

INHALT / CONTENTS / CONTENU

Vorwort	V
Hinweise zur Interpretation	VII
Preface	VIII
Notes on Interpretation	X
Préface	XI
Notes sur l'interprétation	XIII
Disposition der Ladegast-Orgel in Merseburg /	
Specification of the Ladegast Organ in Merseburg /	
Disposition de l'Orgue Ladegast à Merseburg	XIV

Der 94ste Psalm. Sonate	1	Trio	42
-------------------------------	---	------------	----

Facsimilia	47
------------------	----

Anhang / Appendix / Appendice	
Adagio	48

Kritische Anmerkungen / Critical Notes	50
--	----

VORWORT

Julius Reubke wurde als ältestes von fünf Kindern des Orgel- und Klavierbauers Christian Adolf Reubke (1805–1875) am 23. März 1834 in Hausneudorf am Harz geboren. Nach erstem Musikunterricht bei Hermann Bönicke (1821–1879) in Quedlinburg ging Reubke 1851 an das Berliner Konservatorium, um bei Theodor Kullak (1818–1882) Klavier und bei Adolf Bernhard Marx (1795–1866) Komposition zu studieren. Die ersten Kontakte zu Franz Liszt (1811–1886) dürften ihm wohl durch Hans von Bülow (1830–1894) und Alexander Winterberger (1834–1914) vermittelt worden sein; jedenfalls finden wir ihn 1856 als Liszts Kompositions- und Klavierschüler auf der Altenburg in Weimar.

Nach der 1856/57 entstandenen großen Klaversonate in b-Moll, die bereits bereitetes Zeugnis eines außergewöhnlichen Talents ablegt, schrieb Reubke unmittelbar daran anschließend die Orgelsonate in c-Moll *Der 94. Psalm*. Am 17. Juni 1857 brachte er das Werk bei einem Konzert im Merseburger Dom zur Uraufführung. Das dortige Instrument, von Friedrich Ladegast (1818–1905) erbaut, zählte mit seinen 81 Registern auf 4 Manualen und Pedal zu den großartigsten Organen im deutschen Raum. Es wurde am 26. September 1855 durch Alexander Winterberger eingeweiht, unter anderem mit Franz Liszts *Fantasia und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“*; das von Liszt hierfür vorgesehene *Prälium und Fuge über B-A-C-H* war nicht fertig geworden. Für Reubkes Orgelsonate war dieses Instrument geradezu prädestiniert.

Im Dezember 1857 ging Reubke nach Dresden, im Mai in das nahebei gelegene Pillnitz, wo er Besserung seines schon länger bekannten Lungenleidens erhoffte. Er starb am 3. Juni 1858 und wurde am 7. Juni in Pillnitz-Hosterwitz begraben. Der zum Liszt-Kreis zählende Komponist Peter Cornelius (1824–1874) würdigte Reubke in einem Nekrolog¹:

Beim Tode von Julius Reubke

Nicht mit dem Tode rechten
Will unser Klage lied,
Den Kranz nur will es flechten
Dem Freund, der von uns schied.

Den zwiefach unser Leben
Und unsre Kunst verlor,
Der tren uns war ergeben
Den sich die Kunst erkor.

Er trug in zarter Hülle,
Im Körper krank und schwach,
Zu mächt'ger Gluren Fülle,
Die das Gefäß zerbrach.

In edelstem Gemüte
Zeigt er des Ew'gen Spur,
Sein Herz war eine Blüte
Voll Duft und Schimmer nur.

Geweiht durch Geistesschöne
Und schöpferische Kraft,
Verließ die Kunst der Töne
Ihm frühe Meisterschaft.

Er wallte nicht mit vielen
Auf breitgetretter Bahn,
Er stieg zu neuen Zielen
Auf steilem Pfad hinan.

Er kannte kein Gelingen
Er strebte nicht nach Lob:
Ein unablässig Ringen
War, was die Brust ihm hob.

Und wird mit ihm zerstreuen,
Was er im Kampf errang:
Sein Hoffen, Sehnen, Lieben,
Gestaltet in Gesang?

Wird dem, was ihm gelungen
Und dem, was er gewollt,
Ein Ehrenkranz geschlungen,
Bewund'rung noch gezollt? ...

Doch Heil ihm, fern dem Wehe
Der Welt und ihrer Gunst,
Vergänglichliches vergehe,
Doch ewig ist die Kunst.

Doch ob der Welt sein Streben,
Ob es ihr nicht bewußt,
Er lebt ein Ruhmesleben
In seiner Freunde Brust.

