



ROBERT SCHUMANN  
**WERKE FÜR ORGEL**  
ODER PEDALFLÜGEL



HENRY FAIRS



WEGSCHEIDER-ORGEL ALT-PANKOW



ROBERT SCHUMANN  
**WERKE FÜR ORGEL**

ODER PEDALFLÜGEL

**HENRY FAIRS**  
WEGSCHEIDER-ORGEL ALT-PANKOW



Neue Wegscheider-Orgel nach Carl August Buchholz 2021  
Alte Pfarrkirche Pankow „Zu den vier Evangelisten“

**ROBERT SCHUMANN** 1810–1856

## **STUDIEN FÜR DEN PEDALFLÜGEL OP. 56**

**Sechs Studien in kanonischer Form**

### **STUDIES FOR PEDAL PIANO OP. 56**

**Six pieces in canonic form**

- 1** I. Nicht zu schnell – Not too fast | 2:46
- 2** II. Mit innigem Ausdruck – With fervent expression | 4:14
- 3** III. Andantino | 1:50
- 4** IV. Innig – Fervently | 4:00
- 5** V. Nicht zu schnell – Not too fast | 2:41
- 6** VI. Adagio | 3:55

## **SKIZZEN FÜR DEN PEDALFLÜGEL OP. 58**

### **SKETCHES FOR PEDAL PIANO OP. 58**

- 7** I. Nicht schnell und sehr markiert – Not fast and very marked | 3:19
- 8** II. Nicht schnell und sehr markiert – Not fast and very marked | 3:53
- 9** III. Lebhaft – Lively | 4:58
- 10** IV. Allegretto | 3:27

## **SECHS FUGEN ÜBER DEN NAMEN B-A-C-H OP. 60** **für Orgel oder Pedalflügel**

### **SIX FUGUES ON THE NAME B-A-C-H OP. 60** **for organ or pedal piano**

- 11** I. Fuga I Langsam – Slowly | 5:53
- 12** II. Fuga II Lebhaft – Lively | 5:53
- 13** III. Fuga III Mit sanften Stimmen – With soft voices | 3:58
- 14** IV. Fuga IV Mäßig, doch nicht zu langsam – Moderately, but not too slow | 5:09
- 15** V. Fuga V Lebhaft – Lively | 2:20
- 16** VI. Fuga VI Mäßig, nach und nach schneller – Moderately, gradually faster | 7:06

## **ANHANG – APPENDIX: CANON** 1845

- 17** **ALBUMBLATT OP. 124,20** | 1:16  
**Fassung für Pedalflügel**

### **ALBUM LEAF OP. 124,20** **Version for pedal piano**

gesamt | 67:08

## VORWORT von Henry Fairs

*„Berlin ist gar keine Stadt, sondern Berlin gibt bloß den Ort dazu her, wo sich eine Menge Menschen, und zwar darunter viele Menschen von Geist, versammeln, denen der Ort ganz gleichgültig ist.“*

Heinrich Heine, 1828

So beginnt Uwe Pape das Vorwort zu seinem großartigen Buch „Orgeln in Berlin“ (Pape Verlag). An Heines Zitat mag immer noch etwas dran sein, und Papes Beobachtungen, dass „Berlin eine Stadt ist, die durch Zuwanderung viel gewonnen hat... in der Altes und Modernes oft scheinbar beziehungslos nebeneinander stehen“ und dass „... Ähnliches auch von der [vielfältigen] Orgellandschaft gesagt werden kann“, treffen sicher auch heute noch zu.

Wenn man heute an die Orgellandschaft in Berlin und Brandenburg denkt, fallen einem sofort zwei Orgelbauer ein: Joachim Wagner im 18. Jahrhundert und Wilhelm Sauer im späten 19./frühen 20. Jahrhundert. Ein repräsentatives Instrument des Berliner Orgelbaumeisters Carl August Buchholtz (1796–1884) ist in der Hauptstadt leider nicht vorhanden; dass sich in dieser Region keines erhalten hat, ist ein großer Verlust für die Orgelwelt. Carl Augusts Vater, Johann Simon, baute – zunächst allein, später gemeinsam mit seinem Sohn – etwa 30 Instrumente, von denen sich einige in Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern erhalten haben. Carl August begann im Alter von vierzehn Jahren seine Lehre in der väterlichen Werkstatt und wurde schnell zu seinem Gehilfen befördert.

