegenwoordig door pianisten nauwelijks uitgevoerd. Ten onrechte. Daarom, en om het orgelrepertoire te voorzien van enkele nieuwe werken van Mendelssohn, die de meeste van zijn orgelwerken in belang overstijgen, worden hier enkele bewerkingen voor orgel aangeboden.

1. Preludium en Fuga in e klein, zonder opusnummer

De fuga, gecomponeerd in 1827, is overgeleverd met een preludium uit 1841. Dit preludium is typisch pianistisch van schrijfwijze, niet goed geschikt om te bewerken voor orgel (W.T.Best, 1826-1897, deed een poging), maar misschien ook minder passend bij de fuga, dan het hier voorgestelde deel uit opus 7. Dit deel, no.6 uit de "Sieben Charakterstücke", is geschreven in hetzelfde jaar als de fuga en vertoont dezelfde oriëntatie op oudere muziek. Het draagt de Romantische benaming "Sehnsüchtig", maar lijkt eerder op een Bachse Sarabande (met name die uit de eerste Franse Suite).

De Fuga heeft een zeer karakteristiek thema met verschillende elementen, die elk om een eigen speelmanier vragen:



Mendelssohn noteert zelf regelmatig staccato-tekens bij de achtste noten. Het motief uit het contrasubject (drie zestienden gevolgd door een achtste noot) is meestal voorzien van een boog. Deze speelmanieren dienen (gedifferentieerd naar de context) bij gelijksoortige figuren in het hele stuk volgehouden te worden. Om het briljante karakter van het stuk tot zijn recht te laten komen, is een lichte détaché uitvoering, zelfs in de zestienden, te verkiezen boven legatospel.

2. Preludium en Fuga in e klein, opus 35 nr.1

De Fuga uit 1827 wordt hier voorafgegaan door het Preludium dat Mendelssohn heeft toegevoegd voor de uitgave van 1837. Hoewel ook in dit Preludium een typisch pianistische techniek is toegepast - een melodie tussen gebroken akkoorden, te spelen met afwisselend de duimen van de beide handen - biedt het orgel, met name door pedaalgebruik en het doorklinken van de melodietonen, hier mogelijkheden die het geheel juist goed tot zijn recht doen komen. Mendelssohn gebruikt zelf een vergelijkbare textuur in de zesde orgelsonate (variatie 4).

De registratie kan zowel mezzoforte (bijv. met 16', 8', 4', 2') als forte worden opgevat. Belangrijk is daarbij, dat de melodie niet wordt overstemd door de gebroken akkoorden in de rechterhand.

De fuga, hoewel nog een jeugdwerk, vertoont vele vooruitstrevende kenmerken en mag in zijn grootse Romantische opbouw zeer geslaagd genoemd worden.

Het thema, hoe expressief ook, blijkt bij nader inzien echter niet zo origineel te zijn: het is vrijwel identiek aan een anonieme Tsjechische fuga in dezelfde toonsoort uit de tweede helft van de 18de eeuw.

In deze fuga vinden we voor het eerst de crescendo-accelerando opbouw, die zo kenmerkend zal worden voor de uitvoering van fuga's in de 19de eeuw. Bij Mendelssohn komt dit eveneens voor in de derde orgelsonate en in de Ouverture bij het oratorium Paulus. Wellicht kunnen ook andere fuga's van Mendelssohn op deze manier worden uitgevoerd (zoals de fuga uit de tweede orgelsonate). Ook Schumann schrijft dit voor in de zesde fuga over BACH. In de late 19de eeuw en met name bij Reger is dit gebruik standaard geworden. Ook latere componisten en uitvoerders hebben dit tot in de 20ste eeuw toegepast.
De tempo-opbouw in deze fuga van Mendelssohn dient zorgvuldig aangebracht te worden: sommige passages lenen zich ervoor om - in verschillende mate - duidelijk te versnellen, andere passages vragen om een – tijdelijk – stabiel tempo. Er zijn vrij veel mogelijkheden om van klavier te wisselen (enkele zijn er aangeduid), waardoor soepele overgangen in de registratie-opbouw gemaakt kunnen worden.

Een ander bijzonder gegeven in deze fuga is het koraal, dat op het hoogtepunt van het stuk verschijnt. Het is een vrij gecomponeerde melodie, die dus niet concreet verwijst naar een religieus thema, maar eerder het hogere, verhevene in de muziek wil uitdrukken. Op die manier komen koralen zowel bij Mendelssohn als later in de 19de eeuw regelmatig voor in de kunstmuziek. Toch zou hier wel degelijk een religieuze duiding aan de orde kunnen zijn, voor zover het volgende verhaal waar is. Volgens een bekende van Mendelssohn is deze fuga geschreven naar aanleiding van de dood van een goede vriend. Het klagende begin staat voor het lijden in het ziekbed, de climax voor de doodsstrijd, waarbij op het hoogtepunt, als in een visioen, het koraal klinkt, gevolgd door een snelle afbouw, waarna het stuk in een troostrijk majeur afsluit. Zelfs de laatste stijgende figuur in maat 131 zou beeldend opgevat kunnen worden als een blik naar de hemel (zoals de toonladder aan het slot van een Frobergerse Tombeau?), waarna de laatste maten ons pianissimo op de tonica achterlaten.

Reitze Smits

Reitze Smits (1956) studeerde orgel, clavecimbel, compositie en muziekwetenschappen. Hij behaalde prijzen op diverse internationale concoursen. Naast de vele orgelconcerten in binnen- en buitenland treedt hij ook op als clavecinist en als leider van het ensemble Concerto Strumentale, dat onder meer zijn reconstructies van orgelconcerten van Bach uitvoert.
In diverse CD-opnames worden de raakvlakken tussen het repertoire voor orgel, clavecimbel en piano verkend. Zo verschenen er CD's met manualiter Toccata's van Bach en bewerkingen van pianowerken van Mendelssohn, Schumann en Schubert voor orgel.
Reitze Smits is initiatiefnemer en artistiek leider van 'Voor de Wind', een stichting die het orgel met een vernieuwende programmering bij een breder publiek onder de aandacht brengt met festivals en nieuwe producties. Als docent voor orgel en improvisatie is hij verbonden aan de conservatoria van Utrecht en Leuven (België).

THE COMPOSER AND HIS MUSIC

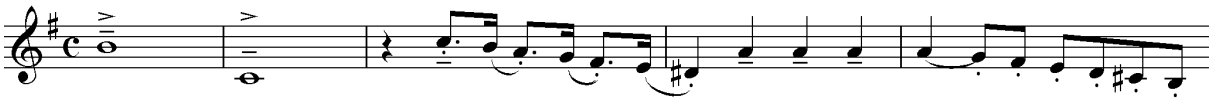
Felix Mendelssohn (1809-1847) took great interest in J.S. Bach throughout his entire life. His revival of the St Matthew Passion in 1829 is well-documented, but even as a teenager Mendelssohn found in Bach's music his most important source of inspiration. As a "wunderkind" he is known to have performed Bach's fugues for Goethe. In 1825, he published his opus 7, Sieben Characterstücke for piano, which include two fugues as well as two movements which are clearly inspired by the harpsichord suites of Bach. In 1827, aged just 18 years, he composed two brilliant fugues, which appear in this publication in arrangements for organ. Mendelssohn formulated a plan to compose a series of six Fugues, each of which would be introduced by an Etude. 10 years later these fugues were published, now introduced by newly-composed Preludes, placing him even more explicitly in Bach's footsteps. Shortly after this opus 35 appeared opus 37: the three Preludes and Fugues for Organ. The piano fugues, however, distinguish themselves from their organ counterparts through their superior creativity, more interesting subjects, and the virtuosity required to perform them. The organ fugues, on the other hand, fall regrettably into the category of dry counterpoint, not for the first time in Mendelssohn's oeuvre.

Fugues were definitely not the order of the day in Mendelssohn's time; the composer himself anticipated little success for the pieces. Today the fugues for piano are rarely performed by pianists. This neglect is completely unjustified. Therefore, and also with the aim of adding a number of new organ works to Mendelssohn's oeuvre which are undoubtedly more important than the organ works themselves, I offer here a number of organ transcriptions.

1. Prelude and Fugue in e minor, without opus number

This fugue, composed in 1827, is coupled to a prelude composed in 1841. The prelude is typically pianistic and not suitable for organ adaptation (although W.T. Best, 1826-1897, tried). Perhaps it is also less suitable to be coupled to the fugue than the work proposed here as the prelude, no.6 from the "Sieben Charakterstücke", composed in the same year as the fugue and displaying the same orientation towards earlier music. It carries the Romantic title "Sehnsüchtig", but, in truth, has more in common with a Bach Sarabande (and especially that of the first French Suite).

The fugue has a very idiosyncratic theme with a number of different elements, each of which must be highly characterised by the player:



Mendelssohn himself regularly notates staccato-marks for the quavers. The motif which characterises the counter-subject (three semi-quavers followed by a quaver) is mostly notated with a slur. These articulation characteristics (although differentiated according to the context) must be maintained throughout the entire piece. In order to do justice to the brilliant character of the piece, a lightly detached touch (even in the semiquavers) is preferable to a legato playing style.

2. Prelude and Fugue in e minor, opus 35 no.1

The fugue from 1827 is here preceded by the Prelude added by Mendelssohn for its publication in 1837. The Prelude, however, also features a typically pianistic technique – a melody surrounded by broken chords, divided between the thumbs of each hand. The organ offers, through the use of the pedal and the sustained nature of the melody notes, the means to do full justice to the required effect. Mendelssohn himself used a comparable texture in the sixth organ sonata (variation 4).

The registration can be taken to be either mezzo forte (for example, 16', 8', 4', 2') or forte. However, it is important to note that the melody must not be drowned out by the broken chords in the right hand.

The fugue, although still an early work, displays many forward-looking characteristics, and, in its large-scale Romantic build-up, may be considered to be highly successful. The theme, although very expressive, proves, on further inspection, not to be so original: it is virtually identical to an anonymous Czech fugue in the same key dating from the second half of the 18th century.

The fugue features, for the first time, the 'crescendo-accelerando' build-up of intensity which is such a characteristic of the 19th century fugue. Within the oeuvre of Mendelssohn, other examples include the third organ sonata and the Overture to St Paul. Perhaps other fugues by Mendelssohn could be performed like this (such as the fugue from the second organ sonata). Schumann uses the same pattern in his sixth fugue on BACH and, in the case of Reger, it becomes standard practice. Other composers and performers made use of the technique until well into the 20th century. The increasing of tempo in this fugue by Mendelssohn must be carefully applied: some passages lend themselves, to a greater or lesser degree, to accelerando, while other passages demand a (temporarily) stable tempo. There are relatively plentiful possibilities to change manual (a number of which are indicated in the score), as a consequence of which subtle increases in registration can be made.

Another special detail in this fugue is the chorale which appears at the piece's climax. It is a freely composed melody which does not, therefore, refer to a religious theme, but rather to the higher ideals evoked in the music. In a similar vain, chorales appear regularly in art music both by Mendelssohn and other later 19th century composers. The reference in this piece may indeed have a religious significance, however. According to an acquaintance of Mendelssohn, this fugue was written in response to the death of a close friend. The mournful opening represents suffering on the deathbed, the climax evokes the anguish of death, the chorale appearing as if in a vision, followed by a quick decrease in tension, after which the fugue concludes in a comforting major tonality. Even the final rising figure in bar 131 could be interpreted as a glance towards heaven (such as the rising scale at the end of a Froberger Tombeau?), the closing bars leaving us pianissimo in the tonic.

Reitze Smits

Reitze Smits (1956) studied organ, harpsichord, composition and musicology, and won prizes at various international competitions. In addition to his regular concert appearances both within The Netherlands and elsewhere, he also works as a harpsichordist and as leader of the ensemble Concerto Strumentale, which, among other things, performs his reconstructions of Bach organ concertos.
His CD recordings explore the points of contact between the organ, harpsichord and piano repertoires. These recordings include (organ) performances of the manualiter Toccatas by Bach as well as organ arrangements of piano works by Mendelssohn, Schumann and Schubert.
Reitze Smits is the founder and artistic director of 'Voor de Wind', a foundation which attempts to bring the organ to a broader public through original programming, festivals and new productions. Reitze Smits teaches organ and improvisation at the Conservatories of Utrecht and Leuven (Belgium).

DER KOMPONIST UND SEIN WERK

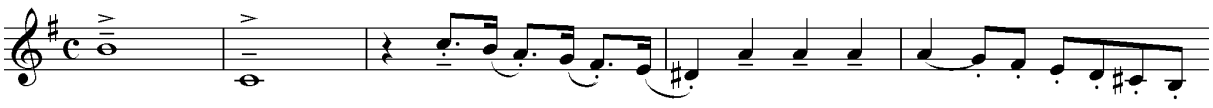
Felix Mendelssohn (1809-1847) war sein Leben lang von Bach fasziniert. Seine Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion im Jahr 1829 erlangte Bekannheit, aber schon in seiner Jugend war Bach sein großes Vorbild. Als „Wunderkind" spielte er Bach-Fugen für Goethe. 1825 publizierte er sein Opus 7, „Sieben Charak-terstücke" für Klavier, in dem zwei Fugen und zwei Teile vorkommen, die eindeutig durch die Cembalosuiten von Bach inspiriert sind. 1827 schrieb Mendelssohn im Alter von 18 Jahren zwei brillante Fugen, die in dieser Ausgabe für Orgel bearbeitet sind. Er hatte eigentlich geplant, eine Reihe von sechs Fugen mit jeweils einer vorangehenden Etüde zu komponieren. Als er die Fugen jedoch nach zehn Jahren veröffentlichte, hatte er Präludien komponiert, die anstelle der Etüden den Fugen vorangingen. Auf diese Weise begab er sich noch deutlicher in die Bachsche Tradition. Nicht lange nach diesem Opus 35 erschien Opus 37; drei Präludien und Fugen für Orgel. Während die Klavierfugen sich durch größeren Erfindungsreichtum und spannendere Themen abhoben und eine brillantere Spielweise erforderten, fielen die Orgelfugen leider eher in die Kategorie des trockenen Kontrapunkts, was Mendelssohn schon zu Lebzeiten vorgehalten wurde.

Fugen waren in Mendelssohns Zeit sicher nicht beliebt; er erwartete auch nicht, dass die Stücke viel gespielt wurden. Die Klavierfugen werden auch heutzutage kaum von Pianisten aufgeführt. Zu Unrecht. Aus diesem Grund und um das Orgelrepertoire mit einigen neuen Werken von Mendelssohn zu versehen, die die meisten seiner Orgelwerke an Bedeutsamkeit übersteigen, werden hier einige Bearbeitungen für Orgel angeboten.