Sein Eifer ohne gleichen
Hält noch im Tode Schritt,
Wenn Schönes wir erreichen,
Sein Geist erreicht es mit.

Woh', dass in frühem Leiden
Der Tod ihn hingerafft,
Woh', daß er mußte scheiden
Voll Tatendrang und Kraft.

Dem höchst bedauerlichen Verlust des Autographs von Julius Reubkes Sonate *Der 94. Psalm* gesellt sich die ebenso betrübliche Tatsache einer nach heutigen Begriffen nicht gerade korrekten Herausgabe hinzu, die den Interpreten vor mitunter schwierige Entscheidungen stellt. Es kann daher in keiner Weise die Rede davon sein, dass der von Julius Reubkes Bruder Otto (1842–1913) herausgegebene Erstdruck von 1871 in *vorbildlicher Weise besorgt worden ist*, wie dies der Herausgeber des 1985 erschienenen, im Übrigen hochverdienten, Reprints im Vorwort feststellt. Zwar kann gar nicht genug gewürdigt werden, dass Otto Reubke die Sonate, die ohne Zweifel eines der genialsten Werke der gesamten Orgelliteratur darstellt, durch seine Herausgabe erst allgemein zugänglich gemacht hat; die in der Herausgabe enthaltenen Fehler und Inkonssequenzen werden aber zu viele Fragen auf, um die Publikation ohne Einschränkung als *vorbildlich* zu apostrophieren. Andererseits ist es kaum zu eruiieren, ob die problematischen Stellen im Einzelfall nur Resultat einer mangelhaften Überlieferung sind oder satztechnische Großzügigkeiten eines jugendlichen Genies, das noch am Anfang seiner kompositorischen Entwicklung stand. Daher werden Verbesserungsvorschläge des Herausgebers zu einer Reihe fraglicher Textstellen in Form von Fußnoten zur Diskussion gestellt. Korrekturen offensichtlichlicher Fehler sind hingegen im Notentext selbst vorgenommen; sie werden in der Regel in den Einzelanmerkungen, gelegentlich auch in Fußnoten, kommentiert. Ergänzungen aufgrund von Parallelstellen sind durch eckige Klammern oder Kleinstich gekennzeichnet. Angesichts des beachtlichen Kontingents solcher Korrek-

turen und Verbesserungsvorschläge (die jedoch keinesfalls der Weisheit endgültigen Schluss beanspruchten), scheint eine neue Edition gerechtfertigt – auch und gerade im Hinblick auf die wachsende Beliebtheit dieses Werkes. Eine mehr als zwanzigjährige, intensive Beschäftigung des Herausgebers in Konzert und Unterricht möge nicht als Legitimation, sondern als Ergebnis lange gereifter Überlegungen angesehen werden.

Neben der Sonate umfasst die vorliegende Ausgabe noch das *Trio für zwei Manuale und Pedal Es-Dur*, das der Erfurter Verleger Gothilf Wilhelm Körner (1809–1865) im 1850 erschienenen ersten Heft der *Vorspiele in den gangbarsten Dur- und Moll-Tonarten* für Orgel im Rahmen seines vierteiligen Sammelwerks *Rinck-, Fischer-, Mendelssohn-Bartboldy-Album ... Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes* erstveröffentlichte. Da Körner im November 1847 in einem öffentlichen Auftat um Originalbeiträge für diese Reihe bat, liegt es nahe, Reubkes Trio in die Jahre 1848/49 zu datieren, in eine Zeit also, während er bei dem angesehenen Quedlinburger Pädagogen und Musiker Hermann Bönicke (1821–1879) in Theorie, Klavier- und Orgelspiel unterwiesen wurde. Das sehr jugendliche Alter des Komponisten veranlasste dann auch den Verleger (wahrscheinlich in Absprache mit Bönicke, der zu Recht auf seinen Schüler stolz sein durfte), über der ersten Notenzeile rechts den Vermerk anzubringen: *Julius Reubke, geb. 23. März 1834 zu Haus Neindorf bei Quedlinburg, Schüler von H. Bönicke*. Auch ohne der kurzen, der A-B-A-Form folgenden Komposition das Prädikat eines ‚Geniestreichs‘ zubilligen zu müssen, erstaunt trotzdem der schon souveräne Umgang mit Melodik und Satztechnik, so dass der Hochbegabe keinen Zweifel an seiner weiteren künstlerischen Entwicklung aufkommen lässt. Freilich ist es noch ein weiter Weg bis hin zu seinem *94. Psalm*, und es scheint deshalb besonders bedauerlich, dass ein weiteres Orgelwerk, die *Choral-Figuration für Orgel „O Haupt voll Blut und Wunden etc.“*, nicht mehr auffindbar ist. Es sollte in *Gottschalds Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel* erscheinen, ist aber nach Ausweis der erhaltenen Hefte und Inhaltsverzeichnisse offensichtlich nie in diese Reihe aufgenommen worden.²