Der „Buchholz-Klang“ steht in der Tradition von G. Silbermann und Joachim Wagner. Vor allem Wagners große Orgeln in Berlin und Preußen hinterließen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein einen großen Eindruck. Hartmut Schütz, Pfeifenmacher aus der Wegscheider Werkstatt, vergleicht den „Buchholzischen Klang“ in seiner Klarheit und Direktheit mit der gesprochenen Sprache und dem Dialekt Berlins. Im Vergleich zu den Orgeln von Ladegast und der einflussreichen „Normalmensur“ des Organisten und Theoretikers J.G. Töpfer blieben die Buchholz-Mensuren in der Mitte des Tonumfangs klassischer und transparenter, flötenartig im Diskant mit grundtönigen Bässen, ohne jedoch auf eine reichhaltige Farbpalette der 8'-Register zu verzichten. Die Buchholz-Orgeln waren im Großen und Ganzen romantisch konzipiert, während die handwerkliche Ausführung und die Intonation weitgehend barock blieben; Merkmale, die beim Hören und Spielen der Wegscheider-Orgel sofort deutlich werden.

Wegscheider ist ein profunder Kenner der Buchholz-Orgel, hat er doch Orgeln in Barth, Grigow, St. Nicolai Stralsund und Osterburg restauriert und umfangreiche Forschungen zu weiteren Instrumenten des Berliner Meisters – insbesondere zu seinem Magnum Opus in Braşov, Rumänien – durchgeführt. Das Buchholz-Instrument von 1849 mit 14 Registern in Boizenburg hätte als Vorbild dienen können, wenn die Pankower Kirchengemeinde eine weitere kleine Orgel gewünscht hätte; ein entscheidendes Element der Aufgabenstellung war jedoch, endlich ein Instrument zu haben, das in der Lage ist, die Kirche mit Klang zu füllen. Unter Berücksichtigung der räumlichen Gegebenheiten, der vergleichbaren Buchholz-Orgeln, finanzieller Erwägungen und der Wünsche der Orgelkommission, des Gutachters und des Orgelbauers wurde beschlossen, dass das neue Instrument zwei Manuale (einschließlich eines Schwellwerkes), Pedal und 27 Register haben sollte.

Eine derartige Vision, Wärme und Positivität in Verbindung mit einer engagierten, harmonischen Teamarbeit ist sowohl selten als auch inspirierend zu beobachten; die Früchte davon können in einer wunderbaren und vor allem musikalischen neuen Orgel erlebt werden, die eine wichtige Lücke in der Berliner Orgellandschaft füllt. Die Alte Pfarrkirche in Pankow hat ihre Berliner Stimme zurückerhalten.

Die Kirche liegt auf einer Verkehrsinsel mit Straßenbahnschienen auf beiden Seiten – eine gewisse Herausforderung bei einem solchen Aufnahmeprojekt. Der letzte „Bonustrack“ auf dieser CD ist eine Rekonstruktion der ursprünglichen Pedalklaviersversion des Kanons (1845), Albumblatt op. 124,20 und fängt etwas von diesem einzigartigen Ort ein.

## SCHUMANNS STUDIEN, SKIZZEN UND FUGEN OP. 56, 58 UND 60

Obwohl es Robert Schumann klar war, dass er sich mit einem Reglement auseinandersetzte, das eine vergangene Musiksprache widerspiegelte, beschäftigte er sich doch immer wieder intensiv mit dem Studium des strengen Kontrapunkts. Der Widerspruch zwischen dem Zwang, konsequent die Regeln des strengen Satzes anwenden zu müssen und dem schöpferischen Impetus des genialen Tondichters war ihm früh

bewusst. Einerseits waren ihm die Satzregeln als hölzerne Schulübung und gleichsam lebloses Wiederholen einer vergangenen Welt äußerst suspekt, andererseits bildete ein verbindliches Regelwerk aber auch den Gegenpol zu einem Komponieren, das der frei schweifenden Fantasie und Eingebung folgt und war daher doch wichtig, denn durch die Konzentration auf ein Regelwerk konnten die sich verlierenden Gedanken wieder gebündelt werden. Zudem war Schumann musikalische Bildung wichtig, und so widmete er sich wiederholt dem Studium des Kontrapunkts als einem Aspekt dieser Bildung. Der eigenartige Zwiepsalt, der die Beschäftigung mit dem Kontrapunkt mit sich brachte, blieb allerdings bestehen: Das Erlernen und die Anwendung eines Regelwerks, das mit den aktuellen und zeitgenössischen Erscheinungsformen der Musik wenig zu tun hatte und die gleichzeitige Erkenntnis, dass das Erlernen dieser Regeln zum Kanon jener musikalischen Bildung zählte, die den professionellen Musiker kennzeichnete. Als wesentlich für die Anwendung kontrapunktischer Techniken fasste Schumann zusammen: „Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum – etwa für einen Strauß’schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen.“