1. Präludium und Fuge in e-moll, ohne Opusnummer

Die im Jahre 1827 komponierte Fuge wurde zusammen mit einem Präludium von 1841 überliefert. Die Schreibweise des Präludiums ist typisch pianistisch und eignet sich weniger gut für eine Orgelbearbeitung (W. T. Best, 1826-1897, versuchte es). Vielleicht passt jenes Präludium auch nicht so gut zu der Fuge wie der hier vorgestellte Teil aus Opus 7. Dieser Teil, Nr. 6 aus den "Sieben Charakterstücken", wurde im selben Jahr wie die Fuge verfasst und weist dieselbe Orientierung an älterer Musik auf. Er trägt die romantische Bezeichnung„ Sehnsüchtig", ähnelt aber eher der Bachschen Sarabande (vor allem der aus der ersten Französischen Suite).

Die Fuge hat ein sehr charakteristisches Thema mit verschiedenen Elementen, die jeweils eine andere Spielweise erfordern:



Mendelssohn notiert selbst regelmäßig Staccato-Zeichen zu den Achtelnoten. Das Motiv des Kontrasubjekts (drei Sechzehntel gefolgt von einer Achtelnote) ist meistens mit einem Bogen versehen. Diese Spielweise muss (je nach Kontext) bei gleichartigen Figuren im gesamten Stück beibehalten werden. Um dem brillanten Charakter des Stücks gerecht zu werden, ist eine leichte Détaché-Spielweise, selbst bei den Sechzehnteln, dem Legatospiel vorzuziehen.

2. Präludium und Fuge in e-moll, Opus 35 Nr. 1

Der im Jahre 1827 geschriebenen Fuge geht hier ein Präludium voran, welches Mendelssohn für die Ausgabe von 1837 hinzugefügt hat. Obwohl auch in diesem Präludium eine typisch pianistische Technik angewandt wurde – eine Melodie zwischen gebrochenen Akkorden, die abwechselnd mit den Daumen beider Hände zu spielen ist – bietet die Orgel, vor allem durch den Gebrauch von Pedal und dem Durchklingen von Melodietönen, hier Möglichkeiten, die dem Stück sehr gerecht werden. Mendelssohn verwendet selbst eine vergleichbare Textur in der sechsten Orgelsonate (Variation 4).

Die Registrierung kann sowohl mezzoforte (z. B. mit 16', 8', 4', 2') als auch forte interpretiert werden. Wichtig ist hierbei, dass die Melodie nicht von den gebrochenen Akkorden der rechten Hand übertönt wird.

Obwohl die Fuge noch ein Jugendwerk ist, zeigt sie viele fortschrittliche Kennzeichen auf und ihr großzügiger romantischer Aufbau darf als sehr gelungen bewertet werden. Das Thema, wie ausdrucksstark es auch ist, erweist sich bei näherem Betrachten als weniger originell; es ist nahezu identisch mit einer anonymen tschechischen Fuge in derselben Tonart aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In dieser Fuge finden wir zum ersten Mal den Crescendo-Accelerando-Aufbau, der im 19. Jahrhundert kennzeichnend wird für die Fugenaufführung. Bei Mendelssohn kommt dieser ebenfalls in der dritten Orgelsonate und in der Ouverture des Paulus-Oratoriums vor. Möglicherweise können auch andere Fugen von Mendelssohn auf diese Weise interpretiert werden (so wie die Fuge aus der zweiten Orgelsonate). Schumann schrieb eine solche Spielweise für seine sechste Fuge über BACH vor. Im späten 19. Jahrhundert, insbesondere bei Reger, wird diese Aufführungspraxis zum Standard. Auch spätere Komponisten und Interpreten wandten sie bis ins 20. Jahrhundert an. Der Tempoaufbau dieser Mendelssohn-Fuge muss sorgfältig angelegt werden; bei einigen Passagen bietet es sich an – in unterschiedlichem Maße – deutlich erkennbar schneller zu werden, andere Passagen erforderen ein – zeitweise – stabiles Tempo. Es gibt recht viele Möglichkeiten, die Manuale zu wechseln (einige Möglichkeiten werden angegeben), wodurch fließende Übergänge beim Registrierungsaufbau möglich sind.

Ein weiterer interessanter Aspekt dieser Fuge ist der Choral, der am Höhepunkt des Stücks erklingt. Die recht durchkomponierte Melodie verweist nicht konkret auf ein religiöses Thema, sondern möchte eher das Höhere und Erhabene der Musik ausdrücken. Diese Art von Choral findet man sowohl bei Mendelssohn als auch später im 19. Jahrhundert regelmäßig in der Kunstmusik. Wenn man davon ausgeht, dass die folgende Geschichte wahr ist, könnte es durchaus sein, dass dem Choral doch eine religiöse Deutung zugrunde liegt. Einem Bekannten Mendelssohns zufolge wurde diese Fuge zum Tod eines guten Freundes geschrieben. Der klagende Beginn steht für das Leiden am Krankenbett, der Höhepunkt für den Todeskampf, auf dessen Gipfel der Choral wie eine Vision erklingt. Es folgt ein schneller Abbau und ein Ende in Dur. Die steigende Figur in Takt 131 kann metaphorisch als ein Blick zum Himmel (und die Tonleiter am Ende als ein Froberger Tombeau?) gedeutet werden. Abschließend werden wir pianissmio auf der Tonika zurückgelassen.

Reitze Smits

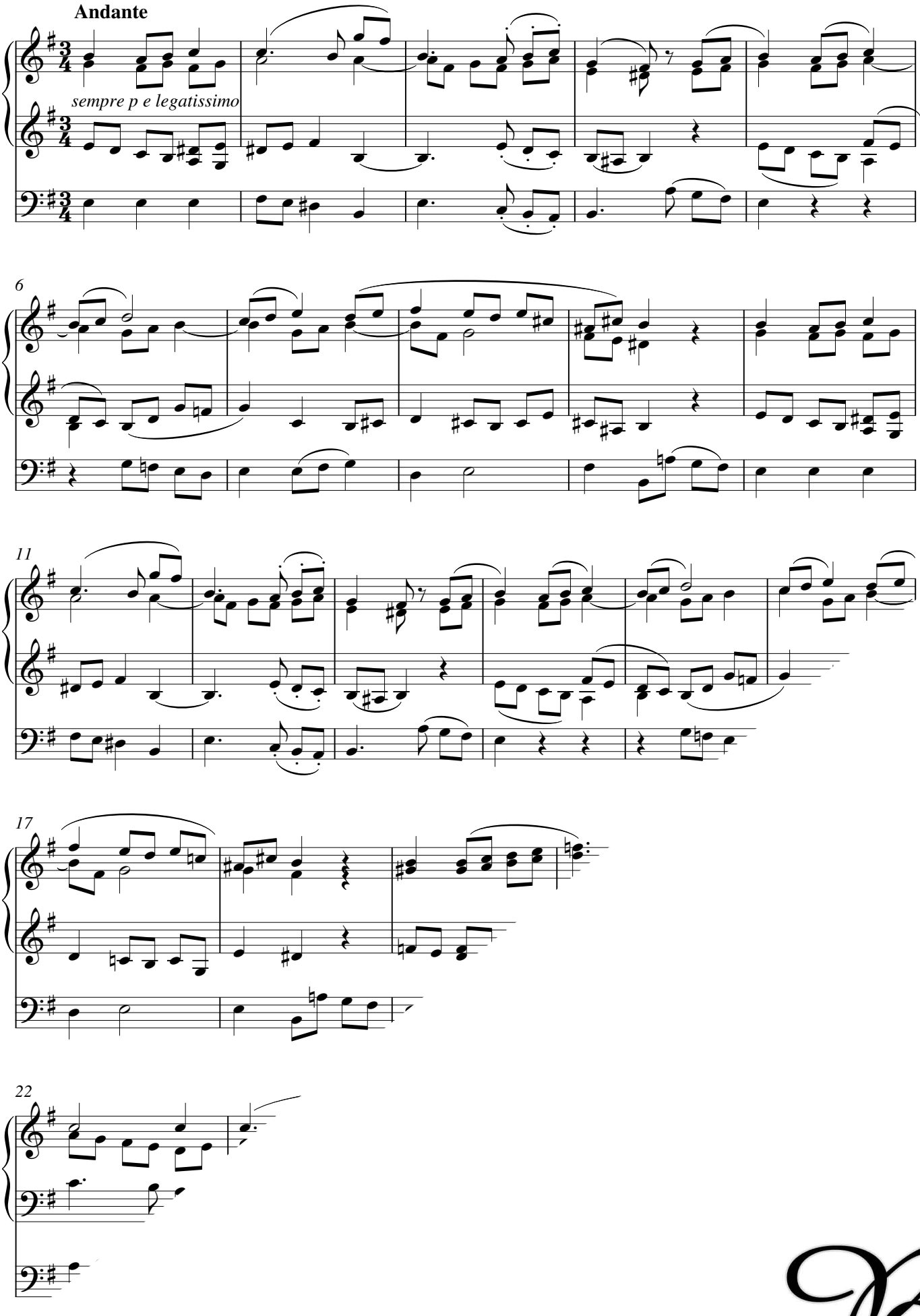
Reitze Smits (1956) studierte Orgel, Cembalo, Komposition und Musikwissenschaften. Er gewann Preise auf diversen internationalen Wettbewerben. Neben den vielen Orgelkonzerten im In- und Ausland tritt er auch als Cembalist und als Leiter des Ensembles Concerto Strumentale auf, das unter anderem seinen Rekonstruktionen von Bachs Orgelkonzerten aufführt.
Die diversen CD-Aufnahmen erkunden die Berührungspunkte zwischen dem Repertoire für Orgel, Cembalo und Klavier. Auf seinen CDs finden sich Manualiter-Toccatas von Bach und Orgelbearbeitungen von Klavierwerken von Mendelssohn, Schumann und Schubert.
Reitze Smits ist Initiator und künstlerischer Leiter der Stiftung "Voor de Wind". Diese möchte mit ihrer innovativen Programmgestaltung sowohl auf Festivals als auch mit neuen Produktionen ein breites Publikum auf die Orgel aufmerksam machen. Als Dozent für Orgel und Improvisation ist er tätig an den Konservatorien von Utrecht und Löwen (Belgien).

