

K O M M E N T A R

V o r w o r t

Die beiden Orgeln, die Gegenstand dieser Aufnahme sind, sind wichtige Zeugnisse nicht nur der Tätigkeit der Orgelbauer-Familie Stumm, sondern auch der Kultur und Musikästhetik Mittel- und Süddeutschlands im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Das Programm wurde ausgewählt, um die charakteristischen Merkmale, Affinitäten und Unterschiede zwischen den beiden Orgeln zu präsentieren und gleichzeitig einen Überblick über das Orgelrepertoire zwischen der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu geben. Die Auswahl der Autoren und Stücke folgt auch einer liturgischen Logik, um die untrennbare Verbindung zwischen Orgelrepertoire und religiöser Tradition zu betonen.

Joh. Michael Stumm Orgel 1737 BAD SOBERNHEIM

> Ach, was ist doch unser Leben <

Die der Bad Soberzheimer Orgel gewidmete CD trägt als Titel den ersten Satz eines Choral *Ach, was ist doch unser Leben*, der zur Zeit Bachs bekannt war, heute aber nicht mehr gebräuchlich ist. Die Frage nach dem Sinn des Lebens hat theologische und philosophische Aspekte.

Vom Mittelalter bis zum siebzehnten Jahrhundert enthalten Kirchen, Friedhöfe und Denkmäler in Europa "astronomische Uhren" und Totentänze, d.h. Darstellungen der Zeit - sie flieht: „Tempus fugit“. Während der Totentanz an die Flüchtigkeit des Lebens erinnert, repräsentieren astronomische Uhren die Unaufhaltsamkeit der Zeit, unterbrochen von den Rhythmen der Sterne und der ständigen Wiederkehr der Jahreszeiten. Das Leben des Menschen ist Teil dieses kreisförmigen Rhythmus, einer Spirale.

Die „Ostinati“ wie *Ciaccone*, *Passacaglia*, *Ground* repräsentieren die musikalische Version astronomischer Uhren: Mit der ständigen Wiederholung des Themas auf dem Bass weisen sie auf die Zirkularität der Zeit hin, während die Variationen die fortschreitende Entfaltung des Lebens mit seinen Veränderungen und dem unausweichlichen Ende darstellen.

JOHANN CASPAR KERRL 1627 - 1693

Das Programm beginnt mit der *Passacalia in d* aus einer Handschrift aus Bologna, die eine Sammlung von Kompositionen für Tasteninstrumente von Johann Caspar Kerll, einem der Hauptvertreter der süddeutschen Orgelschule, enthält. Der Bass wiederholt ständig den absteigenden Tetrachord (d, c, b, a), der mit "melancholischen" Figuren verbunden ist. Die verwendeten Orgelregister unterstreichen das dramatische Crescendo des Stücks, das durch überraschend viele rhythmische Variationen schließlich im D-Akkord endet. In der modifizierten mitteltönigen Stimmung, die in der Orgel von Bad Sobernheim vorhanden ist, verleiht die "reine Terz" ohne die Quinte diesem Akkord ein Gefühl der Ruhe, die während der gesamten Komposition erwartet wird.

JOHANN PACHELBEL 1653 – 1706

Die nächsten beiden Stücke sind das Werk von Johann Pachelbel, der zunächst in Erfurt und später in der berühmten Kirche St. Sebaldus in Nürnberg tätig war. *An Wasserfluessen Babylon* ist eine

Paraphrase von Psalm 137, der Klage der Israeliten im Exil. Die Komposition beginnt, wie viele von Pachelbels Choralvorspielen, mit einer vierstimmigen Fuge, die auf dem Incipit der Chormelodie basiert und anschließend vollständig in der Oberstimme wiedergegeben wird. Es ist überraschend, dass im gesamten Stück "Kadenzen" fehlen, die die Hauptelemente der musikalischen Phrasierung sind: Dies erzeugt ein Gefühl der Unvollständigkeit, der frustrierenden Erwartung von Schlussfolgerungen der Rede, von Momenten der Ruhe, fast wie ein literarischer Text, der sich Zeile und Zeile entfaltet, ohne den Satz jemals mit einem Punkt zu beenden. Auf diese Weise repräsentiert Pachelbel Traurigkeit, Melancholie und die Unmöglichkeit, in der Verbannung "die Lieder von Zion zu singen".