Stattdessen konnte im Sommer 2004 im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar im *Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein*³ ein *Adagio für die Orgel*

ausfindig gemacht werden, dessen Autor am Ende mit *Julius Reubke* zeichnet. Es handelt sich dabei um die Übertragung der Takte 233–288 des aus der Orgelsonate stammenden *Adagio* auf zwei Systeme. Zugleich ist in Gestalt dieser beiden Seiten das einzige bislang bekannte Autograph Reubkes greifbar. Die kalligraphische Niederschrift birgt in den ersten 29 Takten (entsprechend den Takten 233–262 der Orgelsonate) eher geringfügige Modifikationen: Der in der Orgelsonate einstimmige Beginn ist hier dreistimmig in Sextakkorden ausharmonisiert und in Takt 29 (= Takt 262 der Sonate) bringt der Ton *b* statt des angebundenen *his* im Alt eine harmonisch aparte Variante. Die dynamischen Angaben entsprechenden dynamik differenzierter erscheint. Die in Takt 263ff. der Orgelsonate solistisch hervortretende Pedalstimme wird, hier (Takt 30ff.) in den Manuallsatz integriert, durch Akzentzeichen auf jeder einzelnen Note profiliert. Dies könnte unter Umständen ein Hinweis auf eine Übertragung für Klavier sein, zumal jegliche Registrieranweisungen fehlen, und der Zusatz *für die Orgel* im Titel nicht von Reubkes Hand stammt. Andere Stellen, an denen die Stimmen recht weit voneinander absteigen, lassen wiederum (wenigstens nicht zwingend) an die Verwendung des Pedals denken. Wahrscheinlich aber sollte das Stück in dieser Form als Albumblatt dienen, vielleicht als Ersatz für eine nicht fertiggestellte Komposition. Die den Notentext umrahmenden, dem Zeiggeschmack entsprechenden Bordüren legen diese Bestimmung jedenfalls nahe. Die vorliegende Ausgabe gibt das Stück, das in dieser Form eine gewisse Eigenständigkeit erhält, sowohl als Faksimile wie in moderner Edition wieder. Für die Orgelsonate selbst steht damit zum ersten Mal, wenn auch nur für einen kleineren Ausschnitt und nur zu mittelbarem Vergleich, ein eigenschriftliches Zeugnis Reubkes zur Verfügung.

Günther Kaunzinger

¹ Zit. nach: Michael Galitz, *Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995, S. 76.

² Freundliche Auskunft von Frau Caterina Anrech, Weimar.

³ GSA, 60/Z 170, Bl. 62v und 63r.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Wie Reubke selbst in der *Vorbemerkung* zu seiner Sonate mitteilt, legt er großen Wert auf die Registrierung (*richtige Wahl und Mischung der einzelnen Stimmen*), die noch durch eine entsprechende Anzahl an Klavieren (*mindestens 3 Manuale*) unterstützt werden solle. Ohne letzteren Zusatz wörtlich nehmen zu müssen (dem Spieler stehen heute bei einer Vielzahl von Kombinationsmöglichkeiten ausreichend Ressourcen zur Verfügung, die auch eine Darstellung auf beispielsweise nur zwei Manualen ermöglichen), verlangt die Komposition dennoch ein beachtliches Potential an Einzel- bzw. Soloregistern, ohne die an eine adäquate Interpretation nicht zu denken ist. Von unschätzbarem Wert dürften deshalb Reubkes eigene Registrierangaben und Manualverteilungen sein, da sie offensichtlich das Resultat seiner Uraufführung am 17. Juni 1857 auf der Merseburger Domorgel widerspiegeln. Nun sind zwar die ca. 60 originalen dynamischen bzw. registriertechnischen Angaben analog Reubkes *Vorbemerkung* nicht immer als sakrosankt anzusehen (*da selbst gleichnamige Register nicht immer in den verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen*), können aber bei adäquater Umsetzung als Richtschnur gelten – mit anderen Worten: Bei Beachtung der verschiedenen Registerfamilien (Prinzipale, Gedackte, Flöten, Streicher, Zungen etc.) können durchaus entsprechende Stellvertreter herangezogen werden.