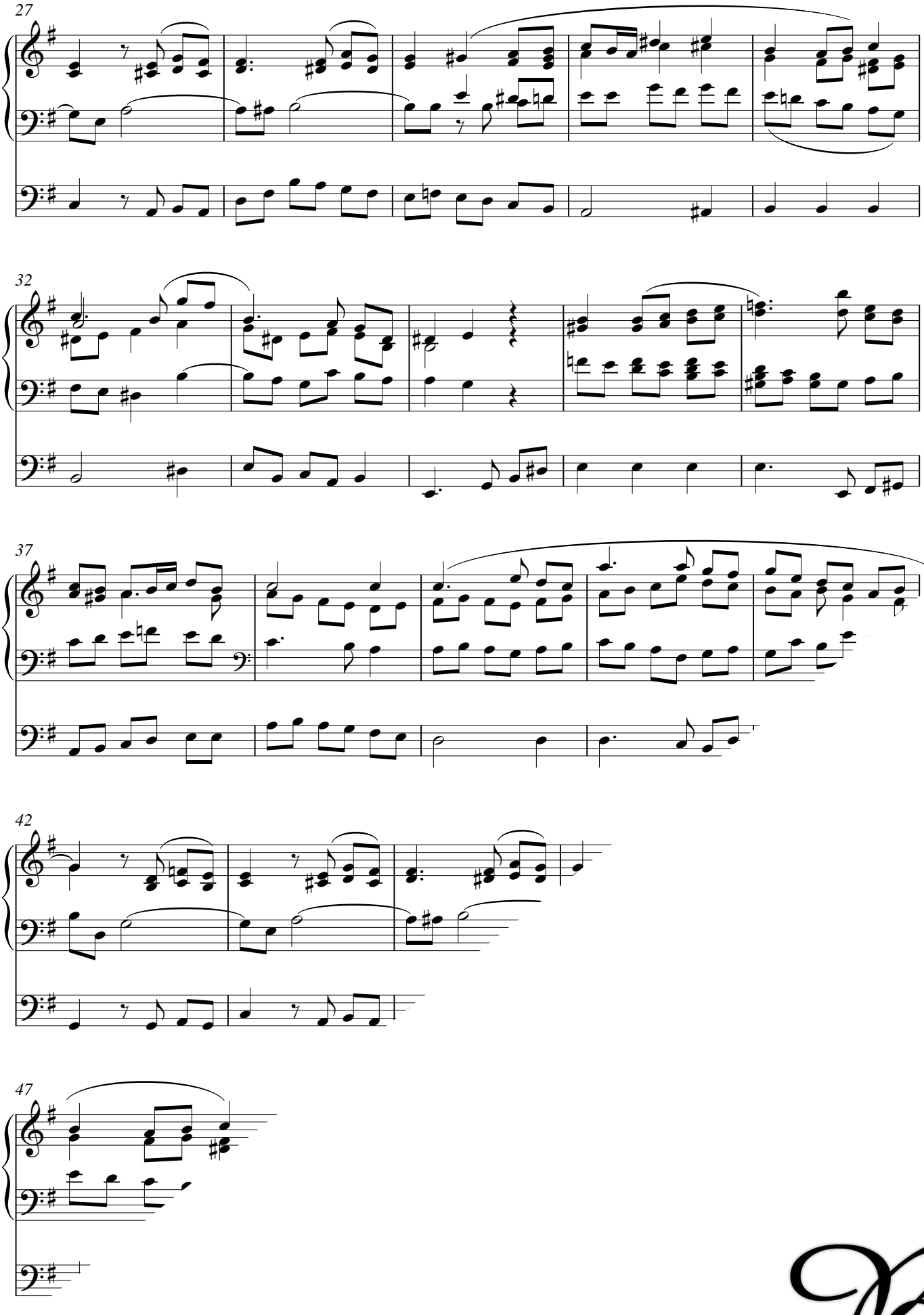
Praeludium

opus 7 nr. 6

Andante

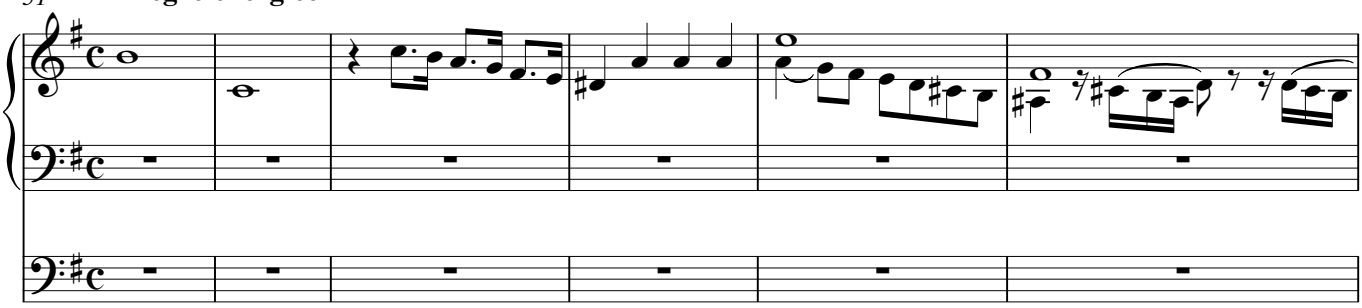
sempre p e legatissimo



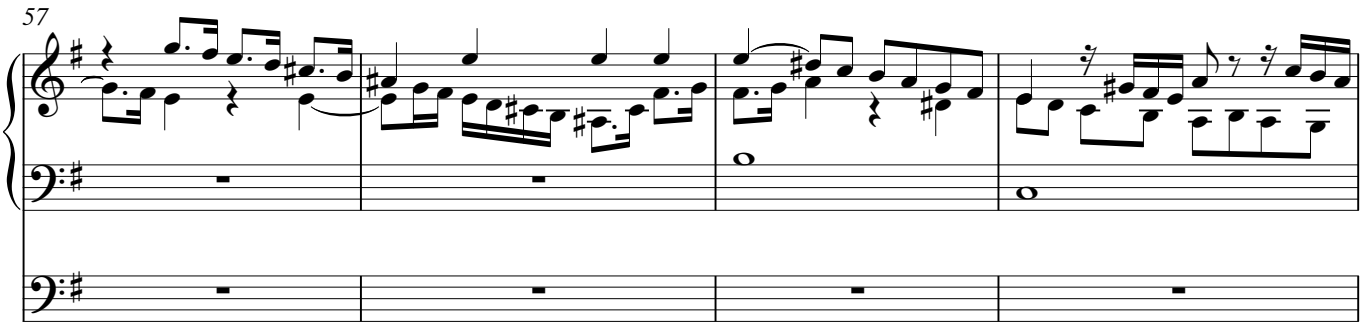

27
32
37
42
47

Fuge

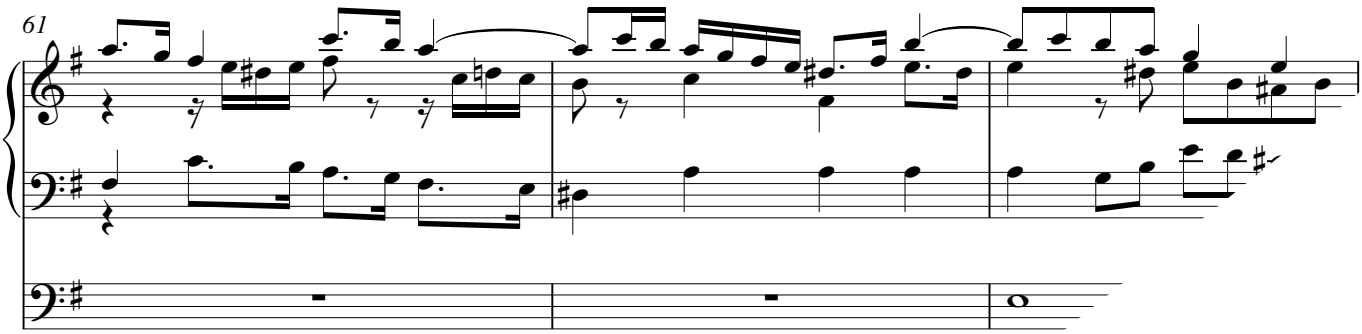
51 **Allegro energico**



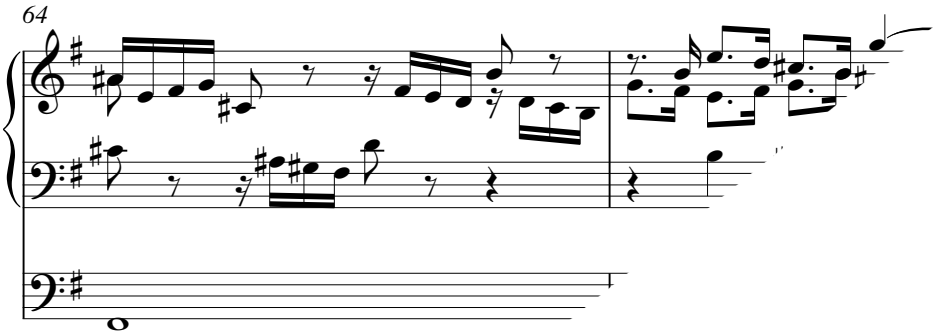
57



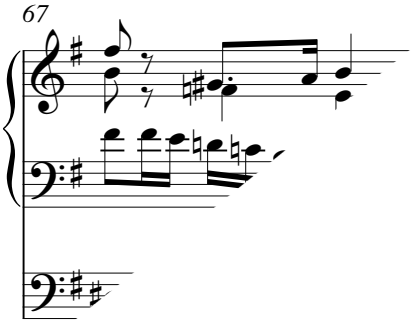