Die *Ciacona ex d* basiert von Anfang bis Ende auf dem dem, aufsteigenden Pedal-Thema D E F G A, in dem, wie in Kerlls *Passacaglia*, die beiden Oberstimmen Variationen und Dialoge verflechten und in diesem Fall zwei Streichinstrumente imitieren. Die Verwendung der Register Violdigamba 8, Solicinet 4 zusammen mit dem Gedackt 8, versucht, charakteristischen Klang zu imitieren.

GEORG BOEHM 1663 – 1722

Das Thema der Vergänglichkeit des Lebens kehrt wieder in der Choral-Partita *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* des Lüneburger Organisten Georg Boehm. Die Komposition hat einige stilistische Elemente, die auf die französische Musik zurückzuführen sind, die Boehm direkt von französischen Musikern und Tänzern kannte, die am Hof dieser Stadt tätig waren. Durch dieses Werk kommen einige Klangfarben der Stumm-Orgel, wie Cromhorne und Vox Humana, und andere Klänge, wie das "Grand Jeu" im Finale, im französischen Stil zu Gehör.

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685 – 1750

Das Choralvorspiel *Ach, was ist doch unser Leben* von Johann Sebastian Bach wird hier in der Handschriftenfassung der in Leipzig aufbewahrten Sammlung Rudorff aufgeführt. Im ersten Teil erscheint die kunstvolle Melodie in der Oberstimme, während sie im zweiten Teil dem Pedal anvertraut wird. Das Crescendo der rhythmischen Figurationen, das in den Drillingen von Sechzehnteln auf dem langen Schlusspedal gipfelt, verleiht dem Lied einen dramatischen Charakter, der durch das annähernde Fehlen eines schlüssigen Akkords der Ruhe betont wird, um erneut auf die Vergänglichkeit des Lebens hinzuweisen.

Bach und GIROLAMO FRESCOBALDI 1583 – 1643

Das Thema kehrt im berühmten Vorspiel zum Choral *Das alte Jahr vergangen ist* aus der unvollendeten Sammlung des Orgelbüchleins wieder. Schon der phrygische Modus der Melodie schafft eine Atmosphäre der Melancholie und Traurigkeit, verstärkt durch die auf- und absteigenden chromatischen Linien, die blühenden Figurationen und plötzlichen Pausen der Oberstimme. Für die Realisierung dieser Komposition hatte Bach präzise Vorbilder vor sich, abgeleitet aus der italienischen Tradition. In Weimar hatte Bach während des Entwurfs des Orgelbüchleins wichtige Orgelsammlungen der Vergangenheit kopiert, insbesondere die "Fiori Musicali" von Girolamo Frescobaldi, dem berühmten Organisten des Petersdoms in Rom, gedruckt 1635. Dessen *Toccata per l'Elevatione* aus der "Messe der Apostel" ist eine Meditation über die Passion Christi. Sie bedient sich aufsteigender und absteigender chromatischer Passagen und Figurationen, die vor allem in der oberen Stimme die kontrastierenden Bewegungen und Emotionen der Seele der Gläubigen darstellen, die die Passion Christi betrachten. Bach nahm die gleichen musikalischen

Ideen wieder auf, indem er sie von der Meditation über den Tod Jesu auf die Meditation über den Tod des alten Jahres übertrug, die dann eine Meditation über das Leben - es flieht - und sein Ende geworden ist.

Gerade wegen dieser musikalischen Affinität schlägt das Programm unmittelbar nach dem Bachschen Choral die *Toccata per l'Elevatione* von Frescobaldi vor. Die Atmosphäre dieser Stücke, die den liturgischen Moment der Weihe von Brot und Wein und die daraus folgende "Erhebung" des Kelches und der geweihten Hostie begleiteten, wurde dem süßen Klang des italienischen „Principale“ anvertraut. In Ermangelung dieses Sounds wurde hierfür eine weniger konventionelle Registrierung gewählt, die die beiden Manuale koppelt und die beiden Gedackt miteinander in Resonanz bringt.