Eine besonders intensive Phase kontrapunktischer Studien setzte mit dem Jahr 1845 ein. Ende Januar schrieb Clara Schumann: „Heute begannen wir kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nie möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge ... Er [Schumann] selbst geriet aber auch in eine Fugenpassion, und bei ihm sprudelt es von schönen Themen, deren ich bis jetzt noch nicht eines finden konnte.“ Dass bei den gemeinsamen Kontrapunkt-Studien, bei der ‚Fugenpassion‘ die Werke Bachs und das Instrument Orgel ins Blickfeld rückten, liegt nahe. Immerhin galt die Orgel als prädestiniert für die Darstellung kontrapunktischer Strukturen. So überrascht Clara Schumanns Notiz nicht, in der sie festhält: „Am 24. April [1845] erhielten wir ein Pedal unter den Flügel zur Miete, was uns viel Vergnügen schaffte.“ Ein Pedalklavier ermöglichte es dem Spieler, wie auf der Orgel auch mit den Füßen zu spielen. Solche Instrumente dienten in erster Linie als Übinstrumente für Organisten und entsprechend äußerte sich auch Clara: „Der Zweck war uns hauptsächlich, für das Orgelspiel zu üben.“

Die Beschäftigung mit dem neuen Instrument ging allerdings für Schumann sehr bald über den vordergründigen Aspekt des Orgel-Übens hinaus. „Robert fand aber bald ein höheres Interesse für dies Instrument und komponierte einige Skizzen und Studien für den Pedalflügel, die gewiß großen Anklang als etwas ganz Neues finden werden“, lässt Clara uns weiter wissen. So werden in den nebeneinander entstandenen drei Zyklen für den Pedalflügel, den Sechs Studien op. 56, den Vier Skizzen op. 58 und den Sechs Fugen über den Namen BACH op. 60 unterschiedliche Schwerpunkte betont. Einerseits werden die Möglich-

keiten des Instruments für die Darstellung kontrapunktischer Satzstrukturen genutzt, und andererseits ist Schumann begeistert von der ungewohnt neuartigen Klanglichkeit, die das Pedalklavier ihm eröffnet.

Die **Sechs Studien op. 56** tragen den Untertitel: Sechs Stücke in canonischer Form. Von dem Vorbild eines barocken Musters ausgehend macht Schumann in den folgenden Stücken deutlich, wie der Kanon in einem zeitgemäßen Tonsatz wirksam und lebendig werden kann. Das erste Stück präsentiert einen Kanon in den Oberstimmen über einer unabhängig vom Kanon gestalteten Bassstimme mit lang ausgehaltenen Fundamentnoten. Die Faktur des Kanons erinnert an zweistimmige Inventionen von Johann Sebastian Bach und die Unterlegung mit einer Bassstimme an ein barockes Trio. Ab dem zweiten Stück wird die Kanontechnik eingebettet in zeitgemäße Satztechniken. Dabei dominieren durch das Pedal gestützte unterschiedliche Typen von Akkordbegleitungen, über denen sich Kanonbildungen in unterschiedlichen Intervall- und Einsatzabständen bewegen, oft mit an lyrische Liedkompositionen erinnernden Melodiebildungen und mit Gegenstimmen, die verschleiern die Kanons umschließen. Satztypen und Charaktere, wie sie sich auch in den Klavierkompositionen Schumanns oder in Mendelssohns Liedern ohne Worte finden, prägen die einzelnen Stücke des Zyklus. Mit dem letzten Stück des Zyklus kehrt Schumann wieder zurück zu barocken Modellen. Einerseits wird der Kanon als Ober- und Mittelstimme eingelagert in einen dichten, an Choralätze erinnernden Tonsatz, andererseits weitet sich die Kanonbildung in Richtung einer vielstimmigen Fugenexposition.