61

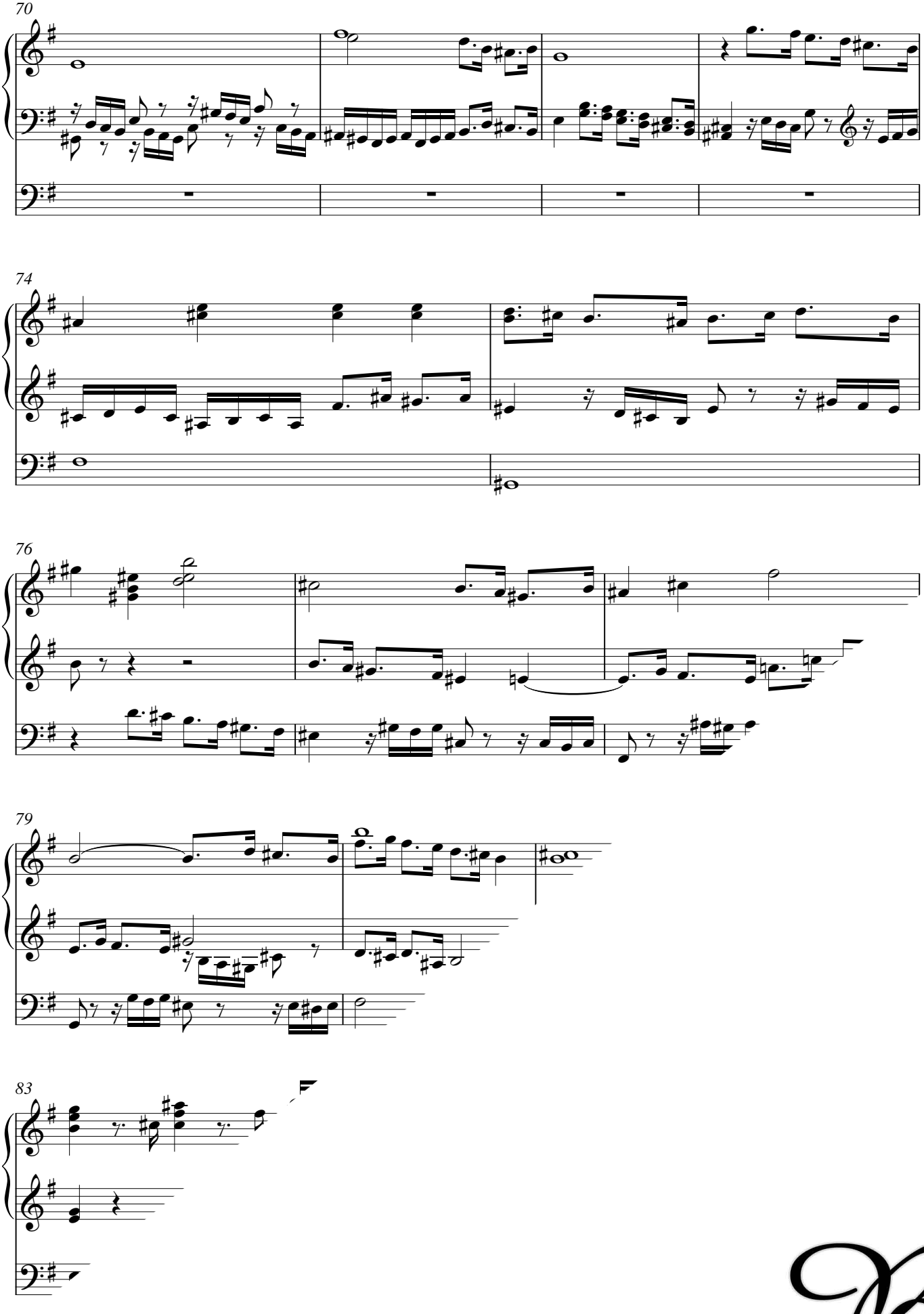


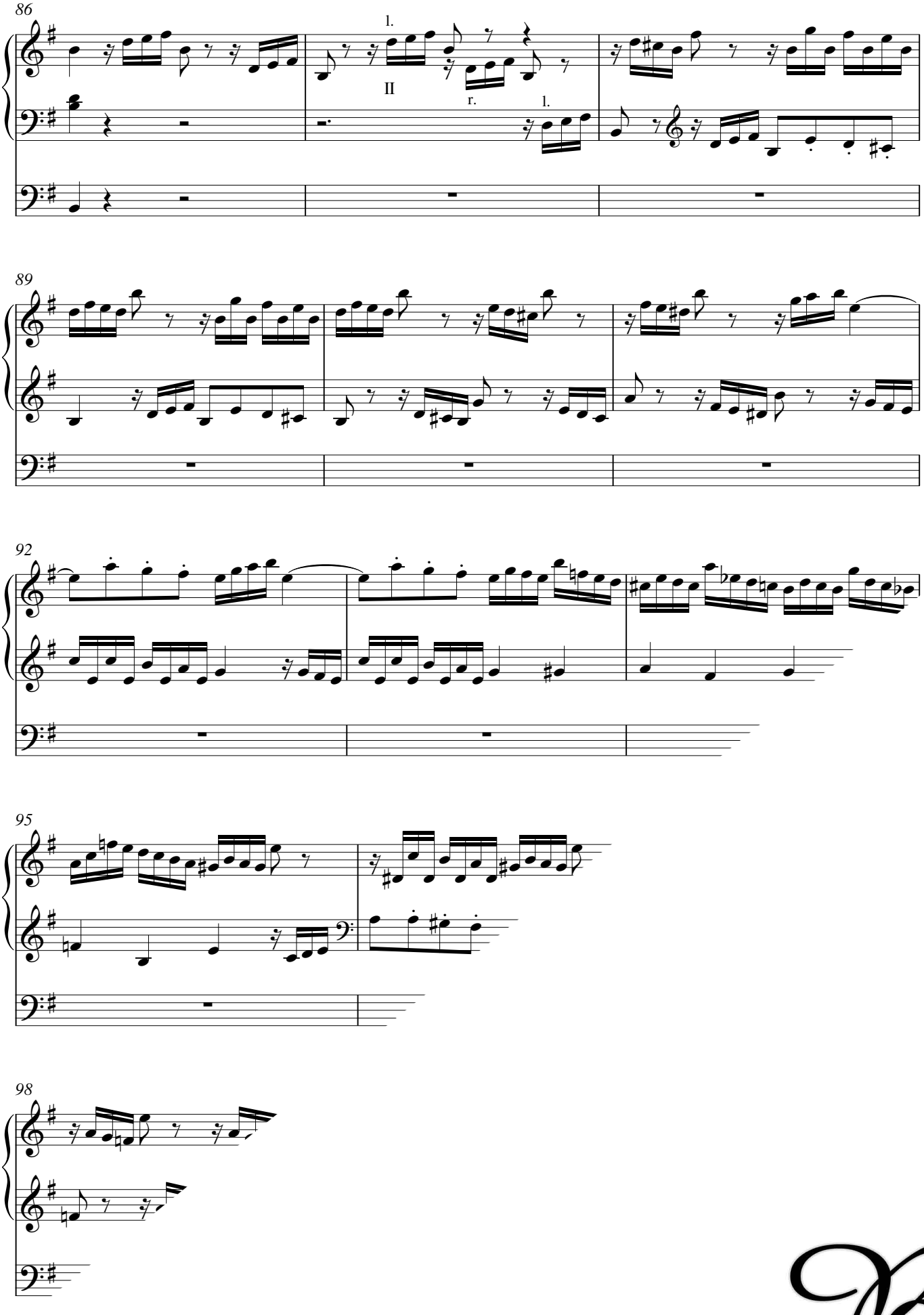
64

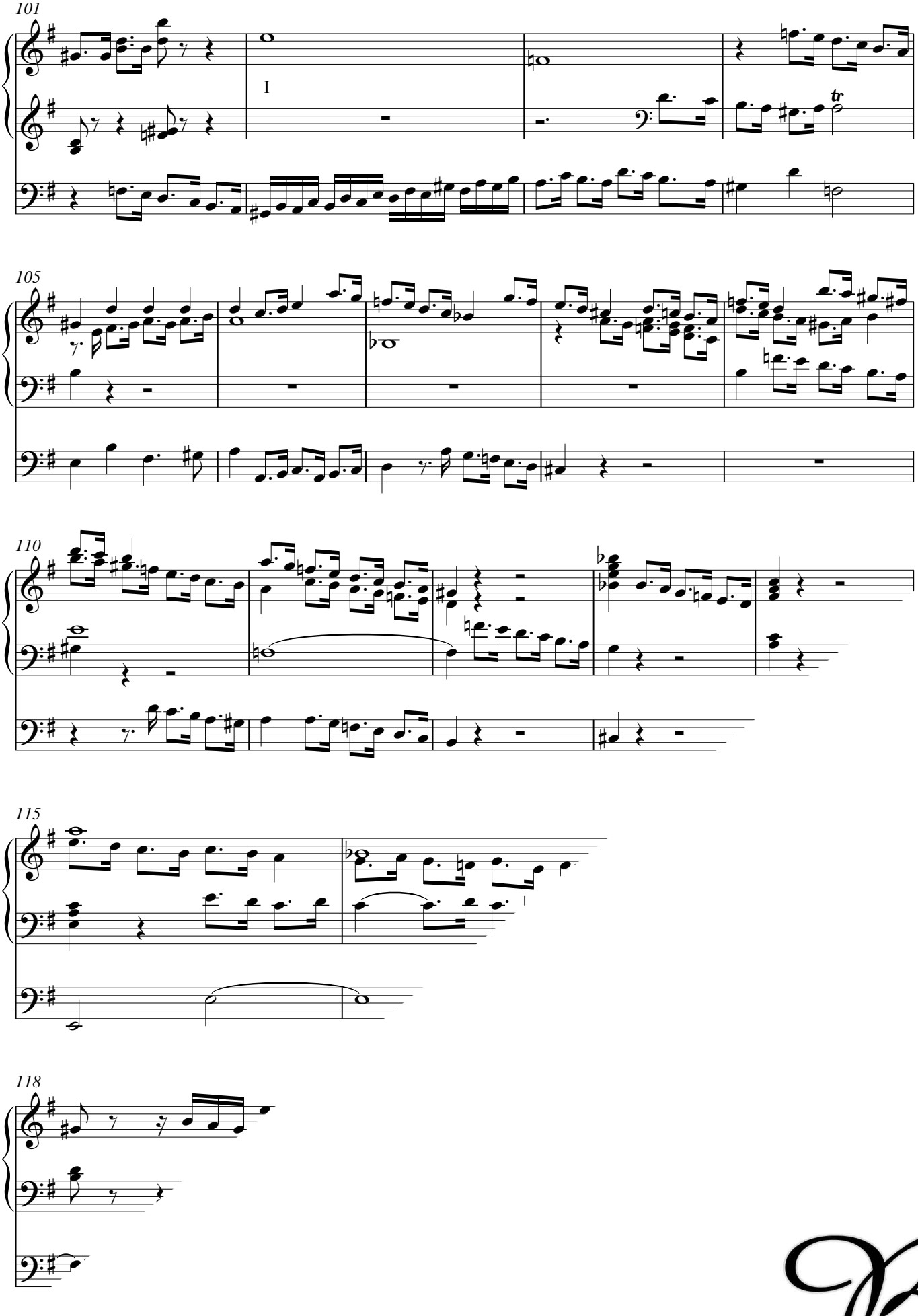


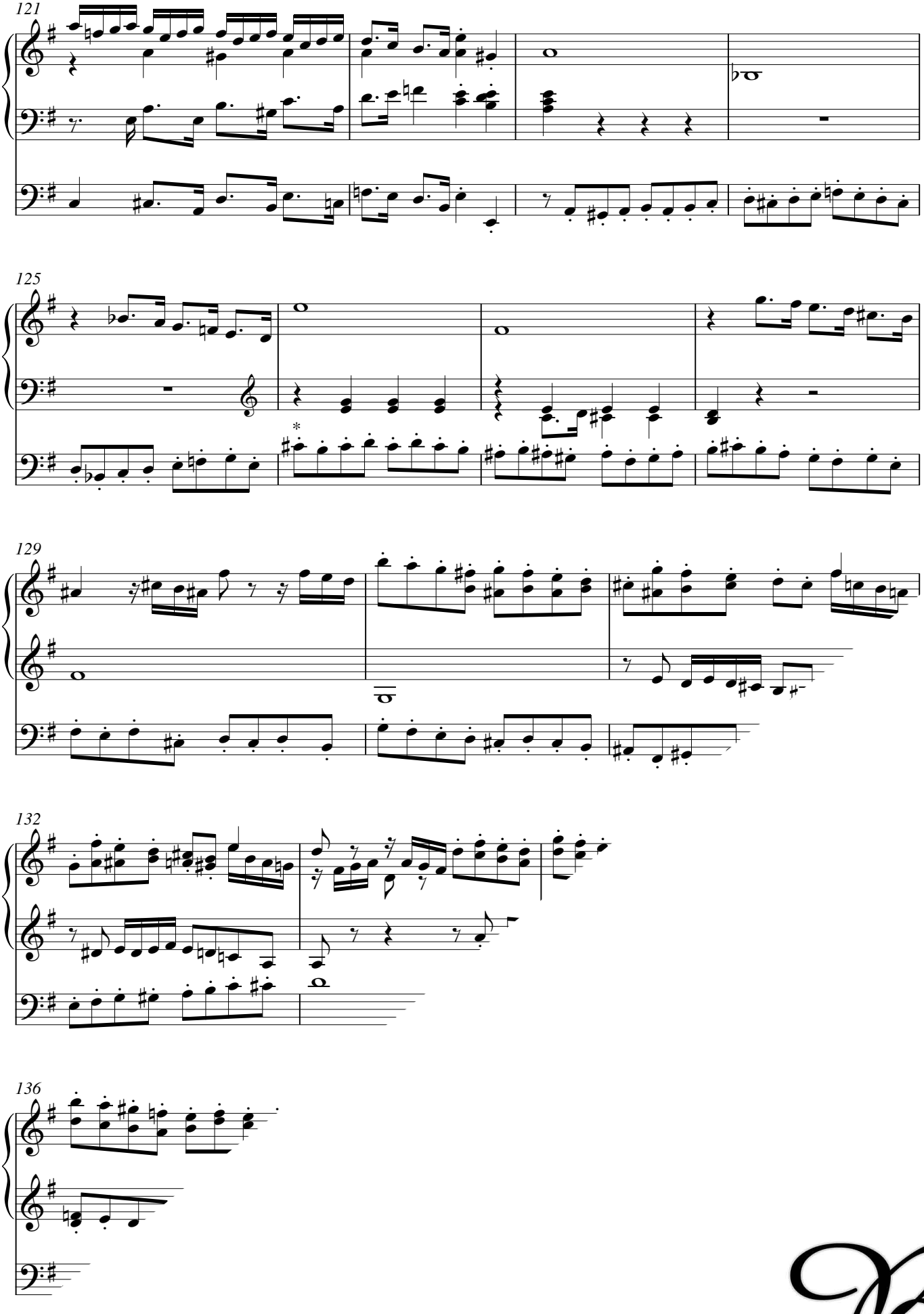
67

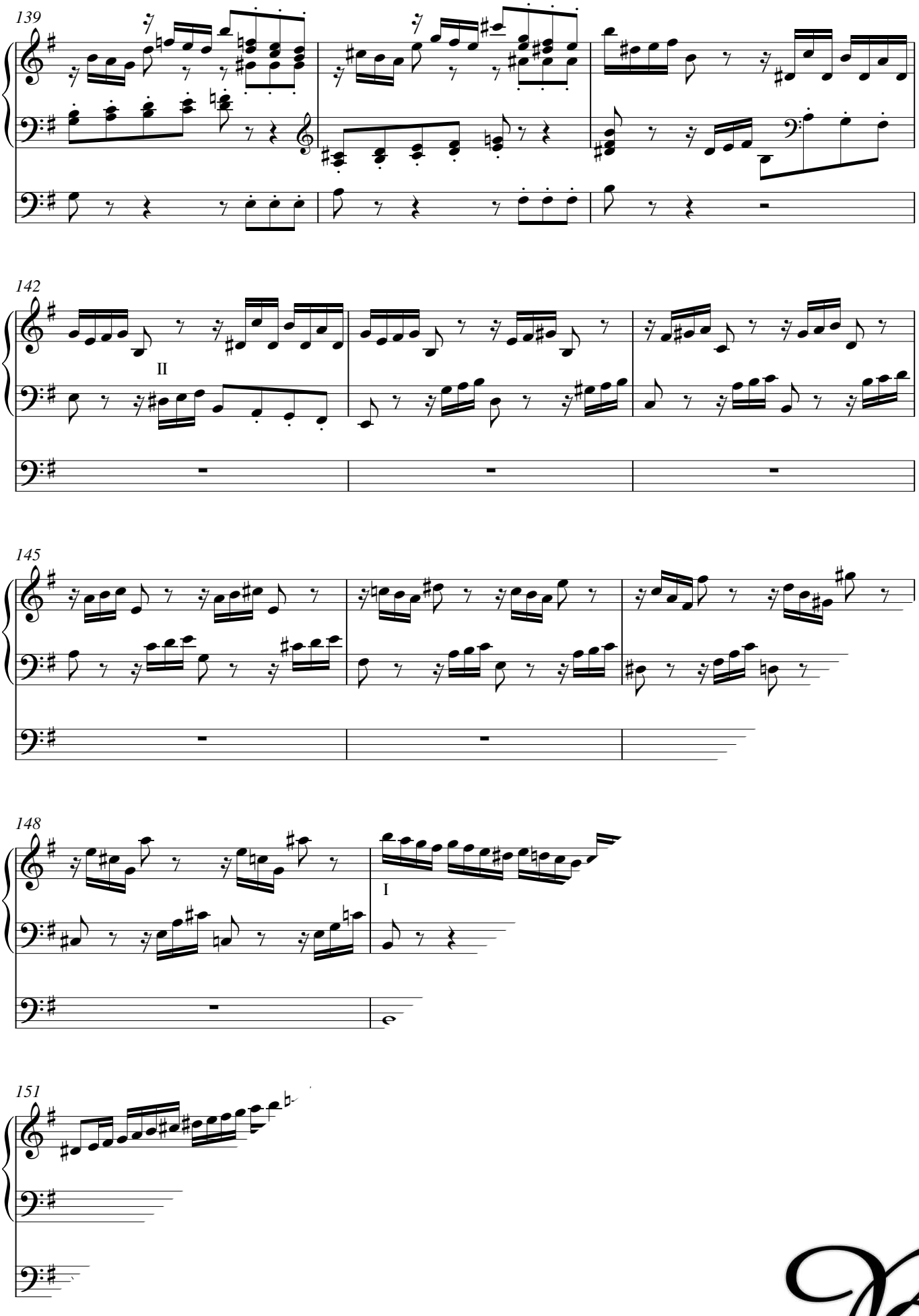


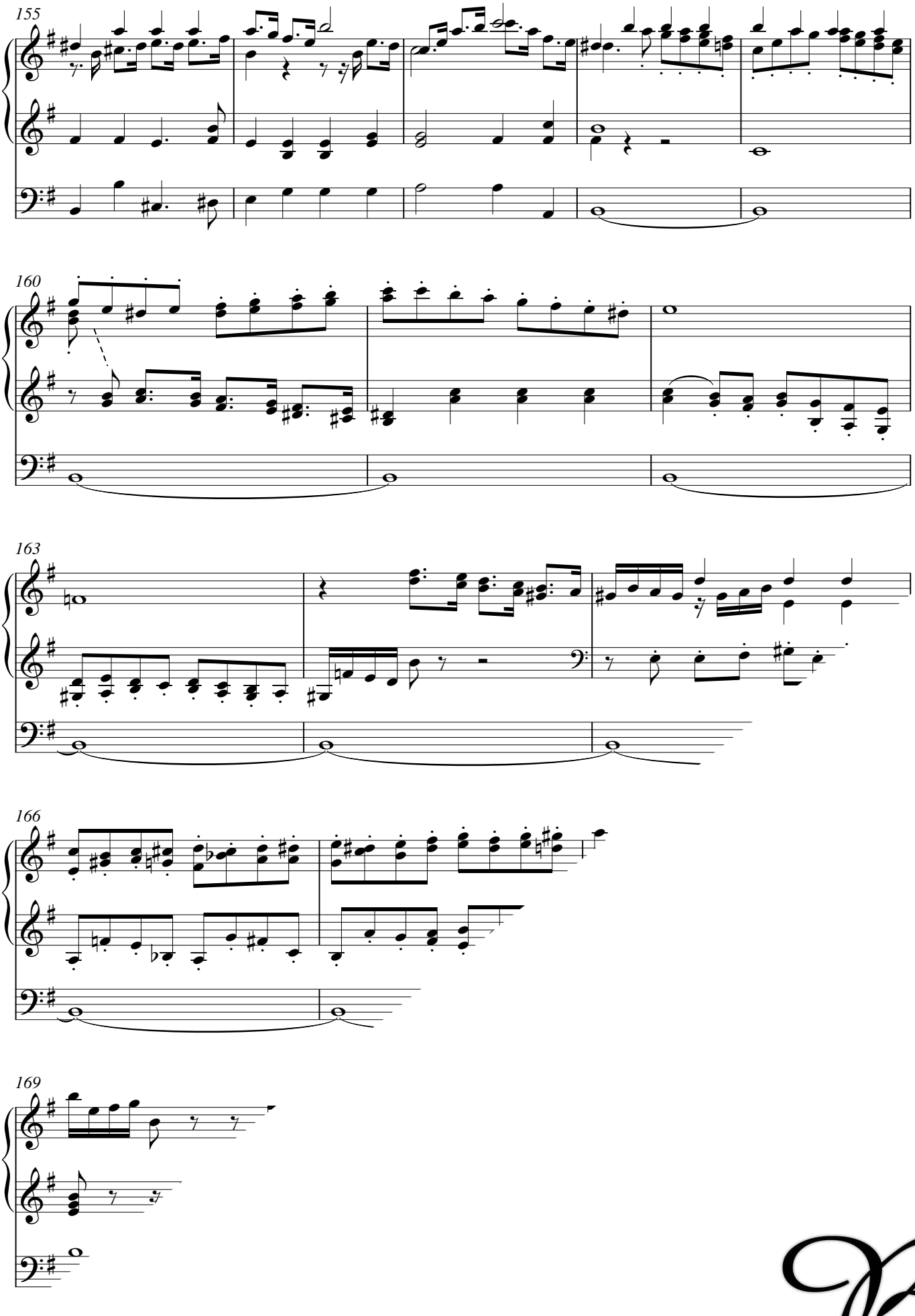

70
74
76
79
83

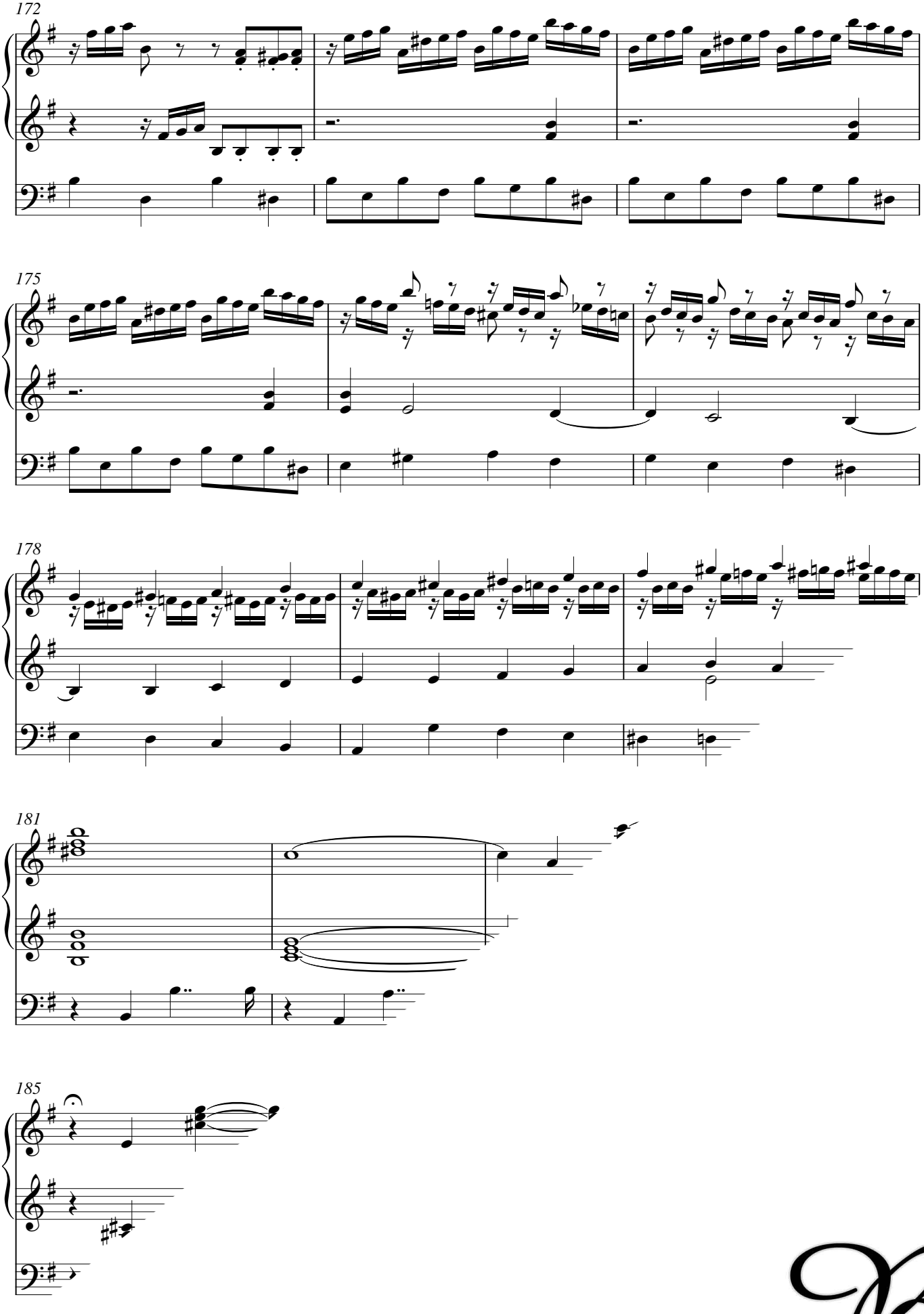

86
1.
II
r.
1.
89
92
95
