

# De orgelsonates van Felix Mendelssohn Bartholdy (I)

In mei en juni 2008 nam Jos van der Kooy de zes orgelsonates van Mendelssohn op in de Grote of Sint-Bavokerk te Haarlem. Deze cd zal in april op het label Challenge Classics verschijnen. Ter gelegenheid van deze opnamen verdiepte Van der Kooy zich in de achtergronden bij het ontstaan van deze sonates, speciaal in Mendelssohns gebruik van korallen. Ook ziet hij verbanden met de gezondheids-crisis van zijn zoon Felix en het gedachtegoed van de theoloog Schleiermacher. Dit artikel is een sterk uitgebreide versie van de tekst van het cd-boekje.



JOS VAN DER KOOY

## Een nieuw geluid

De orgelsonates van Felix Mendelssohn vormen een hoogtepunt in de orgelliteratuur. Fijnzinnigheid, lyriek en emotionaaliteit zijn kenmerkend voor deze muziek, die uitmunt in een even originele als fraaie vormgeving. In dit artikel komen verschillende aspecten van de componist en zijn sonates aan bod. Eerst wordt ingegaan op Mendelssohns relatie met de muziek van J.S. Bach. Dan volgt een overzicht van zijn activiteiten als organist. Onder de kop 'Heden, verleden en toekomst' worden de sonates beschreven in de context van hun tijd. Dan volgt een beschrijving van de sonates, met bijzondere aandacht voor de sonates I en VI. Enige opmerkingen over bezoeken van Mendelssohn aan Nederland vormen het besluit van dit artikel.



Titelblad van de eerste uitgave van Opus 65, uitgave Breitkopf & Härtel, 1845.

## DIDACTISCHE BIJEDOELINGEN

Op 15 september 1845 verschenen drie edities van de zes orgelsonates van Felix Mendelssohn. De uitgevers waren Coventry & Hollier (Londen), Breitkopf und Härtel (Leipzig) en Giovanni Ricordi (Milaan). Een vierde uitgave verscheen rond de jaarwisseling 1845/46 bij Maurice Schlesinger in Parijs. Het opus werd opgedragen aan Dr. F. Schlemmer uit Frankfurt am Main, een neef van Mendelssohns vrouw Cécile Jeanrenaud. Tijdens een

vakantie in Frankfurt am Main, in juli 1844, begon Mendelssohn aan het compileren en componeren van de sonates. Al bestaande stukken kregen een plaats in de sonates, nieuw gecomponeerde delen completeerden ze. Een jaar later was het opus voltooid. In totaal tellen de zes sonates vierentwintig delen. Misschien heeft Mendelssohn de bedoeling gehad een overzicht te geven van de manier waarop hij voor orgel componeerde en op dit instrument improviseerde. Bach deed dat al in zijn *Clavierübung*. Daarin geeft hij een staalkaart van de mogelijkheden die een componist van klavecimbel- en orgelmuziek heeft. Zijn *Orgelbüchlein* is niet alleen een didactisch werk voor de techniek, maar ook een boek met voorbeelden voor het componeren en improviseren van koraalbewerkingen. Componeren, improviseren en spelen vormden in Bachs tijd immers nog een onverbreekelijke eenheid. Mendelssohns sonates verschenen oorspronkelijk als *Six Grand Sonates*, maar eerder had hij titels in het hoofd als 12

## MENDELSSOHN'S SCHOOL OF ORGAN PLAYING.

MESSRS. COVENTRY AND HOLLIER have the pleasure of announcing that they are about to publish, by subscription, SIX GRAND SONATAS FOR THE ORGAN; COMPOSED BY FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY,

Price £1. 1s. 6d. to Subscribers,—and £1. 11s. 6d. to non-Subscribers.

The masterly performances of the above highly-gifted Musical Genius, on the noble Organ in the Town-Hall at Birmingham, as well as other large Organs in the Metropolis, were such as to excite the admiration and delight of all the competent judges who were so fortunate as to hear him; and to induce a wish, on the part of the Musical Public in general, and of English Organists in particular, that he would publish some of his own Compositions for that "King of Instruments", in order that they might enjoy the advantage of possessing such excellent models for their study and practice, and thus have an opportunity of availing themselves of such valuable assistants towards the acquisition of the knowledge and emulative cultivation on their part, of so sterling and refined a school of Organ-playing.