Dass die Manualverteilung sich zunächst am eigenen Instrument – und nicht an dem des Komponisten – zu orientieren hat, steht außer Frage: Reubkes Angaben beziehen sich ja ebenso auf das ihm gerade zur Verfügung stehende Instrument, nämlich die Merseburger Domorgel. Und will man die Registrierangaben farbgetreu umsetzen, wird sich auf jeder Orgel die Frage nach der Manualverteilung neu stellen.

Reubkes dynamische Palette reicht vom *pppp* bis zum *ff*, und der Notentext gibt auch sehr genau das jeweilige *cresc.* bzw. *dim.* durch Zu- bzw. Abregistrieren von Manual- oder Pedalkoppeln an. Auf heutigen Instrumenten mit gut besetzten Schwellwerken lassen sich diese Abstufungen allerdings noch viel subtiler bzw. intensiver darstellen, so dass auf eine flexible Dynamik unter Zuhilfenahme des Schwellwerks wohl kaum verzichtet werden dürfte.

Ein Blick auf Reubkes Pedalbehandlung weist ihn als herausragenden Spieler seiner Zeit aus: Niemand seiner Zeitgenossen hat dem Pedal auch nur annähernd eine so virtuose Technik abverlangt und sie derart souverän eingesetzt. Seine originalen Applikaturen belegen – wie zu seiner Zeit üblich – das Alternativspiel beider Füße, gleichzeitig verwendet er aber auch Spitze und Absatz nur eines

Fußes beim Spiel von Ober- zu Untertaste und umgekehrt. Selbstverständlich wird der heutige Spieler seine eigene Pedalapplikatur verwenden, die des Komponisten dürfte aber auch heute noch Interesse beanspruchen.

Die in der Sonate vorkommenden Artikulationszeichen (Bogen, Tenorstrich, Akzent sowie Staccatopunkt und -keil) scheinen nicht immer schlüssig oder gar einheitlich. Inwieweit hier der Bruder des Komponisten, Otto Reubke, als Herausgeber involviert war, wird nie ganz zu eruieren sein. Stellvertretend für viele ähnliche Ungereimtheiten nur ein Beispiel: In T. 430 wird der Auftrakt (c) im Dux des Fugenthemas mit einem Keil notiert, wohingegen in T. 441 das Auftrakt-g des Comes einen Punkt aufweist. Noch verwirrender lesen sich Passagen, die – bei gleichen Notenwerten – sowohl Keile als auch Punkte aufweisen (z.B. Manual und Pedal in T. 420ff.). Aufgrund dieser arbiträren Zeichensetzung wird der Spieler zwischen Betonung (Keil) und Kürzung (Punkt) zu unterscheiden haben, was bei rascheren Passagen aber mitunter kaum mehr ins Gewicht fällt.

Was das Tempo anbelangt, ist der Pianist Reubke quasi in jedem Takt zu finden. Auch scheut sich Reubke nicht (ähnlich seinem Lehrer Franz Liszt), bisher eher ungewohnte Passagen auf die Orgel zu übertragen, um geradezu innovative Effekte zu erzielen. Diesem Umstand hat der Spieler Rechnung zu tragen, und er tut gut daran, das Werk zunächst am Klavier zu studieren und von daher seine Fingersätze zu erarbeiten. Zudem umfassen Reubkes Tempoangaben Extrembereiche von *Grave* bis hin zu *Allegro assai*, was – in Verbindung mit den weiteren Anweisungen – eine aus dem Geist der Romantik geborene emotionale (nicht aber sentimentale) Interpretation zwingend vorschreibt. So wird tatsächlich etwa das letzte *Allegro assai* ab T. 504 zur ‚tour de force‘, wenn die Triolenviertel im Pedal im gleichen Tempo wie die Triolenachtel des vorhergehenden Teiles gespielt werden; man vergleiche nur die analoge Stelle am Schluss von Reubkes Klaviersonate, um diese Temporelationen zu verstehen.

Zum eigentlichen, tieferen Verständnis des Werkes aber sei dem Spieler dringend empfohlen, sich mit dem ‚Programm‘ der Sonate vertraut zu machen und den gesamten 94. Psalm, den ‚Rachepsalm‘, zu studieren. Die Inspiration, die der Komponist daraus entnahm, sollte auch auf den Interpreten übergehen, um in dieser symphonischen Dichtung die Korrelation zwischen literarischem Text und musikalischer Form aufzuzeigen.