98


101
I
105
110
115
118


121
125
129
132
136


139
142
II
145
148
I
151

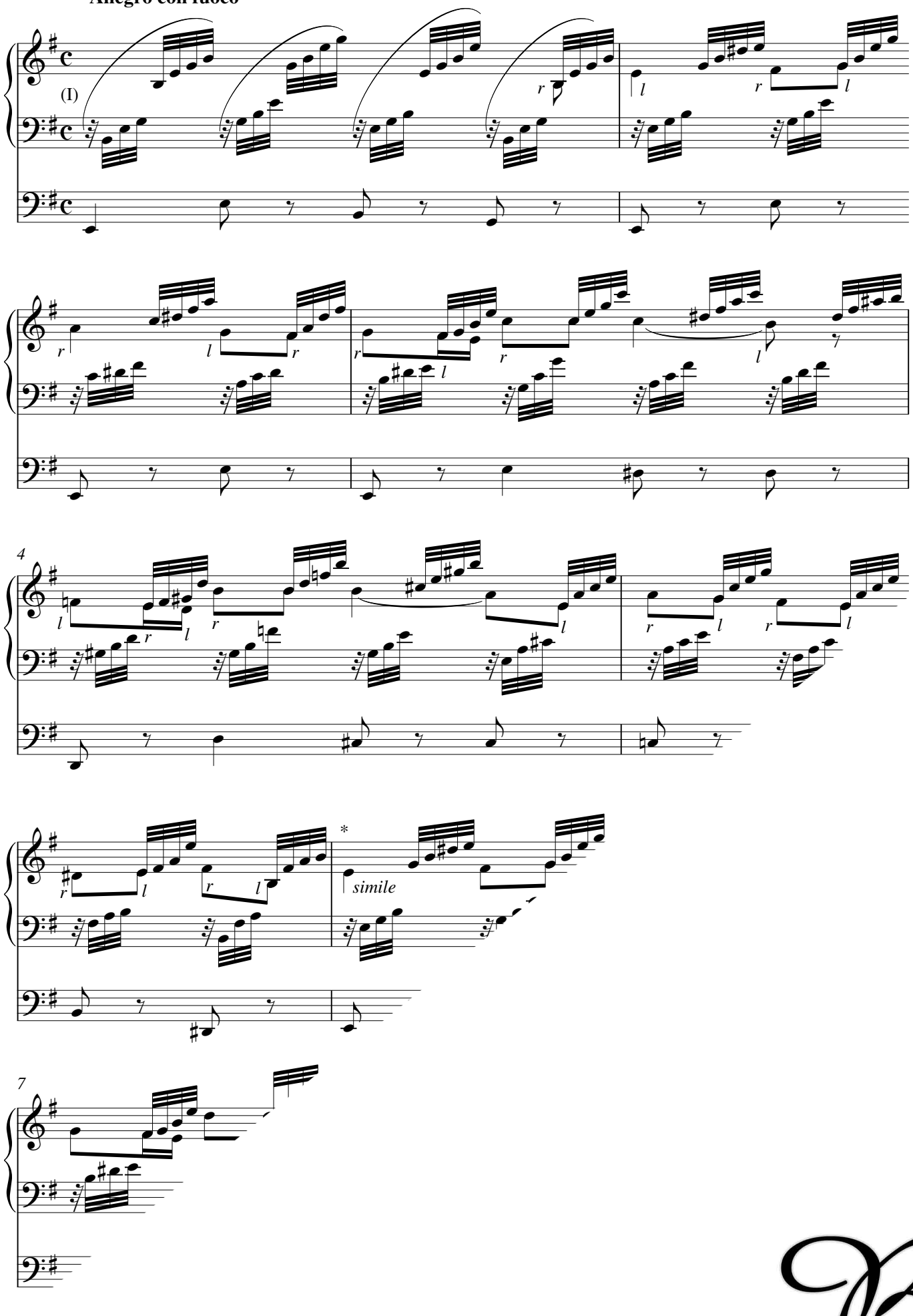

155
160
163
166
169

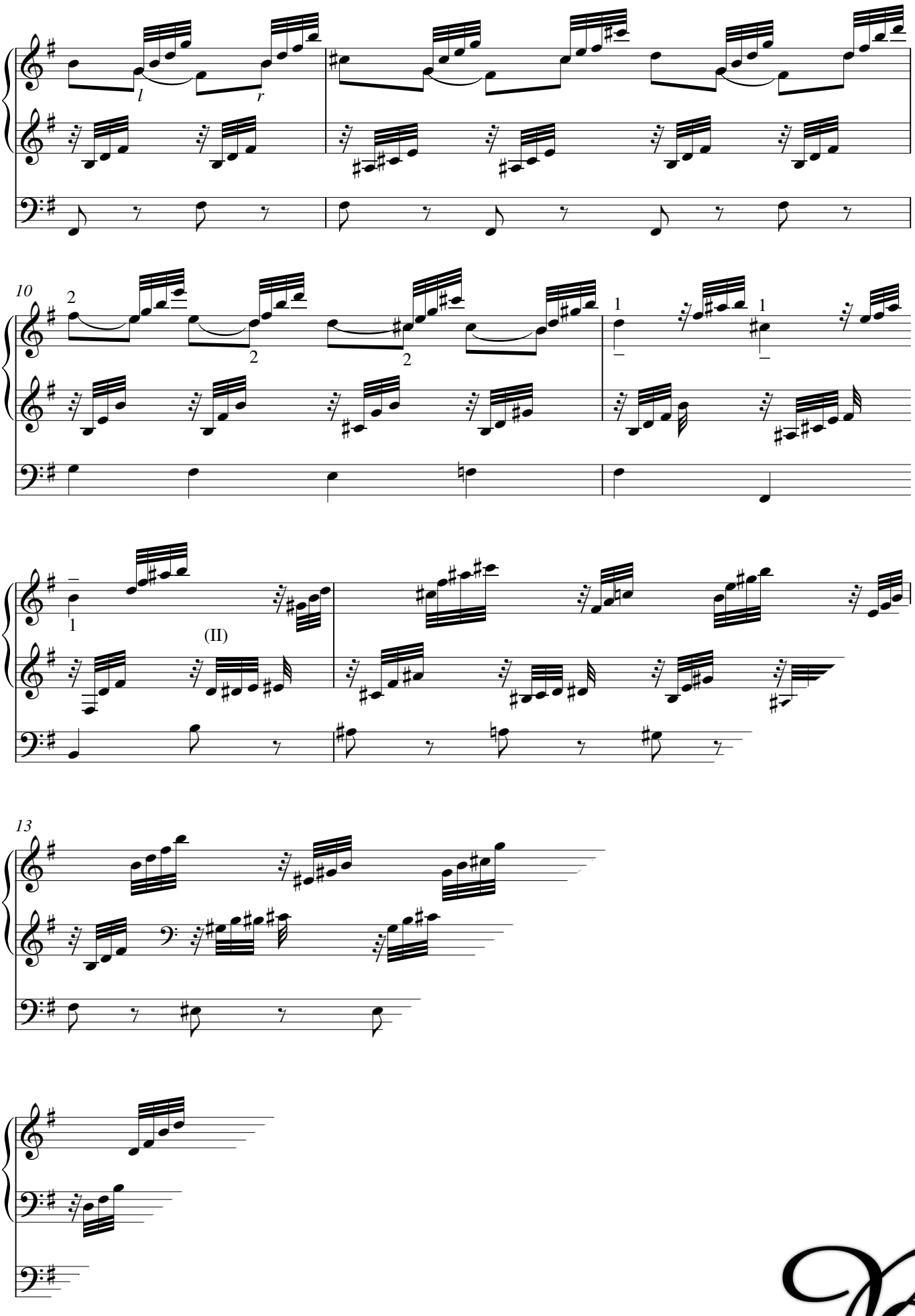

172
175
178
181
185

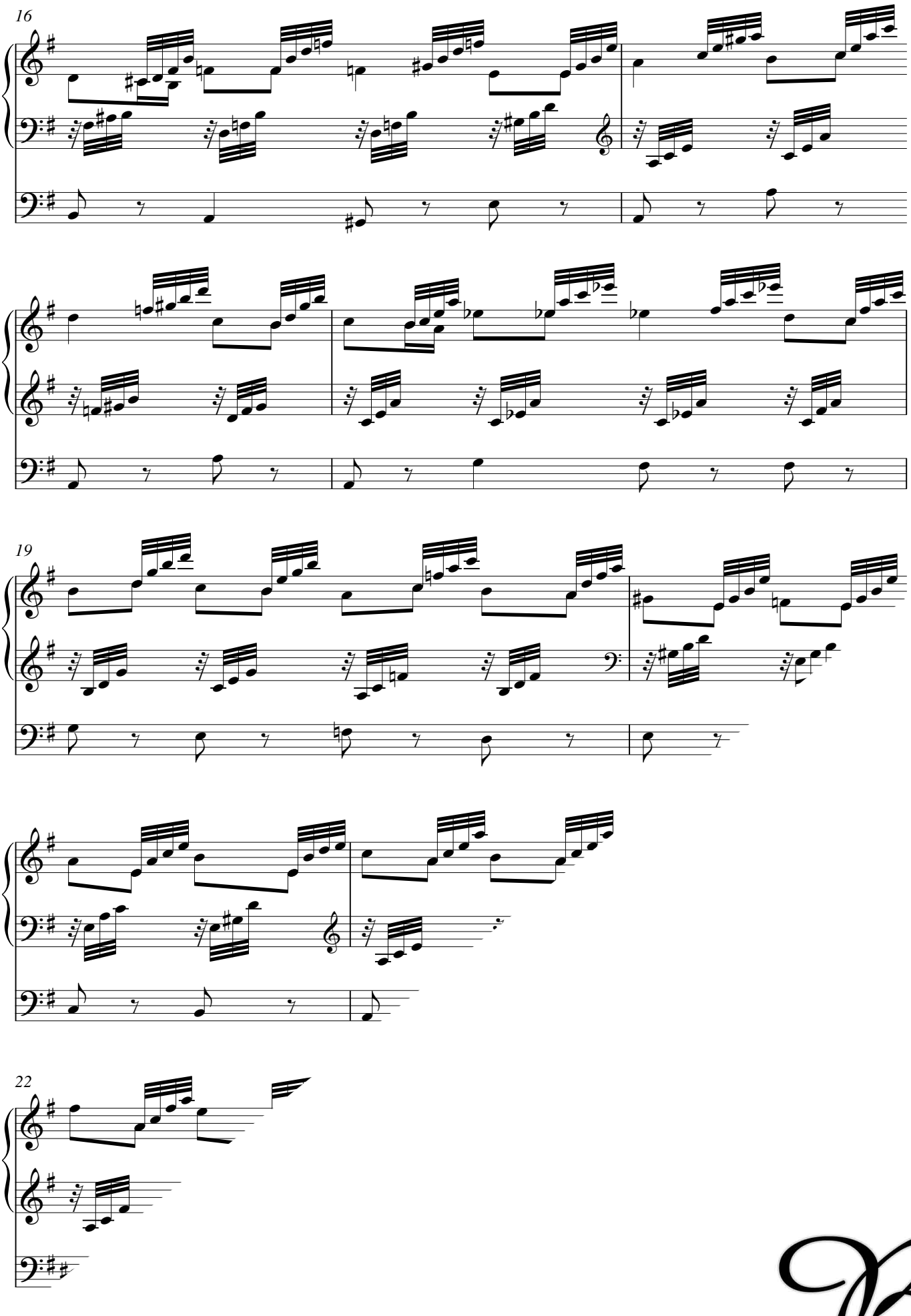
Präludium

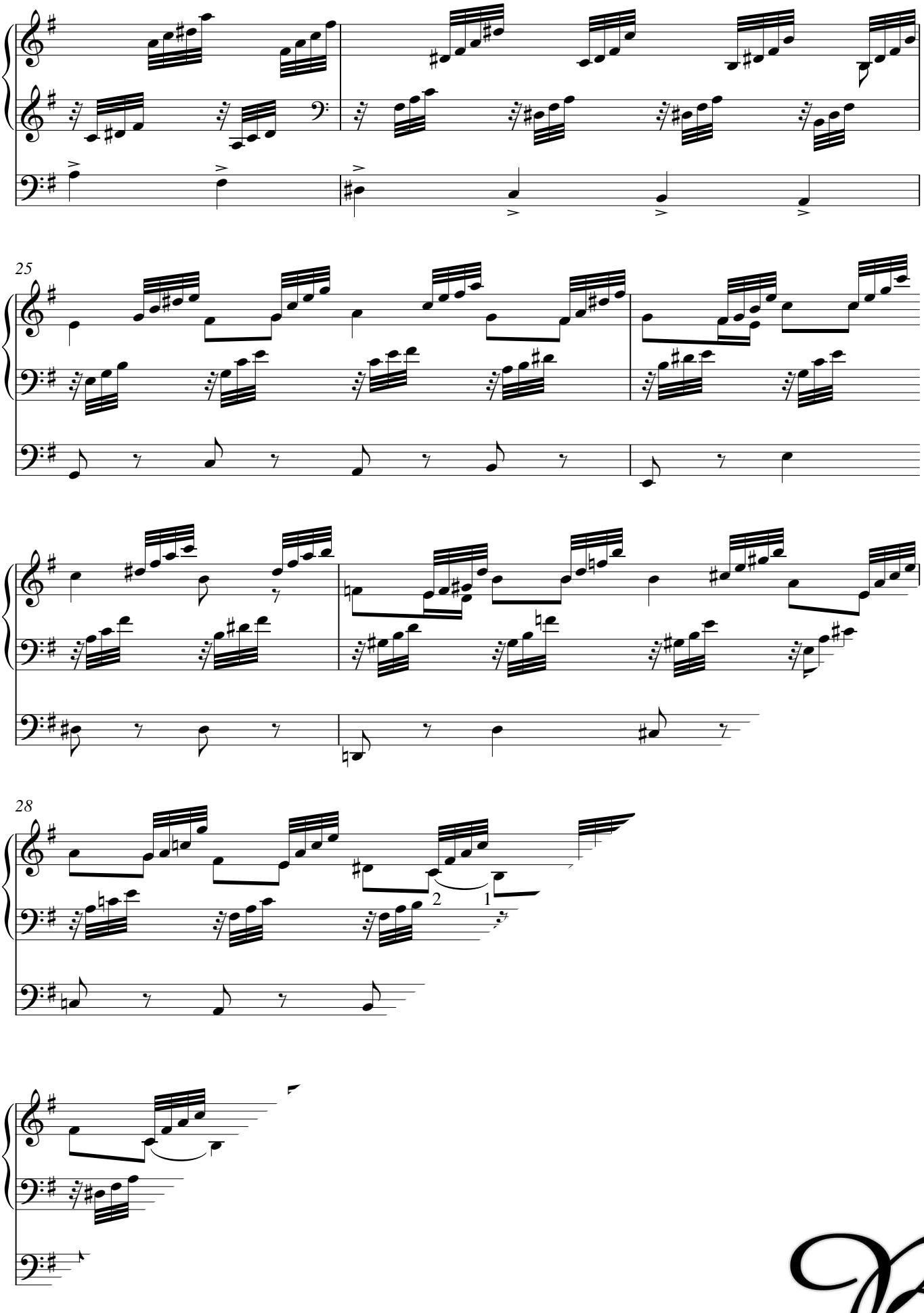
opus 35 nr.1

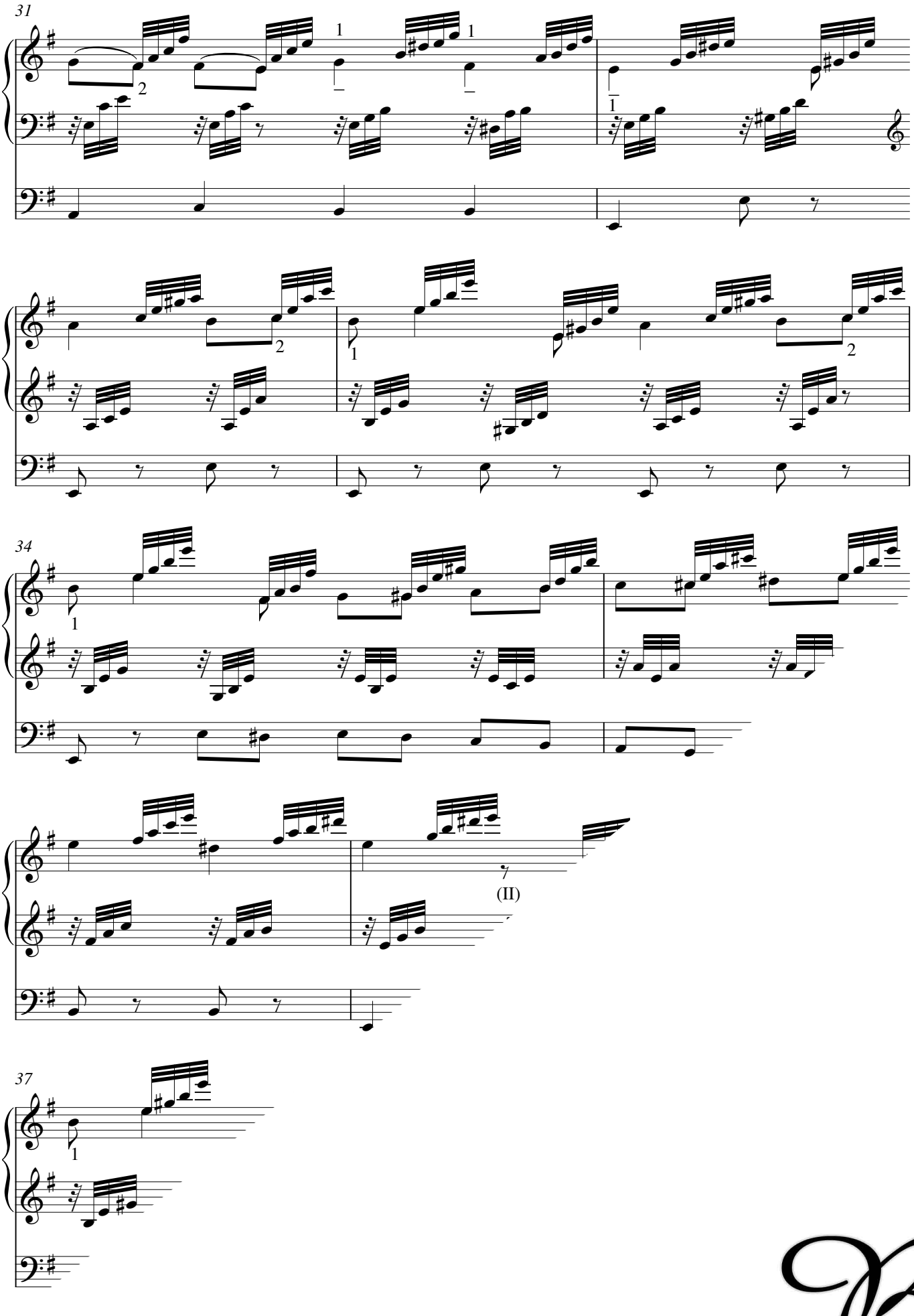