With a special view, therefore, to the gratification of the numerous admirers of Felix Mendelssohn Bartholdy, Messrs. Coventry and Hollier have prevailed upon him to write the "Six Grand Sonatas" expressly for publication in England at their Establishment, and which they intend to bring forward immediately, as specimens of what the Composer himself considers his own peculiar style of performance on the Organ.

As the Proprietors of the Copyright of this work are quite aware that any eulogium would be quite superfluous relative to a Composer so universally esteemed as Mendelssohn, they purposely abstain from any attempt of the kind, in reference to his other musical productions; and they wish merely to state, with respect to the particular work which they here announce, that all the English Organists, and other Musical professors who have been indulged with the sight of the M. S. S. have expressed their admiration of these Compositions for the Organ in terms of unqualified approbation.

July, 1845.  
London, 71, Dean Street, Soho Square, where a List of the Subscribers to, and supporters of, the work may be seen; and where the names of additional subscribers are received.

Advertentie uit *The Musical World* van 24 juli 1845 waarin Mendelssohns orgelsonates worden aangekondigd als "*Mendelssohn's school of organ playing*". Met toestemming overgenomen uit *Het Orgel* van september 1997.





Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

*Studien für die Orgel* en *Organ-School*. Deze titels verraden didactische bijbedoelingen. Mogelijk zag hij, evenals Bach destijds, orgelleerlingen en compositiestudenten als potentiële doelgroepen van zijn Opus 65. Evenals Bach was Mendelssohn behalve componist ook uitvoerend musicus en improvisator. De beide doelgroepen vielen daarom gedeeltelijk samen. De Engelse uitgever Coventry had aanvankelijk de titel *Voluntaries* voorgesteld.

In het voorwoord wijst de componist op het belang van goed gekozen registraties. Zo moeten bij het gebruik van twee klavieren de klankkleuren verschillend zijn, zonder dat zij een schril contrast vormen. Ook legt hij uit hoe de dynamische verschillen gerealiseerd moeten worden.<sup>1</sup> De sonates trokken veel belangstelling. Op zichzelf is dat niet bijzonder: Mendelssohn was als componist ongekend populair; alles wat van hem verscheen vond gretig aftrek. Zo werden zijn grote oratoria al binnen een jaar na verschijnen, vertaald in het Engels, in Amerika uitgevoerd. De sonates trokken bijzondere belangstelling omdat Mendelssohn, sinds het verschijnen van de *Drei Präludien und Fugen für die Orgel Opus 37* in 1837, geen nieuwe composities voor het orgel had gepubliceerd. Bij toonaangevende componisten was de



Cécile Jeanrenaud, met wie Mendelssohn in 1837 trouwde.

belangstelling voor kerk- en daarmee orgelmuziek sinds het midden van de achttiende eeuw sterk verminderd. De voortschrijdende secularisatie was daaraan debet. Mendelssohn was de eerste grote componist die weer orgelwerken schreef. In Duitsland zouden componisten als Schumann, Liszt, Brahms, Reger en Hindemith zijn voorbeeld volgen. Mendelssohns belangstelling voor het orgel had veel te maken met zijn passie voor de orgelwerken van Johann Sebastian Bach. De interesse in Bachs muziek stond niet op zichzelf. Alle Europese volkeren waren, als reactie op de Franse overheersing van het Napoleontische tijdperk, op zoek naar hun nationale identiteit. Meer dan andere volken zochten Duitsers die in hun cultuur. De vorming van de Duitse *Nationsstaat* zou eerst in 1871 – na drie oorlogen – geforceerd worden door Otto von Bismarck in de vorm van het Duitse keizerrijk.<sup>2</sup>