ANTONIO VIVALDI 1678 – 1741

Mit Vivaldi und den folgenden Stücken wird das Thema der "Nacht" zum roten Faden des musikalischen Diskurses. Die Psalmen beschreiben die nächtlichen Stunden als Momente größter Unruhe, in denen die »Armen« von den negativen Ereignissen des Lebens überwältigt werden. Sie rufen Gott mit aller Kraft an im Wissen um ihre eigenen Fehler und unter der Last der Ungerechtigkeiten, die von den bösen Menschen begangen werden. Die Armen bitten Gott, sie aus dem bevorstehenden Tod zu reißen und ihr Leben zu heilen. Vivaldis berühmtes Konzert liest die Nacht jedoch nicht in einer philosophischen oder theologischen Tonart, sondern will die Stimmungen des Menschen im Angesicht der Finsternis musikalisch beschreiben. Wenn im aktiven Leben Stille einkehrt, gewinnt die innere Welt mit ihren Ängsten und Visionen von Geistern Macht über den Menschen. Selbst der Schlaf ist dann durch Träume und Alpträume aufgeschreckt. Der letzte Satz scheint eine der häufigsten Ängste für einen Venezianer darzustellen, der auf dem Meer lebte und arbeitete: die Angst vor dem Sturm. Die Orgelfassung wurde unter Berücksichtigung der Klangeigenschaften des Instruments und nach dem Vorbild der zahlreichen Transkriptionen italienischer Konzerte aus dem achtzehnten Jahrhundert wie denen von Walther und Bach erstellt.

JOHANN GOTTFRIED WALTHER 1684 – 1748

Ein entschieden theologischer Zugang zum Thema "Nacht" bietet der Text des Liedes *Christus, der uns selig macht*. Die Dramatik der Ereignisse der letzten Nacht Christi vor der Kreuzigung wird in den liturgischen Texten mit äußerster Rohheit beschrieben und in den Orgelfassungen aufgegriffen - betont durch den reichlichen Gebrauch von Dissonanzen.

Die Version von Johann Gottfried Walther, der wie sein Cousin Bach in Weimar tätig war, legt die Melodie des Chorals in das Pedal, während die Umspielungen in den Oberstimmen Sprünge der kleinen Sext, der verminderten Septime und andere Dissonanzen verwenden - traditionelle musikalische Figuren, die Schmerz und Leid darstellen.

GEORG PHILIPP TELEMANN 1681 – 1767

Die 1735 in Hamburg erschienene Sammlung "Fugierende und verändernde Choräle" wird meiner Meinung nach immer noch zu Unrecht unterschätzt. Telemann, der die traditionelle Komplexität des barocken Kontrapunkts aufgibt, setzt dabei auf eine vereinfachte Schreibung mit zwei oder drei Stimmen, die besser geeignet ist, die neue stilistische und expressive Orientierung des sogenannten "Empfindsamen Stils" auszudrücken. Sensibilität, Einfachheit, Natürlichkeit stehen im Kontrast zur Künstlichkeit und Wortwahl der Barockkultur. Die beiden Versionen des Liedes *Christus, der uns*

selig macht, sind von dieser neuen Ästhetik inspiriert. Insbesondere das *Bicinium*, die Tasten-Version des Instrumentalduos, das jeglicher rhythmischer Virtuosität oder kontrapunktischer Ausarbeitung beraubt ist, stützt sich auf die sehr kurzen melodischen Fragmente und zeigt seine ganze lyrische Wirksamkeit.