Allegro con fuoco

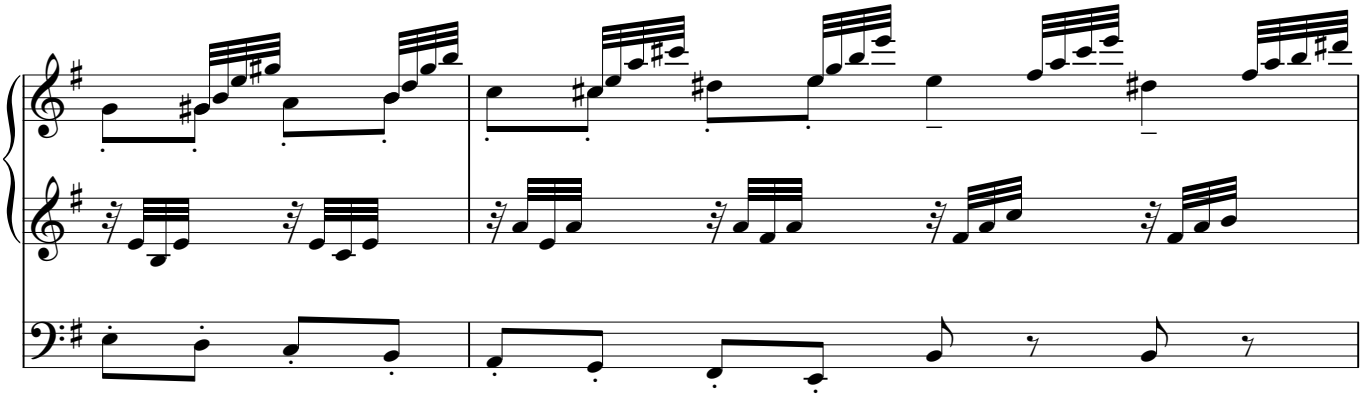



l
r
10
2
2
2
1
1
1
(II)
13

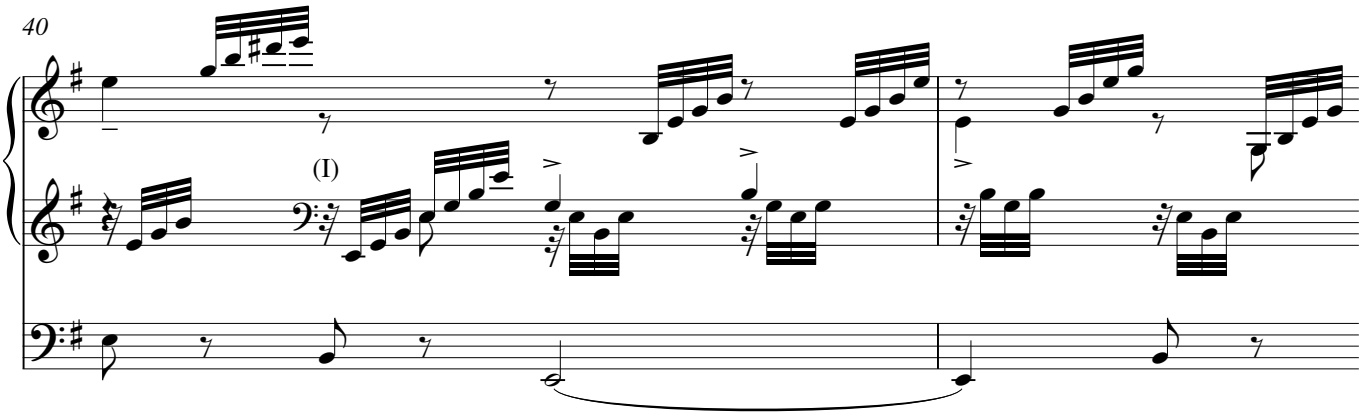

16
19
22

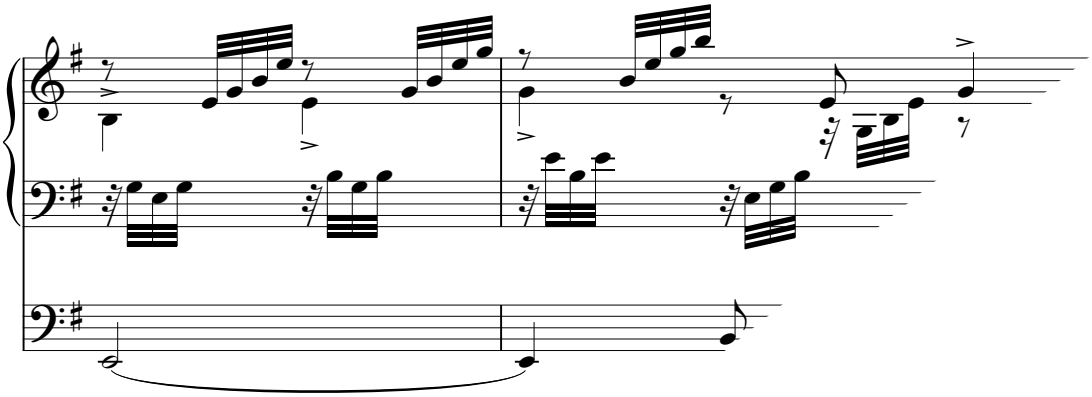

25
28
2
1


31
34
(II)
37

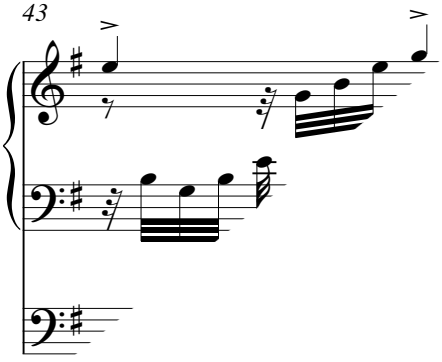


40



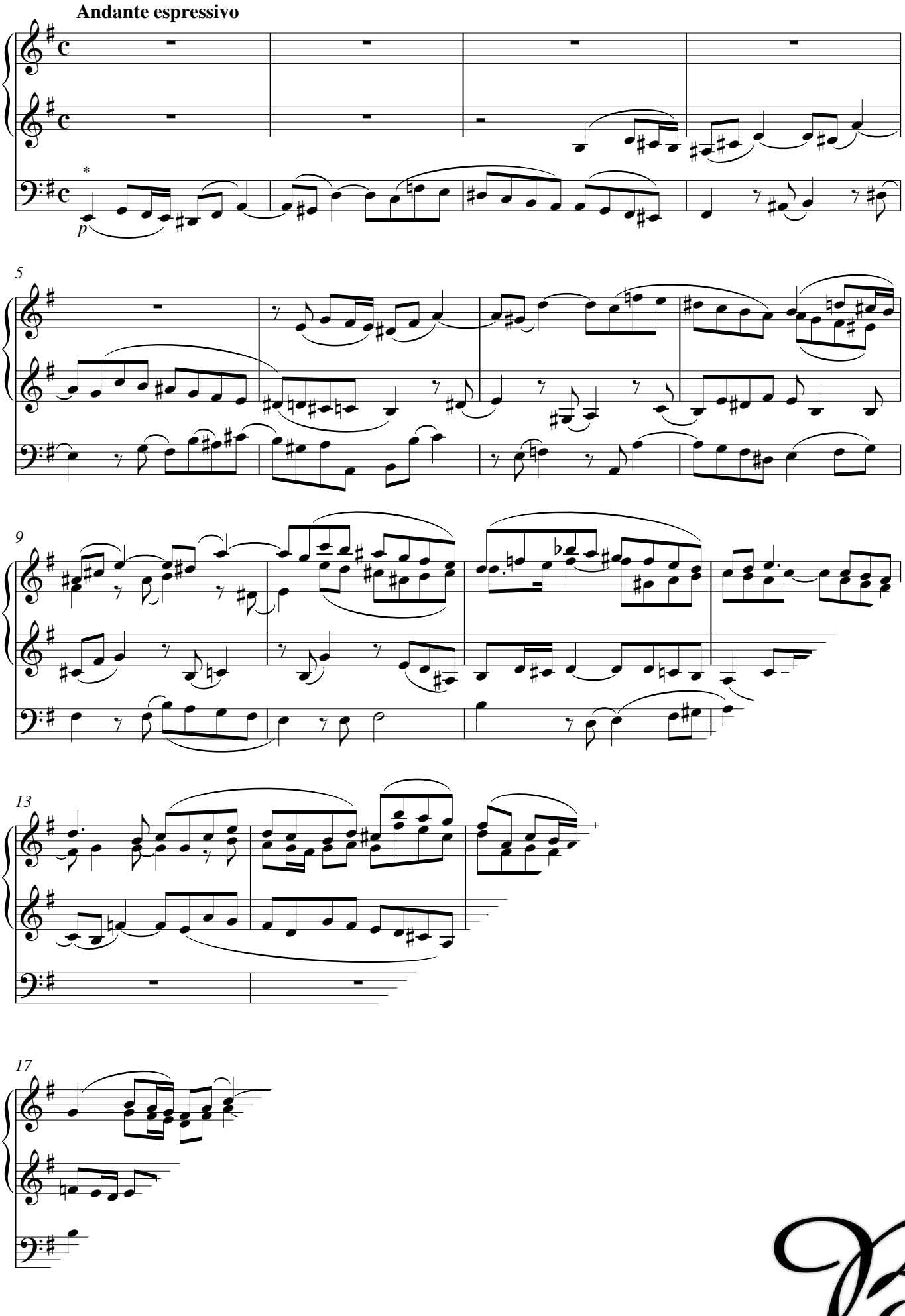


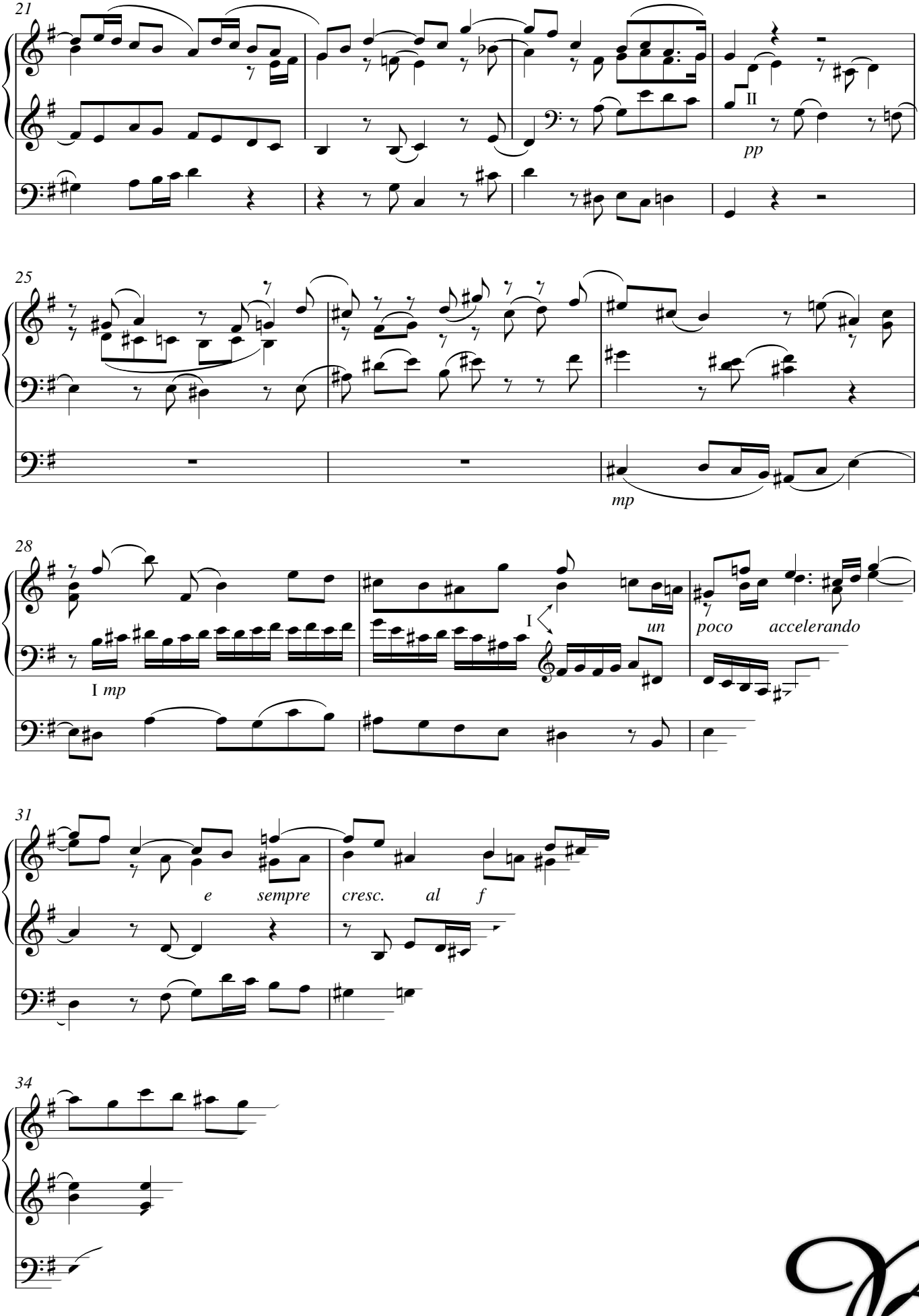
43