Günther Kaunzinger

PREFACE

Julius Reubke was born on March 23, 1834 in Hausneindorf in the Harz mountains as the eldest of five children to the organ and piano maker Christian Adolf Reubke (1805–1875). After his first lessons in music with Hermann Bönicke (1821–1879) in Quedlinburg, Reubke joined the Berlin conservatory in 1851 to study piano with Theodor Kullak (1818–1882) and composition with Adolf Bernhard Marx (1795–1866). A first contact with Franz Liszt (1811–1886) was probably arranged by Hans von Bülow (1830–1894) and Alexander Winterberger (1834–1914). In any case, in 1856 we find him as Liszt's student at the Altenburg in Weimar, studying composition and piano.

Immediately following the great Piano Sonata in B flat minor, written in 1856–57, which is already an eloquent witness to an extraordinary talent, Reubke wrote the Organ Sonata in C minor, *Der 94. Psalm* ('Psalm 94'). On 17 June, 1857, he first performed the work in a concert in the cathedral in Merseburg. The instrument there, built by Friedrich Ladegast (1818–1905), belongs to the grandest organs in Germany with its 81 stops on 4 manuals and pedal. It was inaugurated by Alexander Winterberger on September 26, 1855 with, among others, Franz Liszt's 'Fantasy and Fugue on *Ad nos, ad salutarem undam*'; since the 'Prelude and Fugue on B-A-C-H' Liszt had planned for this occasion had not been completed in time. This instrument was practically predestined for Reubke's organ sonata.

In December 1857, Reubke went to Dresden, and in May moved to the nearby town of Pillnitz where he hoped he would find relief for his long since ailing lung. He died on June 3, 1858 and was buried in Pillnitz-Hosierwitz on June 7. The German composer Peter Cornelius (1824–1874), a member of the Liszt circle, acknowledged Reubke in an obituary¹:

On the death of Julius Reubke

Our lament does not want
To rail against death,
It merely wants to weave the wreath
For the friend who left us.

Who was lost twice, to our
Lives and to our art,
Who was truly devoted,
Whom art had chosen.

Inside a delicate mortal form,
In a body weak and ill,
He carried a too grand wealth
Of fire, breaking the vessel.

With a most noble soul
He points to the eternal marks,
His heart was a blossom
Full of pure scent and lustre.

Orained through the beauty
Of the spirit and creative power,
The art of sound promised
Early mastery to him.

He did not travel with many
On broad roads,
He climbed upwards on steep paths
Towards new goals.

He did not know success,
He did not strive for praise:
His bosom was animated
By constant struggle.

And shall now be scattered
That which he gained in battle:
His hope, his longing, loving,
Clad in song?

Will a wreath of honour
Be tied for what he accomplished
And for what he attempted,
Will it be appreciated still? ...

But praise to him, far from the suffering,
Far from the world, and far from its favour,
What is transient passes away,
But art is eternal.

But whether the world knows
Of his striving, or is not aware of it,
He lives a life of fame
In his friends' bosom.

His unrivalled enthusiasm
Keeps up even in death,
When we attain beauty,
His spirit attracts it with us.

Oh, that in early suffering
Death has carried him off,
Oh, that he had to leave, yet
Full of strength and zest for action.

In addition to the very regrettable loss of Julius Reubke's autograph of the sonata 'Psalm 94', there is the also very unfortunate fact of a first edition which is not what one would call correct according to contemporary standards, making sometimes rather difficult decisions necessary on the part of the interpreter. Therefore, there can in no way be assumed that the first print, edited by Julius Reubke's brother Otto (1842–1913) in 1871 was 'executed in the most exemplary form', as the editor of the reprint published in 1985 (actually a very meritorious one) states in his preface. Although we cannot begin to fully appreciate the fact that it was Otto Reubke whose edition made this sonata, indubitably one of the most brilliant works in the entire repertory for organ, accessible to the general public; but the mistakes and inconsistencies found in the first edition pose too many questions for us to refer to this publication as 'exemplary' without reservation. On the other hand, it is almost impossible to find out whether the problematic passages in their individual cases are simply the result of a faulty transmission, or a part-writing leniency in a youthful genius still at the beginning of his compositional development. That's why suggestions for improvement by the editor on a series of doubtful text passages are opened up for discussion in footnotes. Corrections of obvious mistakes, however, have been done directly in the score; they are usually commented on in the detailed notes, occasionally also in footnotes. Additions based on parallel passages are marked by square brackets or smaller print. In the face of the considerable amount of such corrections and

suggestions for improvement (which, however, do not claim to be the final ideal solution), a new edition seems justified – also with respect to the growing popularity this work enjoys. More than twenty years the editor spent with intensive activities in concerts and teaching should not be regarded as authorization, but as the result of long hours of thought.