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685 – 1750

Die aus der Sammlung Neumeister entnommene Fassung Bachs *Als Jesus Christus in der Nacht* ist eine Meditation über die Nacht des Letzten Abendmahls Christi. Sie besteht aus zwei kurzen Versen: In der ersten erscheint im Sopran die Melodie, während die anderen Stimmen einen engen Kontrapunkt verweben, der auf der "figura spirans" basiert, einer Pause, der drei Achtel folgen. Die Nacht des Abendmahls, des Verrats in Gethsemane, wird durch diesen unaufhörlichen Fluss musikalischer Seufzer beschrieben, die auch in der nächsten Strophe zurückkehren, diesmal in lebhafteren Sechzehntel-Figuren. Hier wird die Melodie des Liedes auf die verschiedenen Stimmen aufgeteilt: Nur der letzte Satz ist dem Pedal mit einer auf dem letzten Ton verlängerten Kadenz zugeordnet, die der Musik einen ernsten und feierlichen Charakter gibt.

JOHANN KUHNAU 1660 – 1722

Johann Kuhnau's Stück gehört zum Genre der „Schlachten“; Vokal- und Instrumentalkompositionen, die das Getöse eines Kampfes darstellen und dem CD-Programm einen positiven Abschluss geben. Im Orgelrepertoire wurde der Schlacht allegorische Bedeutung zugeschrieben: Das Aufeinanderprallen von Leben und Tod, "mors et vita duello", war in der liturgischen Sequenz *Victimae paschali laudes* beschrieben und von Luther in *Christ lag in Todesbanden* paraphrasiert. - Kuhnau ist vor allem als Bachs Vorgänger der Kirche St. Thomas zu Leipzig bekannt. Als Autor von sehr wertvoller Vokalmusik verdanken wir ihm auch vier Sammlungen von Musik für Tasteninstrumente. Die letzte Sammlung, die 1700 veröffentlicht wurde, enthält sechs Sonaten, die auf biblischen Episoden basieren. Es ist echte "Programm Musik", die Kuhnau selbst in den Vorworten zu jeder der Sonaten eingeführt und beschrieben hat.

Sonate Nummer 5 erzählt die Geschichte von Gideon, der die Israeliten vor der Unterdrückung der Midianiter rettete. Jeder Abschnitt hat eine Beschriftung in italienischer Sprache. Der Charakter des Protagonisten ist dem Ton von F-Dur anvertraut, der geeignet ist, Großmut, Liebe, Festigkeit und Freundlichkeit auszudrücken.

“Also bedeutet die *Expression* der Sonata:

- (1) Den Zweifel Gideons an der von Gott ihm gethanen Versprechung des Sieges.
- (2) Seine Furch bey dem Anblicke des grossen Heeres der Feinde.
- (3) Seinen gewachsenen Muth über der Erzählung des Traumes der Feinde und dessen Deutung.
- (4) Das Schmettern der Posaunen und Trommeten ingleichen das Zerschmeissen der Krüge und Feld=Geschrey.
- (5) Die Flucht der Feinde und das Nacheilen der Israeliten.
- (6) Die Freude über den *remarquablen* Sieg der Israeliten.“

Die Sonate endet mit der Freude und den Feierlichkeiten für den Sieg, die durch einen Tanz zum Ausdruck kommen, der hier mit allen geöffneten Orgelregistern aufgeführt wird.

Gebrüder Stumm Orgel 1767 MEISENHEIM

> *Unser Wandel aber ist im Himmel* <

Das vorgeschlagene Repertoire zur Präsentation der Klänge der Meisenheimer Stumm-Orgel steht in Kontinuität mit dem Repertoire der vorherigen CD, die der Stumm-Orgel aus Bad Sobernheim gewidmet ist, und trägt den Titel "Unser Wandel aber ist im Himmel". Es ist ein Satz aus dem Brief des Paulus an die Römer, der indirekt eine Antwort auf die vorherige Frage nach dem Sinn des Lebens bietet und der über den Tod und die zyklische Abfolge der Zeit hinausgeht.