In den **Skizzen op. 58** setzt Schumann einen anderen Schwerpunkt als in den Studien, hier sind es vor allem die neuen klanglichen Möglichkeiten, die das Instrument Pedalflügel bietet. Mit den kontrapunktischen Übungen und Studien, die op. 56 mit unterschiedlichen Kanonbildungen und op. 60 mit ausgedehnten Fugen prägen, hat diese Sammlung wenig gemein, wobei allerdings dennoch eine Idee der Studien weitergeführt wird: Die Komposition von Charakterstücken für den Pedalflügel. Sind die unterschiedlichen Charaktere in den Studien mit der Satztechnik des Kanons verbunden, so verzichten die Skizzen auf kontrapunktische Gestaltung: Betont ist hier der massive Akkordsatz in immer wieder neuer Ausprägung. Als er seinem Verleger Whistling die Studien und Skizzen im Mai 1845 anbietet, betont Schumann, mit diesen Kompositionen für Pedalflügel etwas Wegweisendes geschaffen zu haben: „Offen gesagt, ich lege einiges Gewicht auf die Idee, und glaube, daß sie mit der Zeit einen neuen Schwung in die Claviermusik bringen könnte. Ganz wundervolle Effecte lassen sich damit machen ...“

Der Titel der Sechs Fugen über den Namen BACH wird ergänzt durch den Hinweis ‚für Orgel oder Piano-forte mit Pedal‘. Vielleicht legte es die Form der Fuge nahe, auf die Orgel als erstes hinzuweisen und erst anschließend auf das Pedalklavier, möglicherweise aber war es Schumann im November des Jahres 1845 inzwischen klar geworden, dass sich das Pedalklavier eventuell doch nicht so allgemein durchsetzen würde, wie er es im Frühjahr noch gedacht und gewünscht hatte. Auch hinsichtlich der Studien und Skizzen hatte er bereits im Mai 1845 seinem Verleger, der vom Verkaufserfolg nicht so überzeugt war, geschrieben: „Zugleich bemerke ich, daß sich die Pedalstudien auch für die Orgel, wie für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen sehr gut eignen, (wie ich auch auf dem Titel bemerken werde,) so daß Sie also auf einen vermehrten Absatz in dieser Hinsicht gewiß rechnen können.“

Die **Sechs Fugen op. 60** bilden mit ihrer Konzentration kontrapunktischer Techniken einen Sonderfall in Schumanns Schaffen. Eröffnet wird der Zyklus durch eine Komposition gleichsam im *Stile antico*, das BACH-Thema in Halben Noten – im 4 Halbe Takt und in einem langsamen Tempo. Der alte Stil aber wird verlassen, allmählich steigert sich das Tempo und das diminuierte Thema kontrapunktiert die ursprüngliche Gestalt, der Satz verdichtet sich und über einer Augmentation des Themas im Pedal wird die Schlusssteigerung eingeleitet. Die nachfolgenden Fugen präsentieren immer wieder neue und unterschiedliche Ausprägungen des BACH-Motivs – auf eine besondere Gestaltung des Themas wird ausdrücklich hingewiesen durch die Bemerkung: p[er] mot[o] retro[ado] – und der Charakter der Fugen ändert sich immer wieder. Lebhaft schnelle Bewegung findet sich ebenso wie gravitatische Akkordfolgen, dichte Stimmführungen stehen einem aufgelockerten, non legato zu spielenden Figurenwerk gegenüber, dynamische Steigerungsbögen kontrastieren mit größter Zurückhaltung. In der sechsten Fuge erfolgt die Rückwendung zum Beginn des Zyklus. Das Thema erscheint wieder in langen Notenwerten, wird allerdings nun bewegter triolisch kontrapunktiert, bevor wiederum eine breit angelegte Schlusssteigerung das Werk und den Zyklus beendet.

Schumann war überzeugt, mit den Sechs Fugen über BACH etwas Besonderes geschaffen zu haben. Nach der Fertigstellung bot er sie seinem Verleger Whistling Anfang 1846 mit den Worten an: „So hab’ ich denn nur zum Druck so ziemlich fertig liegen sechs größere Fugen über den Namen BACH für Orgel, aber auch auf dem Clavier gut ausführbar, zum Theil sehr brillant; es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr gearbeitet, um es in etwas des hohen Namens, den sie trägt, würdig zu machen, eine Arbeit, von der ich glaube, daß sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird.“

Wolfgang Dinglinger



## EINE NEUE ORGEL IM ALTEN STIL?

Eine neue Orgel zu bauen, ist für einen Orgelbauer immer eine spannende Erlebnisreise. Wie soll eine neue Orgel aussehen, wie klingen, wie in den Kirchenraum passen, welche traditionellen Bezugspunkte gibt es, was soll neben der wichtigen Kirchenmusik auf dieser neuen Orgel gespielt werden, wie historisch, wie modern dürfen Trakturen, Windanlage und schließlich das gesamte Pfeifenwerk gebaut werden.