In addition to the sonata, the present edition also includes the 'Trio for Two Manuals and Pedal' in E flat major, first published by the Erfurt publisher Gotthilf Wilhelm Körner (1809–1865) in the first volume of the *Vorspiele in den gangbarsten Dur- und Moll-Tonarten*, part of his four-volume compilation *Rinck-, Fischer-, Mendelssohn-Bartholdy-Album ... Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes*, published in 1850. Since Körner made a public appeal in 1847, asking for original contributions for this series, it seems reasonable to date Reubke's trio to the years 1848–49, to a time when he was taught theory, piano and organ playing by the renowned pedagogue and musician Hermann Bönicke (1821–1879) in Quedlinburg. The composer's very young age also caused the publisher (probably in agreement with Bönicke who was rightly proud of his student) to print the following note on the right and above the first system of the musical text: *Julius Reubke, geb. 23. März 1834 zu Haus Neindorf bei Quedlinburg, Schüler von H. Bönicke* ('Julius Reubke, born March 23, 1834 at Haus Neindorf near Quedlinburg, student of H. Bönicke'). Although it is not necessary to grant the short composition in A-B-A form the label of a 'stroke of genius', the consummate ease with which melody and part-writing are treated is astonishing, and thus the highly gifted composer does not allow any doubt as to his further artistic development. Still, it was a long way until he wrote his 'Psalm 94, and therefore it seems particularly unfortunate that another work for organ, the *Choral-Figuration für Orgel "O Haupt voll Blut und Wunden etc."* is nowhere to be found. It was intended for publication in *Gottschalck's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel*, but judging from the preserved volumes and tables of contents, it was never included into this series.²

Instead, in the summer of 2004, an *Adagio für die Orgel* was located in the *Goethe-Schiller Archiv* in Weimar inside the *Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein*.³ The composer of the *Adagio* signs his name at the end: *Julius*

Reubke. It is the transcription of bars 233–288 from the *Adagio* from the organ sonata into two-stave systems. At the same time, these two pages constitute the only known autograph by Reubke so far. The calligraphic manuscript contains rather slight modifications in the first 29 bars (corresponding to bars 233–262 of the organ sonata): The unison beginning of the organ sonata is harmonized in three voices led in sixth chords, and in bar 29 (= bar 262 of the sonata), the note *b* instead of the tied *b-sharp* in the alto forms a harmonious and striking variant. The dynamic instructions are mainly identical to those of the organ sonata, though the inner dynamics appear somewhat more differentiated in the first 10 bars. The solo performing pedal voice of bars 263sq. in the organ sonata are here integrated into the manual part (bars 30sq.), and distinguished by accents on each individual note. This could, under certain circumstances, be a hint that an arrangement for piano had been done, especially since there are no instructions on the stops, and the addition *für die Orgel* ('for the organ') in the title is not written by Reubke himself. Other passages in which the voices are fairly far distanced from each other make one think (though not necessarily) of pedal use. However, the piece was probably intended as an album leaf in this form, perhaps as a substitute for another, unfinished composition. The borders according to contemporary taste that frame the score suggest such a use in any case. The present edition includes the piece, acquiring a certain independence in this form, both as a facsimile and as a modern edition. And thus, we have evidence in Reubke's own hand for the organ sonata for the first time, albeit only for a small excerpt and for an indirect comparison.

Günther Kaunzinger
(Translation Sibyl Marquardt)

¹ Quoted from: Michael Galit, *Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Langen near Bregenz, 1995, p. 76.

² Information kindly supplied by Mrs. Caterina Anrecht, Weimar.

³ GSA, 60/Z 170, fol. 62v and 63r.