GEORG FREDERICK HÄNDEL 1685 – 1759

Das Programm beginnt mit einer Komposition, die nicht mit kirchlichen Themen verbunden ist, eine Art "Digressio" vom Hauptthema. Nach Meinung von Wissenschaftlern ist die *Suite in d* HWV 448 ein jungliches Werk Händels, das möglicherweise auf seine Zeit in Rom zurückzuführen ist, wo der "liebe Sachsen" einige der repräsentativsten Persönlichkeiten der italienischen Musikkultur wie Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Francesco Durante, Alessandro und Domenico Scarlatti getroffen hatte. Die Komposition ist eine konventionelle Suite von Tänzen, die durch eine Ouvertüre eröffnet und von einer Chaconne abgeschlossen wird. Die Stücke sind sparsam notiert: Nur die Oberstimme und der Bass sind vollständig geschrieben, mit einigen seltenen Additionen von Noten in den Zwischenstimmen. Es ist eine "musikalische Leinwand", die der Interpret improvisierend ausfüllen und schmücken musste: eine Schreibweise, die bereits im vorigen Jahrhundert in Italien unter anderem von Adriano Banchieri und Pietro degli Antonii verwendet wurde und die Händel im Orgelteil seiner berühmten Orgelkonzerte wieder aufgenommen hat. Der Stil erinnert an die Instrumentalwerke der genannten Autoren, insbesondere Corellis Violinsonaten. In der Aufführung auf der Orgel bietet die Suite die Möglichkeit, den verschiedenen Klängen des Instruments zu lauschen.

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685 – 1750

Mit den Choralvorspielen *Jesus Christus unser Heiland* aus den sogenannten "Leipziger Chorälen" kehren wir zum zentralen Thema des musikalischen Weges zurück. Die beiden Stücke sollten die "Kommunion" begleiten, indem sie die Christen ermutigten, über das Leiden Christi nachzudenken. Im ersten Präludium, in dem die Melodie des Liedes dem Pedal anvertraut wird, malt Bach den Text Satz für Satz und erreicht damit die höchste Ebene der Dramatik in den auf- und absteigenden chromatischen Skalen des dritten Abschnitts, die ich als "das bittere Leiden" beschreibe, das Christus für unser Heil bezahlt hat.

GEORG PHILIPP TELEMANN 1681 – 1767

Telemanns Inszenierung scheint im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Händel und Bach stärker von den neuen ästhetischen Orientierungen beeinflusst zu sein, die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts entstanden, insbesondere dem sogenannten "Empfindsamen Stil", der der Künstlichkeit und Wortwahl der Barockkultur die Suche nach Einfachheit und Natürlichkeit gegenüberstellte. Diese Orientierung findet sich in der 1735 in Hamburg erschienenen liturgischen Sammlung "Fugierende und verändernde Choräle", aus der *Herzlich tut mich verlangen* stammt. Wie in der Renaissance- und Barockmotette verwendet das Präludium die "Vorimitation": Die Oberstimmen imitieren die Anfänge der Liedphrasen, während die gesamte Melodie dem Pedal

zugewiesen wird. Die Verwendung von nur drei Stimmen anstelle der kanonischen vier oder fünf vereinfacht jedoch die kontrapunktische Struktur, eliminiert jede Künstlichkeit und betont die melodischen Linien und Effekte, die durch Konsonanzen und Dissonanzen verursacht werden: Dies verleiht dem Stück die Merkmale der Einfachheit und Natürlichkeit, die der neue Stil vorschreibt. Auf das erste Stück folgt ein Bicinium, in dem die Orgel die Effekte eines Instrumentalduos wiedergibt: Das Streichinstrument begleitet schlicht eine Querflöte, die die Melodie des Chorals ohne Ornamente aufführt.

JOHANN LUDWIG KREBS 1713 – 1780

Die eben beschriebene neue stilistische Ausrichtung findet sich auch in Johann Ludwig Krebs' *Fantasia a gusto Italiano* wieder. Der Titel erklärt bereits die Beziehung des Stücks zur italienischen Musiktradition, nämlich dem Belcanto, der Solo-Arie, die von Instrumenten begleitet wird. Das Solo des Tenors ist hier dem Register von Vox Humana anvertraut, während die Begleitung in der rechten Hand die Klänge der Streicher wiedergibt.