#### MENDELSSOHN EN BACH

Op 11 maart 1829 gaf Mendelssohn een uitvoering van *Bachs Matthäus-Passion*, nadat dit werk ruim honderd jaar niet meer was uitgevoerd. Hij was daarmee de eerste sinds Bach zelf. Als kind raakte hij al in de ban van diens muziek. Hij groeide namelijk op in Berlijn, waar een sterke Bach-traditie was. Drie van de belangrijkste leer-

lingen van Bach, zijn zonen Wilhelm Friedemann en Carl Philipp Emanuel en de muziektheoreticus Johann Philipp Kirnberger, waren in Berlijn werkzaam geweest. Familieleden van Felix waren al door het Bach-virus besmet geraakt. Zo had Felix' oudtante Sara Levy les gehad van Bachs zoon Wilhelm Friedemann. Ook had zij contact met diens broer Carl Philipp Emanuel. Zij was klaveciniste en genoot een grote reputatie als specialiste op het gebied van de muziek van de familie Bach. Bovendien bezat zij een grote collectie manuscripten waarin zich veel werken van de familie bevonden. Felix' moeder Lea was leerlinge van Kirnberger. Zij gaf haar zoon zijn eerste pianolessen. Ook zijn eerste compositieleraar Carl Friedrich Zelter was een leerling van Kirnberger. In het onderwijsprogramma van de Berliner Singakademie, waar Felix studeerde, namen werken van Bach een belangrijke plaats in. In zijn ouderlijk huis musicerde Felix veel. Zo speelde hij op de piano orgelwerken van Bach. Zijn zus Fanny nam dan de pedaalpartij voor haar rekening, als 'derde hand'. Het leren kennen en overschrijven van hem nog onbekende Bach-werken was een ware passie van de jonge Felix. Zijn (korte) leven lang zou hij zich blijven inzetten voor het verbreiden en doen uitgeven van muziek van Bach. Zijn hartstochtelijke interesse in diens orgelwerken bracht hem ertoe zelf orgel te gaan spelen.

#### MENDELSSOHN ALS ORGANIST

Vanaf 1820 kreeg Felix orgellessen van August Wilhelm Bach (geen familie van Johann Sebastian). De eerste orgelcomposities van Mendelssohn stammen uit deze tijd. Die werken liet hij overigens niet publiceren, ze hebben geen opusnummers. Ze zijn nu in verschillende uitgaven verkrijgbaar, onder meer in de Breitkopf Urtexteditie. De verhouding met A.W. Bach lijkt niet al te hartelijk te zijn geweest. Een andere leerling, Karl Gottlieb Freudenberg, heeft verteld dat A.W. Bach hem verbood een fuga