NOTES ON INTERPRETATION

As Reubke himself informs us in the 'Preface' to his Sonata, he placed great importance on registration ('the correct choice and combination of the individual stops), which is also to be supported by a corresponding number of manuals ('at least 3 manuals'). Without necessarily taking this last item literally (modern organists have available to them, with the large number of combination possibilities, sufficient resources to be able to perform the work with only two manuals) the composition nevertheless demands a considerable range of individual and solo stops, without which an adequate interpretation is unthinkable. Reubke's own registrations and manual assignments are thus of inestimable value, since they clearly reflect the results from the first performance on 17 June 1857, on the Mersburg cathedral organ. Certainly the approximately 60 original dynamic and registration indications, similarly to Reubke's 'Preface', are not always to be seen as sacrosanct ('since even stops bearing the same name do not always produce the same effect on different instruments'). They can, however, when properly treated, function as a guideline: in other words, if due attention is paid to the various families of stops (open and stopped diapasons, flutes, strings, reeds, etc.) appropriate substitutions may undoubtedly be made.

That the manual assignments should be oriented to one's own instrument – and not that of the composer – is beyond doubt: Reubke's specifications clearly relate to the instrument available to him, the Mersburg cathedral organ. And if the original registration is to be faithfully realized, the question must be considered and resolved anew for each organ.

Reubke's dynamic palette stretches from *pppp* to *ff*, and the musical text also specifies very precisely every *cresc.* and *dim.*, with the addition and subtraction of manual and pedal couplers. On present-day instruments with well stocked Swell Organs, these gradations can in any case be presented much more subtly, and where appropriate, more intensively, so that flexible dynamics created with the aid of the swell mechanism become almost indispensable.

A glance at Reubke's treatment of the pedals identifies him as an outstanding performer of his time: none of his contemporaries required anything like such a virtuoso technique, or deployed it so magnificently. His original pedalling demonstrates – as was usual at that time – the use of alternate feet. However, he does also use the heel and toe of a single foot when moving from a sharp key to a white key, and vice versa. The modern player will of course employ his own pedalling, but that of the composer may also be of interest even today.

The articulation marks used in the sonata (slur, tenuto stroke, accent, and staccato dot and wedge) do not always appear to be coherent, or even consistent. It will never be possible to establish completely the extent of the involvement of the brother of the composer, Otto Reubke, as editor. As representative of many similar inconsistencies may be quoted the example of bar 430, where the upbeat *c* in the *dux* of the fugue subject is notated with a wedge, whereas in bar 441 the upbeat *g* of the *comes* has a dot. Still more confusing are passages where the same note values are given both with wedges and with dots (e.g. manual and pedal in bars 420sqg.) The performer has to decide, based on this arbitrary use of markings, on the differentiation between emphasis (wedge) and shortening (dot), although for the more rapid passages this is scarcely any longer insignificant.

As far as tempo is concerned, the pianist Reubke is to be perceived in almost every bar. Reubke (similarly to his teacher Franz Liszt) is also not afraid to transfer previously rather unaccustomed passages to the organ in order to achieve some strikingly innovative effects. The performer has to take account of this circumstance, and he may be well advised to study the work initially on the piano, and to develop his fingering from that standpoint. Reubke's tempo indications also cover a wide range, from *Grave* to *Allegro assai*, which, in conjunction with the other indications, makes obligatory an emotional (but not sentimental) interpretation born of the spirit of the Romantic age. Thus, for example, the last *Allegro assai* from bar 504 on becomes a 'tour de force' if the triplet crochets in the pedal are taken at the same tempo as the triplet quavers in the preceding section. To comprehend these tempo relationships, one only has to compare the analogous passage at the end of Reubke's piano sonata.

The performer is strongly recommended, in order to develop a deep understanding of the work, to become familiar with the 'programme' of the sonata, and to study the whole 94th Psalm, the 'Vengeance Psalm'. The inspiration that the composer drew from this should also carry over to the interpreter, in order to highlight in this symphonic poem the correlation between literary text and musical form.

Günther Kaunzinger
(Translation Sibyl Marquardt)

PRÉFACE

Julius Reubke, l'aîné des cinq enfants de Christian Adolf Reubke (1805-1875), facteur d'orgues et de pianos, est né le 23 mars 1834 à Hausneindorf dans la région du massif du Harz. Après un premier enseignement musical auprès d'Her-
mann Bönicke (1821-1879) à Quedlinburg, Reubke entre en 1851 au Conser-
vatoire de Berlin afin d'y poursuivre des études de piano auprès de Theodor Kul-
lak (1818-1882) et de composition auprès d'Adolf Bernhard Marx (1795-1866).
Le premier contact avec Franz Liszt (1811-1886) semble avoir été initié par Hans
von Bülow (1830-1894) et Alexander Winterberger (1834-1914) ; en tout cas,
nous le retrouvons en 1856 comme élève de Liszt dans les matières composition
et piano à l'Altenburg de Weimar.