FRANZ JOSEPH HAYDN 1732 – 1809

Im Vorwort zu Breitkopf & Härtels (1801) Ausgabe der "Sieben Worte" schrieb Haydn: „Vor ungefähr fünfzehn Jahren wurde ich von einem Kanoniker von Cádiz gebeten, Instrumentalmusik zu den Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz zu komponieren. In der Kathedrale von Cádiz war es üblich, jedes Jahr während der Fastenzeit ein Oratorium zu produzieren, wobei die Wirkung der Aufführung durch die folgenden Umstände nicht wenig verstärkt wurde. Die Wände, Fenster und Säulen der Kirche waren mit schwarzem Tuch behängt, und nur eine große Lampe, die in der Mitte des Daches hing, durchbrach die feierliche Dunkelheit. Am Mittag wurden die Türen geschlossen und die Zeremonie begann. Nach einem kurzen Gottesdienst bestieg der Bischof die Kanzel, sprach das erste der sieben Worte und hielt eine Ansprache darüber. Dies endete, er verließ die Kanzel und fiel vor dem Altar auf die Knie. Die Pause wurde von Musik ausgefüllt. Der Bischof sprach dann in gleicher Weise das zweite Wort, dann das dritte usw., das Orchester folgte auf den Schluss jeder Rede. Meine Komposition stand unter diesen Bedingungen, und es war keine leichte Aufgabe, sieben Adagios von je zehn Minuten Länge zu komponieren und ohne Ermüdung der Zuhörer aufeinander zu folgen; tatsächlich fand ich es ganz unmöglich, mich auf die festgesetzten Grenzen zu beschränken“.

Haydn komponierte mehrere Fassungen der "Sieben Worte Jesu am Kreuz“, eine für Streichquartett und eine für Orchester in Form eines Oratoriums. Daneben gibt es eine anonyme Fassung für Tasteninstrumente, von der ich, passend zur Orchesterpartitur, die vorliegende Fassung für Orgel erhielt.

Die Zweite Sonate *Hodie mecum eris in Paradiso* kommentiert die Antwort, die der gekreuzigte Jesu dem Verbrecher zu seiner Rechten gibt. Sie knüpft an das Thema der "himmlischen Heimat" des Römerbriefes an. Das Stück bewegt sich zwischen den Schattierungen von c-Moll und Es-Dur, um in der ruhigen, brillanten, fast triumphalen Tonalität von C-Dur zu enden. Die Töne repräsentieren die kontrastierenden Nuancen des Textes: Von der Tragödie des Kreuzes und der Verurteilung gehen sie über zu Gelassenheit und Jubel über das unerwartete Versprechen: „*Heute wirst du mit mir im Paradies sein.*“

Die Fünfte Sonate *Consummatum est* / „*Es ist vollbracht!*“ kommentiert den Satz Jesu, der die Erfüllung seiner Sendung und die vollständige Verwirklichung der Prophezeiungen bestätigt. Auch hier tauchen zwei gegensätzliche Themen auf: Das erste in g-Moll besteht aus einer traditionellen Kadenzformel, die von allen Instrumenten unisono und stark ausgeführt wird: Es stellt auf eindringliche Weise die Erfüllung der Sendung Jesu dar. Das zweite, im Parallelton von B-Dur, mit melodischem und kantablem Charakter, beginnt mit einem Sprung des sechsten Dur-Aszendenten: eine Art Ausruf des Staunens angesichts der Folgen jener Erfüllung, die dem Menschen eine unerwartete Erlösung bringt.

GEORG ALBRECHTSBERGER 1736 – 1809

Die *Fuge sopra Ite missa est alleluia* von Georg Albrechtsberger bildet einen würdigen Abschluss der musikalischen Reise der CD. Die Auferstehung Christi eröffnet neue Perspektiven auf den Sinn von Leben und Tod, und die Orgelmusik hat diesen Triumph im Laufe der Jahrhunderte angemessen gefeiert. Das Thema, das der Organist des berühmten Wiener Stephansdoms verwendet, ist das des gregorianischen Verses, mit dem der Zelebrant die Versammlung am Ende der Ostermesse entlässt: "Ite, missa est, alleluia, alleluia!" Albrechtsberger transformiert das kurze musikalische Element rhythmisch und verleiht dem Thema der Fuge eine Brillanz und eine sensationell packende Kraft, die im Schlusspedal ihren Höhepunkt erreicht. Das Stück wird in "Organo pleno" mit allen offenen Registern und der Vereinigung von Manual und Pedal aufgeführt.