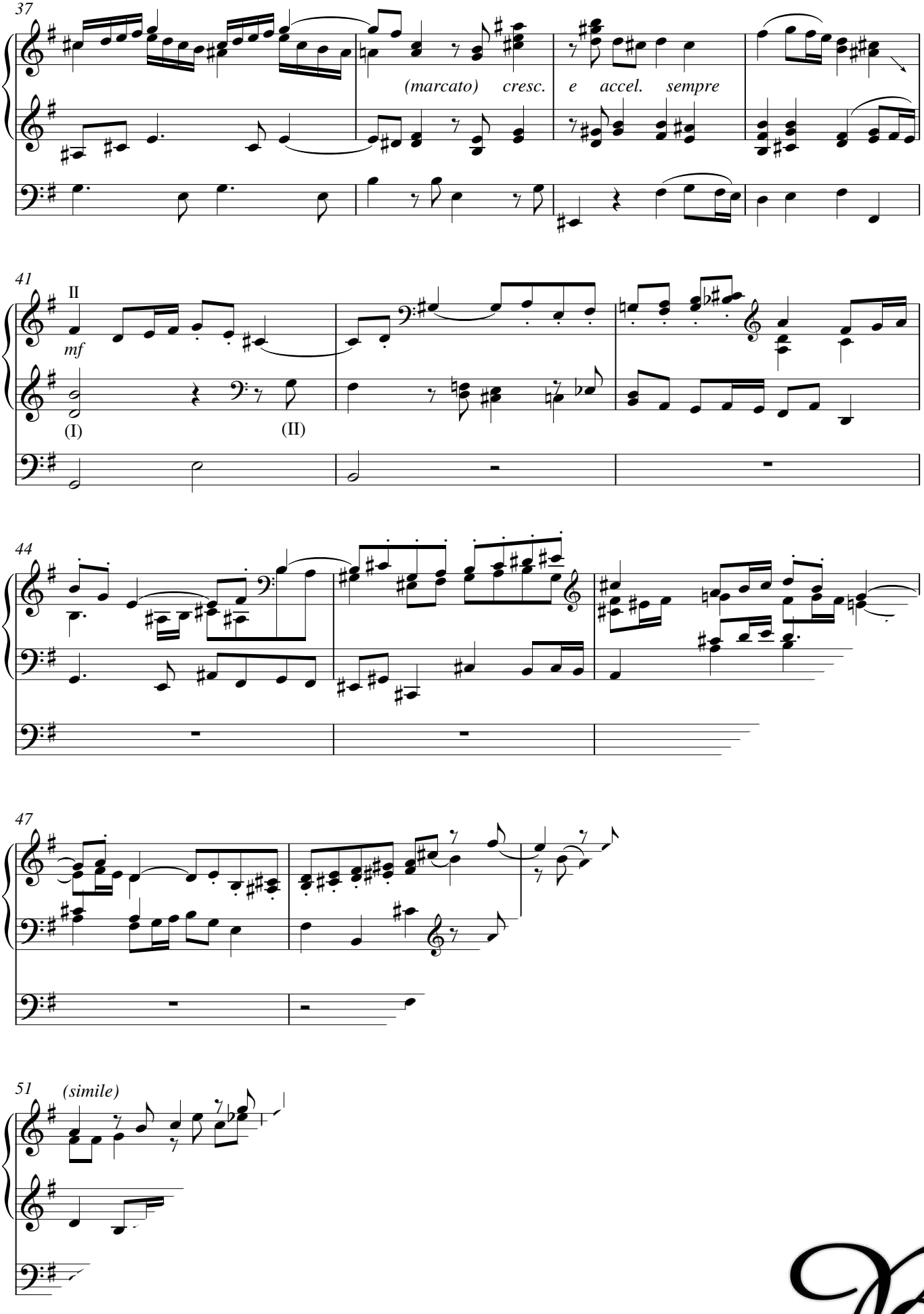


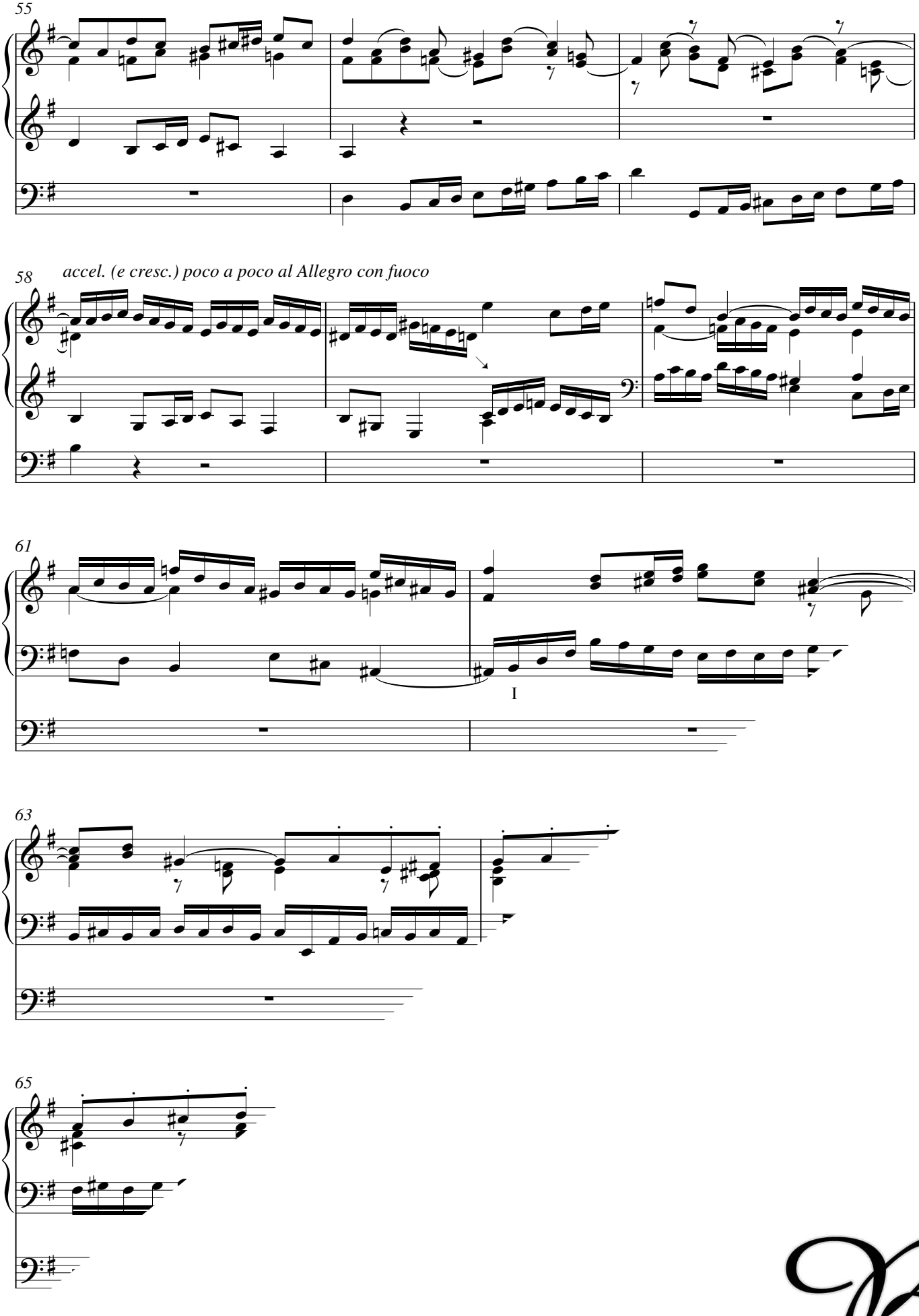
Fuge

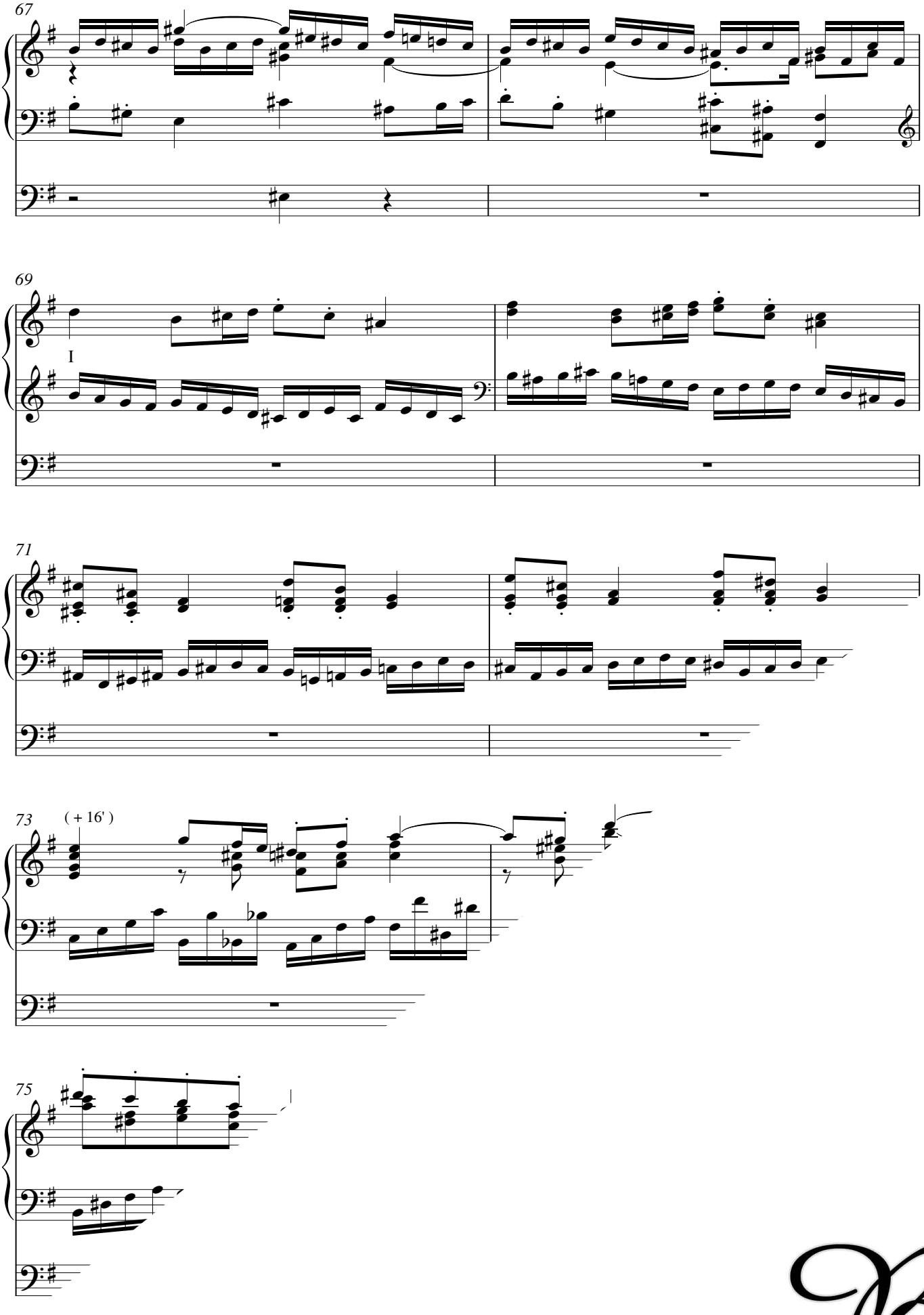
Andante espressivo

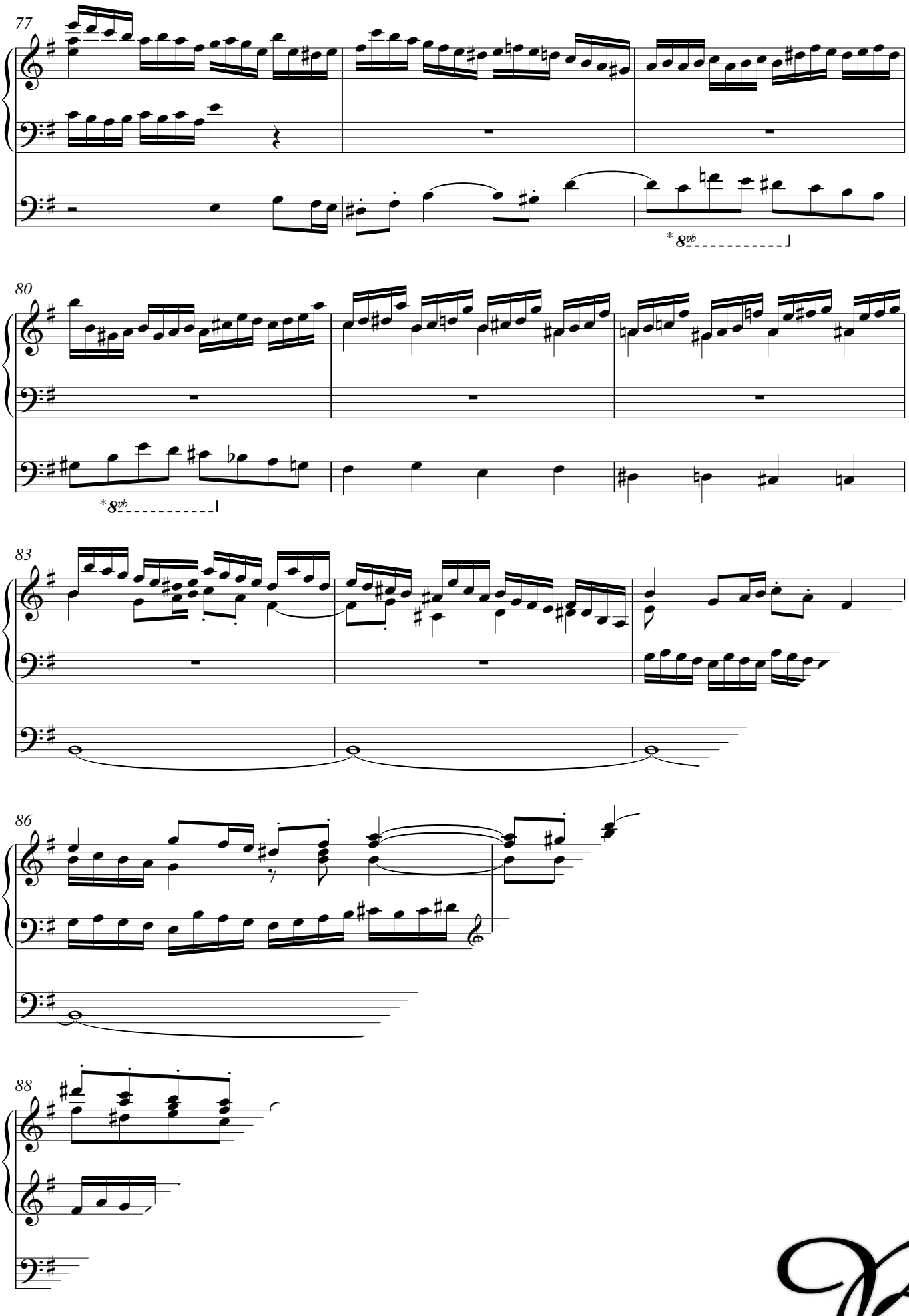


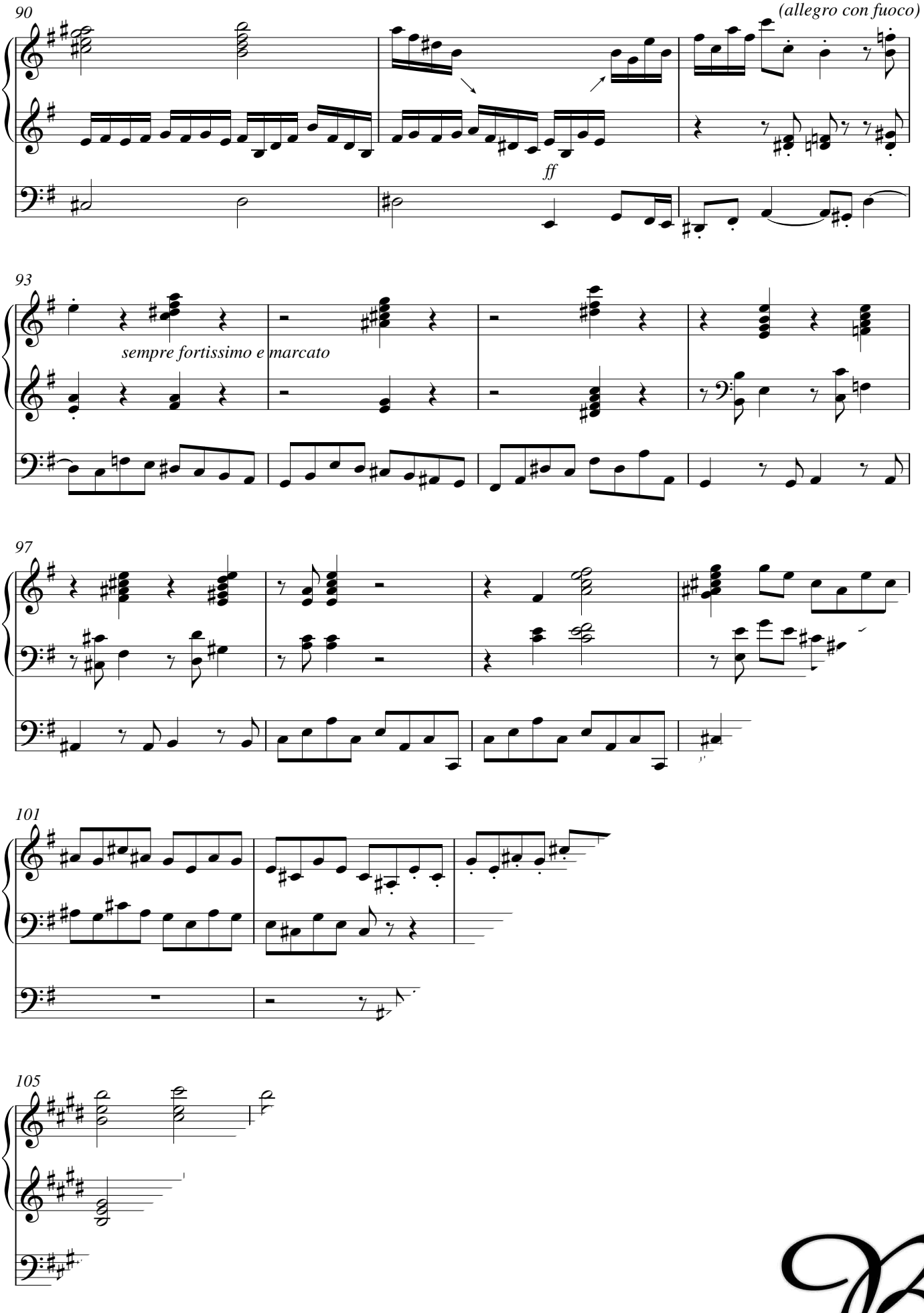

21
II
pp
25
mp
28
I mp
I
un
poco accelerando
31
e sempre
cresc. al f
34

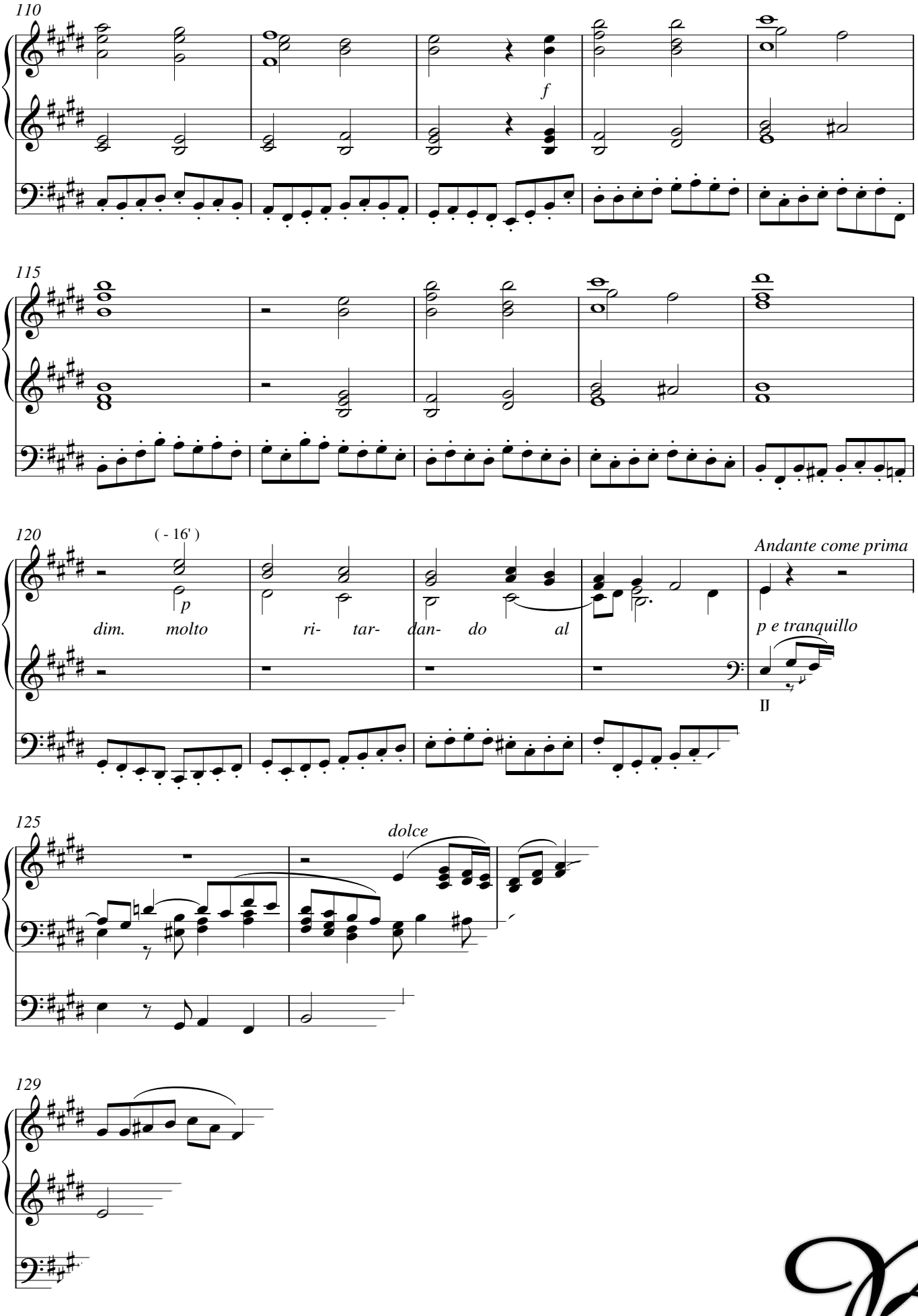

37
(marcato) cresc. e accel. sempre
41
II
mf
(I)
(II)
44
47
51
(simile)


55
58
accel. (e cresc.) poco a poco al Allegro con fuoco
61
I
63
65


67
69
I
71
73
(+ 16')
75


77
*8vb
80
*8vb
83
86
88


90
(allegro con fuoco)
ff
93
sempre fortissimo e marcato
97
101
105


110
f
115
120
(- 16')
p
dim. molto ri- tar- dan- do al
Andante come prima
p e tranquillo
II
125
dolce
129