In der Kirche „Zu den vier Evangelisten“ der evangelischen Kirchengemeinde Berlin-Pankow war die Vorgabe klar. Eine im Kirchenraum früher vorhandene Orgel des berühmten Berliner Orgelbauers Carl August Buchholz (1796–1884) war nicht mehr vorhanden. Kann man eine Buchholz-Orgel so nachbauen, dass es möglich erscheint, diese neue Orgel hätte C.A. Buchholz z.B. 1840 genauso gebaut?

Wir Orgelbauer von der Orgelwerkstatt Wegscheider haben uns dieser besonderen Aufgabe gestellt, hatten bereits mehrere Buchholzorgeln restauriert und rekonstruiert, haben weitere erhaltene Buchholzorgeln besucht und untersucht, waren mit dieser besonderen Orgel-Klangsprache der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den preußischen Landen gut vertraut. Eine passende Disposition mit 27 Registern wurde erstellt, ein frühes Schwellwerk mit seitlichen Türen (ganz im Buchholz-Stil) konzipiert, die Metall- und Holzpfeifen sowie die Zungenstimmen nach den Vorbildern erbaut und in der Intonation dem Kirchenraum in Ansprache, Klangvolumen und Dynamik angepasst.

Besonderer Wert wurde bei dieser Orgel auf das Gefühl an der Taste gelegt, das für den Spieler mit dem, was er über sein Ohr aufnimmt, harmonisieren muss. Ziel war nicht, eine besonders leichte Traktur zu bauen, sondern eine zum frühromantischen Klang passende Tontraktur. Auch die historische Spielschrankästhetik mit den Registerzügen, dem Notenpult, dem Schwellwerkhebel, den historischen Proportionen zwischen den Manualklavieren und der Pedalklavatur dient dazu, dem Interpreten ganz in den frühromantischen klanglichen Geist eintauchen zu lassen.

Mit dem Orgelwerk von Robert Schumann ist dies Henry Fairs auf unserer neuen Orgel aus meiner Sicht wunderbar gelungen.

Kristian Wegscheider, Orgelbaumeister Dresden

## DISPOSITION

### Hauptwerk C – g3

1. Principal 8'
2. Bordun 16'
3. Viola di Gamba 8'
4. Rohrflöte 8'
5. Octav 4'
6. Spitzflöte 4'
7. Quinta 3'
8. Octav 2'
9. Cornett 3 fach ab g°
10. Mixtur 4 fach
11. Trompete 8'

### Oberwerk C–g3

(als Schwellwerk)

12. Principal 8' (im Schwellkasten)
13. Salicional 8'
14. Gedackt 8'
15. Piffaro 8' ab g°
16. Viola d'amour 4'
17. Flauto traverso 4'
18. Nassat 3'
19. Waldflöte 2'
20. Hautbois 8'

### Pedal C–d'

- Großpedal
21. Violonbass 16'
  22. Posaunenbass 16'
- Kleinpedal
23. Subbaß 16'
  24. Principalbass 8'
  25. Bassflöte 8'
  26. Octav 4'
  27. Trompete 8'

Manualkoppel: SW/HW als Wippenkoppel,

Pedalkoppel: HW/Ped. als Windkoppel

3 Bälge, für jedes Werk ein Keilbalg

Tastengang: HW: 11 mm

SW: 10 mm

Ped.: 12 mm

Winddrücke: Schwellwerk: 90 mm WS

Pedal: 85 mm WS

Hauptwerk 80 mm WS

Stimmtonhöhe: 440 Hz bei 18° C

## HENRY FAIRS [www.henryfairs.com](http://www.henryfairs.com)

Henry Fairs ist Professor für Künstlerisches Orgelspiel an der Universität der Künste Berlin.

Eine umfangreiche Konzerttätigkeit führt ihn zu Instrumenten und Festivals in der ganzen Welt. Er ist regelmäßig als Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben tätig. Studierende seiner Orgelklasse gingen als Preisträger aus zahlreichen internationalen Wettbewerben hervor und wirken auf bedeutenden Stellen in Kirche und Hochschule.

Er ist mehrfacher Preisträger internationaler Orgelwettbewerbe: u.a. Erster Preis und Sonderpreis in Odense (DK), ‚Prix Maurice Duruflé‘ in Chartres (FR) und ‚Concerto Gold Medal‘ in Paris (FR). Wichtige Lehrer beinhalten David Saint, Thierry Mechler, Susan Landale, David Sanger und Michael Radulescu.