S c h l u s s w o r t

Über die offensichtlichen Affinitäten hinaus weisen die Orgeln von Bad Sobernheim und Meisenheim Unterschiede auf, die zum Teil mit den Ereignissen der Reparatur und Restaurierung zusammenhängen, die die beiden Instrumente im Laufe ihrer Geschichte durchlaufen haben, aber auch mit stilistischen Unterschieden aufgrund der oben genannten ästhetischen Veränderungen, die das achtzehnte Jahrhundert charakterisierten. Viele Faktoren haben Orgelbauer beeinflusst, darunter die Geburt des klassischen Orchesters mit neuen musikalischen Gattungen wie Symphonie, Opernentwicklung und Belcanto, sowie die Verbreitung eines Tasteninstrumentes mit beeindruckenden dynamischen Möglichkeiten wie dem Hammerklavier. Meisenheim zeichnet sich durch das Vorhandensein einer größeren Anzahl von Registern aus, die das Orchester, die Streicher und die Holzbläser imitieren, sowie durch eine Stimmung, die sich von der Tradition des siebzehnten Jahrhunderts entfernt hat, die auf der mitteltönigen Stimmung und seinen Modifikationen basiert wie wir es in Bad Sobernheim finden.

Tatsächlich war die Orgel schon immer sensibel für die Entwicklungen anderer Instrumente und der Gesangstechnik. Wenn es im sechzehnten Jahrhundert die Motetten, die Chansons und die Madrigale waren, die in der Literatur der "Königin der Instrumente" reichlich Platz fanden, so waren es zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Trios, Sonaten und Konzerte der berühmten Autoren wie Albinoni, Vivaldi, Corelli. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts freuten sich die Organisten, mit ihrem Instrument die Symphonien und Arien zu reproduzieren, die mit dem neuen Stil und der neuen Ästhetik verbunden waren. Das damalige Musikverlagswesen schuf eine große Anzahl von Transkriptionen von Opern, Oratorien, Symphonien mit den Worten "für Orgel, Cembalo oder Hammerklavier", so dass dem Interpreten alle Entscheidungen über die Verwendung

des Pedals und der Register überlassen wurden.

JOHANN CHRISTIAN BACH 1735 – 1782

Haydns »imperial« Symphonie, die, von Johann Christian Bach transskribiert, um 1770 in Paris erschien, ist ein Beispiel für diese neue Tendenz und meiner Meinung nach die ideale Komposition für einen würdigen Abschluss der Meisenheim gewidmeten CD. Christian Bach beschränkt sich hier nicht auf eine "Reduktion" der Partitur auf die Möglichkeiten der Tastatur, sondern greift ein, indem er einige merkwürdige Änderungen vornimmt. Haydns Originalfassung besteht aus vier Sätzen, während es in der Transkription nur drei gibt: Das letzte Allegro fehlt und der Abschluss der Symphonie wird dem Menuett anvertraut. Eine genauere Untersuchung zeigt jedoch, wie J.C. Bach die Themen des ersten und vierten Satzes im anfänglichen Allegro verschmolz, was ihm eine viel größere Breite als das Original verlieh. Natürlich kennen wir die Gründe für diese Wahl nicht, vielleicht sind sie einfach diktiert durch den Wunsch, die traditionelle spätbarocke dreigliedrige Form zu bewahren. Auf jeden Fall bietet die Komposition die Möglichkeit, auf sehr angenehme Weise alle Klangfarben-Nuancen der Stumm-Orgel in Meisenheim darzustellen und im Trio schließlich das Register der Vox Angelica 2' zu verwenden.

Pavia, 30 April 2022

Edoardo Bellotti