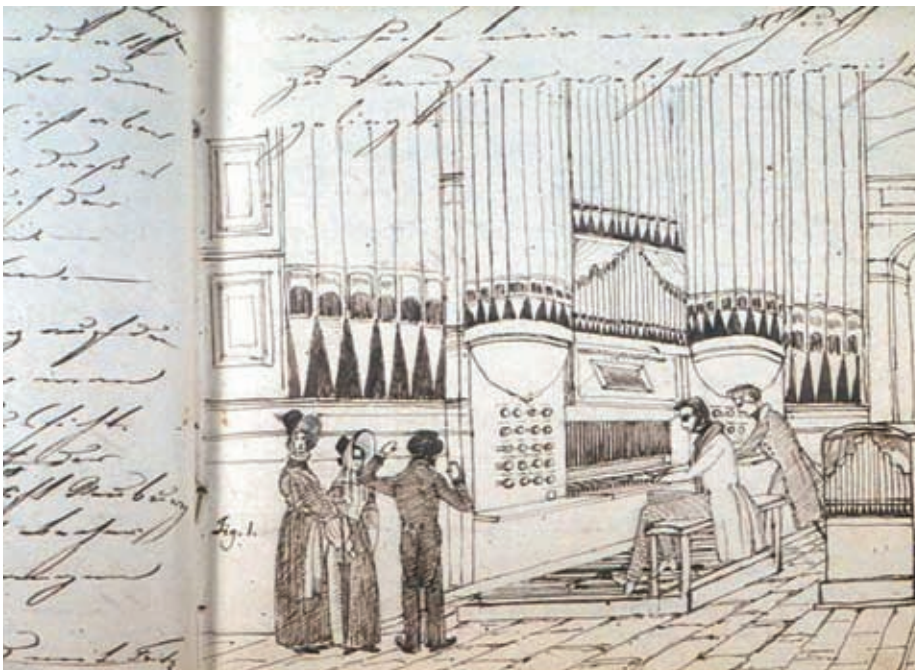


van Bach aan Felix te geven. “Was braucht der Judenjunge Alles zu haben, er hat ohnedem genug, geben Sie ihm die Fuge nicht.” [Waarom moet dat Jodenjoch alles hebben? Hij heeft al meer dan genoeg. Geef hem de fuga niet.]<sup>3</sup> Freudenberg gaf hem het stuk toch. Het ging om het *Praeludium in e moll* BWV 533/1 dat Felix op 9 december 1822 kopieerde. In die dagen was slechts een derde deel van de orgelwerken van Bach gepubliceerd. In de jaren tot 1824 kreeg de familie Mendelssohn steeds meer orgelwerken van Bach in bezit. In de jaren 1830-'32 maakte Mendelssohn een *Bildungsreise* door Europa.<sup>4</sup> In deze periode studeerde hij intensief orgel. Orgel studeren was in zijn tijd gecompliceerder en duurder dan nu. Je moest een orgeltrapper huren om met klank te kunnen studeren. Waarschijnlijk werd er veel zonder klank gestudeerd, zeker als het erom ging de motoriek van het pedaalspel – letterlijk – onder de knie te krijgen. Als hulpmiddel hadden de meer vermogende organisten een Pedal-Flügel, een vleugel voorzien van een orgelpedaal met eigen snaren. Voor dit instrument componeerde Robert Schumann *Studien für*

*den Pedal-Flügel Opus 56, Skizzen für den Pedal-Flügel Opus 58 en Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte met Pedal Opus 60.*

Mendelssohns vorderingen waren zodanig dat hij technisch veeleisende stukken kon spelen, zoals *Praeludium et Fuga a-Moll* BWV 543. Tijdens zijn vele reizen naar Engeland trad hij behalve als koördirigent ook op als organist. In St. Paul's Cathedral in Londen speelde hij in 1832 na de kerkdiensten werken van Bach.<sup>5</sup> Dat trok grote aandacht. Engelse orgels hadden in die tijd maar een beperkt aantal pedaaltoetsen, zodat uitvoering van Bachs orgelstukken slechts mogelijk was met behulp van een derde hand. Het orgel van St. Paul's Cathedral had destijds een pedaal met de omvang van twee octaven (C tot c<sup>2</sup>). Nergens anders in Engeland kwam dat voor. Het was daardoor het enige orgel in het land waarop je met enige aanpassingen Bachwerken kon spelen zonder hulp van een derde hand. Mendelssohn was de eerste die dat in Engeland deed. Zijn optredens als organist waren het gesprek van de dag in de Engelse

muziekwereld. Met zijn orgelspel gaf Mendelssohn in Engeland de aanzet tot de bouw van orgels met zelfstandige pedaaldivisies met een omvang tot d<sup>2</sup> en zelfs f<sup>2</sup>. De Engelsen spraken van orgels volgens het *German system*. Na 1850 werden de meeste nieuwe orgels op deze wijze gebouwd. Na zijn *Bildungsreise* kreeg Felix vaste verplichtingen in Düsseldorf en later in Leipzig. Die lieten hem weinig tijd voor regelmatige orgelstudie. Tijdens vakanties vond hij gelegenheid om zijn vaardigheden op peil te houden. Zo studeerde hij de zomer van 1837 op de van een pedaalklavier voorziene piano van Dr. F. Schlemmer, een neef van zijn echtgenote Cécile.<sup>6</sup> De laatste vermelding van orgelspel door Mendelssohn dateert uit 1847.<sup>7</sup> Tot die tijd gaf hij regelmatig orgelconcerten met technisch veeleisende programma's. Het bekendste optreden is dat van 6 augustus 1840, een Bach-concert in de Thomaskirche in Leipzig.<sup>8</sup> Het batig saldo was bestemd voor een monument ter nagedachtenis aan Bach, dat in 1843 voltooid werd. Zijn concerten besloot hij vaak met een improvisatie van een prelude, fuga of fantasie. Zo combineerde hij zijn Bach-spel met spontane uitingen van eigen creativiteit. Die combinatie vond zijn neerslag in de *Drei Präludien und Fugen Opus 37* en in de *Sechs Sonaten Opus 65*. Met name in Opus 65 bevindt Mendelssohn zich op het snijpunt van het heden met enerzijds het verleden en anderzijds de toekomst. Voor informatie over de stijl van Mendelssohns orgelspel verwijs ik naar het artikel ‘Hoe speelde Mendelssohn orgel?’ van Ewald Kooiman.<sup>9</sup> In het artikel ‘Felix Mendelssohn Bartholdy's Bachspel’ geeft Andreas Sieling een overzicht van wat bekend is over Mendelssohns Bach-interpretatie. Uit verklaringen van tijdgenoten Emil Neumann en Robert Schumann kun je opmaken dat hij tijdens het spel van registratie wisselde en waarschijnlijk klavierwisselingen toepaste.<sup>10</sup>