Von 2005 bis 2020 wirkte Henry Fairs am ‚Royal Birmingham Conservatoire‘ (GB), 2018–2020 war er zudem Gastprofessor an der ‚HMT Leipzig‘. Seit 2014 ist er als ‚Honorary Professor of Organ‘ an der ‚University of St Andrews‘ (Schottland) tätig. Seit dem Wintersemester 2020/2021 ist Henry Fairs Professor für künstlerisches Orgelspiel an der ‚Universität der Künste Berlin‘. Seit Oktober 2023 wirkt er zudem als ‚Adjunct Professor of Organ‘ an der ‚Suddansk Musikkonservatorium‘ in Esbjerg, Dänemark.



## FOREWORD by Henry Fairs

*“Berlin is not a city at all, but merely a place where many, including a great number of enlightened people who are indifferent to the place, gather.”*

Heinrich Heine, 1828

So begins Uwe Pape’s forward to his superb book, “Orgeln in Berlin” (Pape Verlag). There may still be something to Heine’s quote, and Pape’s observations that “Berlin is a city that has gained much from immigration... in which ancient and modern often stand, seemingly unrelated, side by side” and that “...something similar could be said of its [richly diverse] organ landscape” certainly still hold true today.

Today, when one thinks of the organ landscape in Berlin and Brandenburg, two organ builders spring immediately to mind: Joachim Wagner in the eighteenth century and Wilhelm Sauer in the late nineteenth/early twentieth centuries. A representative instrument in the capital by the Berlin master organ builder, Carl August Buchholz (1796–1884) is, sadly, conspicuous by its absence; that none has survived in this region is a great loss to the organ world. Carl August’s father, Johann Simon, built some 30 instruments – at first alone, and later together with his son – some of which have been preserved in Sachsen-Anhalt and Mecklenburg-Vorpommern. Carl August began his apprenticeship in his father’s workshop at the age of fourteen and was swiftly promoted to become his assistant.

The “Buchholz Sound” is rooted in the tradition of G. Silbermann and Joachim Wagner; the array of large organs built by the latter in Berlin and Prussia made a considerable impression that extended well into the 19<sup>th</sup> century. Hartmut Schütz, a pipe maker from the Wegscheider workshop, draws a comparison between the “Buchholz Sound”, with its clarity and directness, and the spoken language and dialect of Berlin. When compared with organs by Ladegast and the influential “Standard Scale” (“Normalmensur”) of organist and theorist, J.G. Töpfer, Buchholz scalings remained more classical and transparent in the middle of the compass, combined with fundamental-rich basses and fluty trebles, but without skimping on a richly diverse palette of 8’ colour. Buchholz organs were, broadly speaking, romantic in conception, while the craftsmanship and voicing remained, to a great extent, baroque; characteristics that are immediately apparent upon hearing and playing the Wegscheider organ.

Wegscheider has a profound understanding of all things Buchholz, having restored organs in Barth, Grisgow, St. Nicolai Stralsund, Osterburg, and undertaken extensive research on further instruments by the Berlin master – in particular his Magnum Opus in Braşov, Romania. The 1849, 14-stop Buchholz instrument in Boizenburg might have served as a model, had the Pankow parish desired another small organ; however, a crucial element of the brief was to, at last, have an instrument capable of filling the church with sound. Taking into account the space, benchmark Buchholz organs, financial considerations and the wishes of the organ committee, consultant and organ builders, it was decided that the new instrument should have two manuals (including an enclosed division), pedal, and 27 stops.

Such vision, warmth and positivity combined with dedicated, harmonious teamwork is both rare and inspiring to behold; the fruits of it can be witnessed in what is a wonderful and, above all, musical new organ that fills an important void in Berlin’s organ landscape. The Alte Pfarrkirche in Pankow has been given back her Berlin Voice.

The church is situated on a traffic island with tram tracks on either side – something of a challenge when undertaking such a recording project. The final “bonus track” on this disc is a reconstruction of the original pedal piano version of the Canon (1845), Albumbblatt op. 124, 20 and captures something of this unique location.

## SCHUMANN’S STUDIES, SKETCHES AND FUGUES OP. 56, 58 & 60

Robert Schumann was clear he was grappling with a set of rules that reflected a musical language of the past, he nevertheless continued to study strict counterpoint intensively. He soon realised the contradiction between the compulsion to apply the rules of strict composition with consistency and the creative impetus of the ingenious tone poet. While extremely suspicious of the compositional rules being a wooden, scholastic exercise and, as it were, a lifeless repetition of a past world, a binding set of rules also formed the antithesis to composing in accordance with free-flowing imagination and inspiration. It was therefore important, because by concentrating on such rules, it was possible to re-centre thoughts that had become

lost. In addition, Schumann acknowledged the importance of musical education and, in its pursuit, repeatedly devoted himself to the study of counterpoint. However, the peculiar dichotomy associated with such study remained: the learning and application of rules that had little to do with the current and contemporary manifestations of music. He understood at the same time that learning these constraints was part of the canon of musical education characterised the professional musician. Schumann summarised the following as essential for the application of contrapuntal techniques: "In any case, the best fugue is always the one that the audience takes for a Strauss waltz, in other words, where the artificial roots, like those of a flower, are covered over so that we only see the flower."