Een bladzijde uit een van Mendelssohns notitieboeken, waarin de componist heeft geschetst hoe hij in juni 1842 voor koningin Victoria en prins Albert het orgel bespeelt. Origineel in The Bodleian Library, Oxford.



## Heden, verleden en toekomst

Romantici houden zich bewust bezig met het verleden en staan tegelijk met beide benen in het heden. Ook is speculeren over de toekomst een geliefde bezigheid. De bloei van geschiedwetenschappen enerzijds en het verschijnen van fantasierijke, futuristische verhalen zoals die van Jules Verne zijn symptomatisch voor de Romantiek. Critici hebben Mendelssohn vaak verweten dat hij in historische modellen componeerde. Vaak zagen zij over het hoofd dat hij met gebruikmaking van historische elementen nieuwe vormen en uitdrukkingwijzen creëerde. Ook ging het opkomende antisemitisme een rol spelen in de kritiek op zijn werk. Richard Wagner stelde in zijn artikel *Das Judenthum und der Musik* uit 1850 – aanvankelijk onder pseudoniem gepubliceerd, in 1869 onder eigen naam – dat Joden alleen tot herschepende arbeid en niet tot scheppend werk in staat waren.<sup>11</sup> Wagner sloot zich in zijn stellingname aan bij een haatcampagne die al enige tijd aan de gang was, hij was niet de initiator ervan. Deze stelling richtte zich in het bijzonder tegen het werk van Mendelssohn en dat van Meyerbeer. Bovendien ontstond in Duitsland al spoedig na 1850 de idee dat kunst en cultuur uit de periode voor de revolutie van 1848 achterhaald was. Er ontstond een felle richtingenstrijd tussen voorstanders van klassiek georiënteerde romantici als Brahms en de aanhangers van een stroming die zichzelf als vooruitstrevend zag, de *Neudeutsche Schule*.<sup>12</sup> Wagner en Liszt waren exponenten van deze richting, die aanknoopte bij ideeën van de Fransman Berlioz. Deze was voorstander van vrije vormen en deed gedeeltelijk afstand van de overgeleverde klassieke vormen. Mendelssohn werd bij de classicisten ingedeeld. Daarbij zagen veel critici over het hoofd dat hij zich in veel gevallen slechts schijnbaar van die vormtaal bediende. Doordat hij elementen van vormen die tot dan naast elkaar bestonden met elkaar

Allegro moderato e serio

ff

Pedal

Man. II

Man. I

Man. II

mp

ff

mp

Ped. I

Notenvoorbeeld 1:  
drie passages  
uit *Sonata I*.

combineerde, deed hij nieuwe vormen ontstaan. Het eerste stuk van Opus 65, het eerste deel van *Sonata I* is hiervan een voorbeeld. Mendelssohn combineerde de vormen fuga en koraalbewerking met elementen uit de klassieke sonatevorm.

### SECHS SONATEN FÜR DIE ORGEL OPUS 65

Als uitvoerend musicus en als musicoloog was Mendelssohn intensief bezig met de werken van Bach. In veel van zijn werken gebruikte hij lutherse koralen, die ook in Bachs werken hun plaats kregen: 'Nun danket alle Gott' in de *Tweede symfonie (Lobgesang)* Opus 52, 'Ein feste Burg ist unser Gott' in de *Vijfde symfonie* Opus 107, 'Wachet auf ruft uns die Stimme' in de ouverture van het oratorium *Paulus* Opus 36 en 'Vor deinen Thron tret' ich hiermit' in het tweede *Klaviertrio* Opus 66. Hoewel de negentiende eeuw geen bloeiperiode van de kerkmuziek was, kregen elementen uit de kerkmuziek een plek in werken voor de concertzaal. Deze ontwikkeling begon al in de 18<sup>e</sup> eeuw met oratoria als *Messiah* (1742) van Handel, en *Die Schöpfung* van Haydn (1798).<sup>13</sup> De koraalthema's in de *Sechs Sonaten* laten zich uit deze praktijk verklaren. Bovendien accentueerde Mendelssohn daarmee zijn verbondenheid met de Duitse identiteit – Luther was bij uitstek Duits – en met het christendom, waarnaar hij als

lid van het Joodse ouderlijk gezin was overgegaan.

*Sonata V* begint met een koraalmelodie van eigen hand. Schrijver dezes is niet overtuigd van de overigens interessante visie van prof. dr. Albert Clement dat Mendelssohn hier een eigen versie geeft van het lutherse koraal 'Dir, dir, Jehova! will ich singen' van Bartholomäus Crasselius (1667-1724). Evenmin is de auteur overtuigd van Clements idee dat het thema van de *Fuga* uit *Sonata II* overeenkomst vertoont met het Duitse avondlied 'Der Mond ist aufgegangen' (zie *Liedboek voor de Kerken*, gezang 391).<sup>14</sup> Een vergelijking met de door Felix zeer bewonderde *Fuga C-Dur* BWV 545/2 van Bach ligt meer voor de hand.

Mendelssohns omgang met de koralen is allesbehalve traditioneel. Het koraal 'Was mein Gott will gesch' allzeit' in *Sonata I* klinkt aanvankelijk op een zachte registratie te midden van fortissimo gespeelde gedeelten. In deze luide passages zet Mendelssohn de luisteraar op het verkeerde been. Wat homofone muziek lijkt te zijn, ontpopt zich na verloop van tijd als een fuga. Het koraal fungeert bovendien als tweede thema ten opzichte van de fortissimo-thematiek, zodat er ook nog sprake is van een sonatevorm. Het koraal 'Aus tiefer Not schrei'ich zu dir' uit *Sonata III*



Con moto maestoso

ff

Un poco meno forte

Hü - ter, ist die Nacht bald hin?...

Notenvoorbeeld 2: de openingsmaten van *Sonata III*, het tweede (fuga)thema en het Lobgesang 'Hüter, ist die Nacht bald hin?'

klinkt als baspartij bij een fuga die later een dubbelfuga wordt. Het eerste fugathema is een citaat van 'Hüter, ist die Nacht bald hin' uit de *Tweede symfonie (Lobgesang)*. 'Aus tiefer Not' en 'Hüter, ist die Nacht bald hin' zijn beide afkomstig uit de tekst van Psalm 130. De stralende inleiding die na de dubbelfuga terugkeert, is waarschijnlijk een omwerking van de bruidsmuziek die Felix schreef voor het huwelijk van zijn zus Fanny in 1829.

*Sonata VI* opent met variaties over 'Vater unser im Himmelreich'. In een vroege versie zijn de variaties van elkaar gescheiden. In de definitieve vorm zijn ze op geraffineerde wijze met elkaar verbonden, zoals in de *Variations sérieuses* Opus 54 voor piano, die overigens in dezelfde toonsoort staan. Ook de fuga is een karakteristiek element in het oeuvre van Mendelssohn. Hierboven werd al het eigenzinnige gebruik van deze vorm in de sonates I en III beschreven. De fuga's in de sonates II en VI zijn traditioneel in die zin dat ze niet met korallen worden vermengd. In het eerste deel van *Sonata II* ontstaat bovendien bijna ongemerkt een fuga-expositie. Het fugathema in *Sonata VI* is van het 'Vater unser im Himmelreich' afgeleid. Het slotdeel van *Sonata IV* ontwikkelt zich na een homofoon begin tot een fuga die besluit met een herhaling van het homofone begin.