A particularly intensive phase of contrapuntal studies began in 1845. At the end of January, Clara Schumann wrote: "Today we began contrapuntal studies, which gave me much pleasure despite the effort, for I soon saw a fugue I had made myself, something I never thought possible ... But he [Schumann] also got into a fugal passion, and is bubbling over with beautiful themes, none of which I have as yet been able to come upon." It stands to reason that Bach's works and the organ came into focus during the joint counterpoint studies and the 'Fugenpassion'. After all, the organ was considered predestined for the realisation of contrapuntal structures. Clara Schumann's note in which she wrote: "On 24 April [1845] we received a pedalboard under the grand piano for hire, which gave us a lot of pleasure." This is not surprising. A pedal piano enabled players to play with their feet, just like on the organ. Such instruments were primarily used as practice instruments for organists and Clara expressed herself accordingly: "The main purpose for us was to practise playing the organ."

Schumann's interest in the new instrument quickly went beyond the superficial aspect of practising the organ. "Robert soon found a greater interest in this instrument and composed some sketches and studies for the pedal piano, which will certainly find great favour as something completely new," Clara continues. Thus the three cycles for the pedal piano, the Six Studies op. 56, the Four Sketches op. 58 and the Six Fugues on the name BACH op. 60, which were composed side by side, emphasise different focal points. On the one hand, the possibilities of the instrument are utilised for the depiction of contrapuntal structures and, on the other, Schumann is enthusiastic about the remarkably new sound that the pedal piano opens up to him.

The **Six Studies op. 56** bear the subtitle: Six pieces in canonic form. Modelled on templates from the baroque era, Schumann makes it clear in the following pieces how the canon can become effective and

vivid in a contemporary setting. The first of these presents a canon in the upper voices over a bass part that is independent of the canon with long, sustained foundation notes. The canon's texture is reminiscent of two-part inventions by Johann Sebastian Bach and the underlay with a bass part has similarities to those of a baroque trio. From the second piece onwards, the canon technique is embedded in those of contemporary composition. Different types of chordal accompaniment supported by the pedal dominate. Over these, canon formations move at different intervals and distances, often with melodic developments that remind one of lyrical song compositions and with counter-voices that veil the canons. Types of movements and characters that can also be found in Schumann's piano compositions or in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* distinguish the cycle's individual pieces. With the final piece, Schumann returns to baroque models. On the one hand, the canon is embedded as an upper and middle voice in a dense setting reminiscent of chorale movements; on the other hand, the canon formation expands in the direction of a polyphonic fugal exposition.

In the **Sketches op. 58**, Schumann places a different emphasis from those in the Studies; here, above all, the new tonal possibilities offered by the pedal piano. This collection has little in common with the contrapuntal exercises and studies that characterise op. 56, with its various canons, and op. 60, with its extended fugues. One idea from the studies is nevertheless continued: the composition of character pieces for the pedal piano. While the different characters in the studies are linked to the compositional technique of the canon, the sketches dispense with contrapuntal design: the massive chordal writing is emphasised here in ever-changing forms. When he offered the studies and sketches to his publisher, Whistling, in May 1845, Schumann emphasised that he had created something groundbreaking with these compositions for pedal piano: "Frankly, I attach a great deal of importance to the idea and believe that it could, in time, bring a new impetus to piano music. Quite marvellous effects can be achieved with it ..."

The title of the Six Fugues on the name BACH is supplemented by the indication 'for organ or pianoforte with pedal'. Perhaps the form of the fugue suggested that the organ should be mentioned first and the pedal piano only afterwards, but perhaps Schumann had realised in November 1845 that the pedal piano might not become as generally accepted as he had thought and wished in the spring. He had already written to his publisher in May 1845, who was not so convinced of the sales success of the studies and sketches: "At the same time, I note that the pedal studies are also very well suited to the organ, as well as to the pianoforte for 3 or 4 hands, (as I will also note on the title page) so that you can certainly count on increased sales in this respect."

With their concentration of contrapuntal techniques, the **Six Fugues op. 60** are a special case in Schumann's oeuvre. The cycle opens with a composition in style antico, as it were, the B-A-C-H theme in half notes in a slow 4/2 meter. However, the old style is abandoned, the tempo gradually increases and the diminished theme counterpoints the original form. The movement becomes denser and the final intensification is introduced via an augmentation of the theme in the pedal. The subsequent fugues repeatedly present new and different expressions of the B-A-C-H motif – one particular shaping of the theme is explicitly indicated by the remark: p[er] mot[o] retrogr[ado] – and the character of the fugues changes again and again. Lively, fast movement features, as well as solemn chord sequences; dense voice-leading is contrasted by open, non-legato figurations, and phrases of dynamic intensification with moments of the greatest restraint. In the sixth fugue, we return to the beginning of the cycle. The theme reappears in long note values, but is now counterpointed by more agitated triplet figures, before a large-scale final intensification brings the work and the cycle to a close.

Schumann was convinced that he had created something special with the Six Fugues on BACH. After completing them, he offered them to his publisher Whistling at the beginning of 1846 with the words: "So I only have six larger fugues on the name BACH for organ, but also well executable on the piano, more or less ready for printing; some of them very brilliant. This is a work on which I have been working for the whole of the past year in order to make it worthy of the high name it bears; a work which I believe will perhaps outlive my others the longest."

Wolfgang Dinglinger



## A NEW ORGAN IN HISTORIC STYLE?

Building a new organ is always an exciting journey for an organ builder. What should a new organ look like and how should it sound? How should it fit into the church interior and what traditional references are there? In addition to important church music, what should be played on this new organ. How historic or how modern may the action, winding system and the pipework be built?

In the Church of the Four Evangelists in the Protestant parish of Berlin-Pankow, the requirements were clear. The original organ by the famous Berlin organ builder, Carl August Buchholz (1796–1884), no longer existed in the church. Is it possible to rebuild a Buchholz organ in such a way that C.A. Buchholz would have employed to build his new organ in 1840, for example?

We organ builders at the Wegscheider organ workshop set ourselves this special task, having already restored and reconstructed several Buchholz organs. We visited and examined surviving instruments and were very familiar with this particular organ tonal language of the 19<sup>th</sup> century in the Prussian lands. A suitable specification with 27 stops was created and an early swell division with side doors (entirely in the Buchholz style) adapted to the church interior. The metal and wooden pipes as well as the reed stops were built after historic models, with appropriate voicing in terms of response, volume of sound, and dynamics.

Particular emphasis was placed on the feel of the keys, which must be at one with what the player hears. The aim was not to build a particularly light action, but rather one in harmony with the early romantic sound. The historical console aesthetics with the specification, music desk, swell lever, historical proportions between the manuals and the pedalboard also serve to immerse the performer completely in the early Romantic tonal spirit.

With the organ works of Robert Schumann, Henry Fairs has, in my opinion, achieved this marvellously on our new organ.

Kristian Wegscheider, Master organ builder Dresden

## HENRY FAIRS [www.henryfairs.com](http://www.henryfairs.com)

Henry Fairs is Professor of Organ at the Universität der Künste Berlin.

He enjoys a recital career that takes him to instruments and festivals throughout the world. He is regularly invited to serve as a jury member for international competitions. His students include prize-winners at competitions in the UK, The Netherlands, Denmark, Germany and the USA.

He was a prize-winner in numerous international organ competitions, including First Prize & Special Prize in Odense (DK), 'Prix Maurice Duruflé' in Chartres (FR), 'Concerto Gold Medal' in Paris (FR). His teachers included David Saint, Thierry Mechler, Susan Landale, David Sanger and Michael Radulescu.

From 2005–2020 he taught at the 'Royal Birmingham Conservatoire' (UK), and was a Visiting Professor at the 'Musikhochschule Leipzig' from 2018–2020. He has been an Honorary Professor of Organ at the 'University of St Andrews' since 2014. At the start of the winter semester 2020/2021 Henry moved to Berlin to take up the position of Professor of Organ at the 'Universität der Künste'. In October 2023 he took on the additional position of 'Adjunct Professor of Organ' at the 'Suddansk Musikkonservatorium' in Esbjerg, Denmark.

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher  
Aufnahme: 29.–30. April, 1. Mai 2024, Alte Pfarrkirche Pankow „Zu den vier Evangelisten“  
Registrant: Matthias Wilke  
Cover: Anja Hoppe • Layout: Annette Schumacher  
Fotos: Sonja Freter (Henry Fairs), Holger Petsch (Orgel)  
Texte: Henry Fairs, Wolfgang Dinglinger, Kristian Wegscheider  
© 2024