Het fugathema waarmee het pedaal inzet, vertoont sterke gelijkenis met de pedaalsolo uit de *Tocatta F-dur* BWV 540 van Bach.

In het laatste deel van *Sonata V* lijkt de componist de vormen fuga en rondo te vermengen.

Het tweede deel van *Sonata I* en *IV* en de slotdelen van *Sonata III* en *VI* staan in de traditie van het *Andante religioso* en *Adagio religioso*, een genre dat in Mendelssohns dagen geliefd was. Opvallend is dat hij dit vaak sentimentele genre naar een niveau van grote fijnzinnigheid tilt. Het tweede deel van *Sonata II* is een breed uitgesponnen melodie met een grote omvang. Omdat deze sonate voor veel organisten de kennismaking met Mendelssohn is geweest, zien zij in latere jaren de schoonheid van dit deel niet zelden over het hoofd. Het opgewekte derde deel is een omwerking van het opgewekte *Nachspiel D-dur* dat de componist in 1831 in Rome improviseerde en vervolgens noteerde.

In de volgende aflevering willen we *Sonata I* en *Sonata VI* nader beschouwen in het licht van Luther, Schleiermacher, Marx en Mendelssohns overgang van Jodendom naar christendom.

(Wordt vervolgd)

## NOTEN

<sup>1</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke* Band I, herausgegeben von

Christian Martin Schmidt. Breitkopf Urtext, Edition Breitkopf 8641, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden - Leipzig - Paris, 2005, p. 32.

<sup>2</sup> Frits Boterman, *Duitse dichters en denkers..Het belang van cultuur in de moderne Duitse geschiedenis*. De Arbeiders Pers, Amsterdam 2008, p. 7.

<sup>3</sup> Geciteerd naar R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben Seine Musik*. Carus-Verlag, Stuttgart 2008, p. 85. Zie ook Russell Stinson, *The reception of Bach's organ works from Mendelssohn to Brahms*. Oxford University Press, New York 2006, p. 8.

<sup>4</sup> Stinson, p. 17 e.v.

<sup>5</sup> Stinson, p. 75/76.

<sup>6</sup> Stinson, p. 50.

<sup>7</sup> Stinson, p. 75/76.

<sup>8</sup> Stinson, p. 54 e.v. Zie ook Mathisa Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1988.

<sup>9</sup> Ewald Kooiman, 'Hoe speelde Mendelssohn orgel?' *Het Orgel* 93/9 (oktober 1997), p. 6-12.

<sup>10</sup> Andreas Schieling, 'Felix Mendelssohn Bartholdy's Bachspel', *Het Orgel* 93/9 (oktober 1997), p. 13-20.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*. Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, Leipzig 1869. Zie <http://mydocs.strands.de/MyDocs/05845/05845.pdf>

<sup>12</sup> Een duidelijke omschrijving van dit begrip is te vinden in Jurjen Vis, *GAUDEAMUS / Het leven van Julius Röntgen (1885-1932) / Componist en musicus*. Waanders, Zwolle 2008, p. 85, 92, 95, 107, 109.

<sup>13</sup> In dit verband verwijs ik naar Wiora, Massenkeil en Niemöller, *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1978.

<sup>14</sup> Prof. dr. Albert Clement, toelichting bij cd *The best of Mendelssohn* (Margreeth Chr. de Jong, orgel). Den Hertog, Houten, 2008, DH 8208012. Zie ook zijn artikel 'Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) - Pleitbezorger van de orgelcultuur, het Lutherse koraal, de Vrije Kunsten en de muziek van Bach'. *Kerk & Muziek*, 58/1 (januari/februari 2009), p. 4-8.