A la suite de la grande Sonate pour le piano en si bémol mineur, écrite en
1856/57, témoignage déjà éloquent d'un talent exceptionnel, Reubke composa
directement la Sonate pour orgue en do mineur, *Der 94. Psalm* (« le Psaume
94 »). Le 17 juin 1857, il créa l'œuvre lors d'un concert à la cathédrale de
Merseburg. L'instrument en place, fabriqué par Friedrich Ladegast (1818-1905),
comptait parmi les orgues les plus prestigieux de l'espace allemand avec ses 81
registres sur 4 manuels et pédalier. L'instrument fut inauguré le 26 septembre
1855 par Alexander Winterberger, entre autres avec la « Fantaisie et Fugue sur *Ad
nos, ad salutarem undam* » de Franz Liszt ; le « Prélude et Fugue sur le nom de
B-A-C-H » que Liszt avait prévu pour cette occasion n'était pas terminé. Cet
orgue semblait véritablement prédestiné à la Sonate pour orgue de Reubke.

En décembre 1857, Reubke se rend à Dresde, en mai à Pillnitz, dans les envi-
rons, où il espère guérir la maladie pulmonaire dont il se sait atteint depuis un
certain temps. Il décède le 3 juin 1858 et est enterré le 7 juin à Pillnitz-Hoster-
witz. Le compositeur Peter Cornelius (1824-1874), appartenant au cercle de
Liszt, a rendu hommage à Reubke dans une nécrologie¹ :

A l'occasion du décès de Julius Reubke

Notre complainte ne vise pas
A Juger la mort,
Seulement à tresser une couronne
A l'ami qui nous quitte.

Perte double pour notre vie,
Notre art,
Il nous était fidèle,
L'élû des beaux-arts.

Il portait en lui sous la frêle
Enveloppe, un corps malade et faible,
O'un feu puissant,
Finit par faire éclater.

Par la plus noble des âmes,
Il montre le chemin de l'Éternité,
Son cœur, tel une fleur
N'émane que senteur et lumière.

Empreint de la beauté d'esprit
De la force créatrice,
L'art des sons lui conféra
Une maîtrise précoce.

Il ne se mêlait pas à la foule
Sur les sentiers battus
Il grimpaient vers de nouveaux buts
Empruntant la voie la plus ardue.

Inconnue lui était la réussite
Il n'avait pas soif de louanges :
Une quête inlassable
Le faisait vivre.

Avec lui mourut
Ce qu'il remporta dans la lutte :
Ses espoirs, ses désirs, ses amours
Sous forme de chant ?

Béni soit-il, loin des souffrances,
Du monde et de ses faveurs,
L'éphémère passe,
L'art, lui, est éternel.

Tressera-t-on pour ses succès,
Pour ses souhaits
Une couronne d'honneur,
Lui accordera-t-on de l'admiration ?...

Son zèle incomparable
Persiste jusque dans la mort,
Dès que nous atteignons la beauté,
Son esprit nous rejoindra.

Hélas, dans une souffrance précoce
La mort l'a emporté,
Hélas, il a dû partir
Malgré son élan et sa force.

A la perte particulièrement regrettable de l'exemplaire autographe de la sonate de
Julius Reubke, « Le psaume 94 », vient s'ajouter la réalité tout aussi désolante
d'une première édition qui, d'après nos conceptions modernes, n'est pas entière-
ment correcte et confronte l'interprète à des décisions parfois difficiles. Il ne peut
donc être question que la première édition publiée par Otto (1842-1913), le frère
de Julius Reubke, en 1871, « ait été fournie de manière exemplaire », ainsi que le
constate l'éditeur dans la préface de la réédition (en fac-similé), en outre de grand
mérite, de 1985. Certes, on ne peut suffisamment se féliciter du fait qu'Otto Reub-
ke, par son édition, ait rendu accessible au grand public la sonate qui est sans
aucun doute l'une des œuvres les plus géniales de l'ensemble du répertoire pour
orgue, mais les erreurs et inconséquences de la première édition soulèvent trop
de questions pour qualifier la publication « de manière exemplaire », sans restric-
tion aucune. D'autre part, il est presque impossible de déterminer si les passages
problématiques résultent, chacun pour soi, d'une transmission insuffisante ou
des générosités stylistiques d'un jeune génie encore à l'aube de son évolution
compositrice. C'est pourquoi les conseils d'amélioration de l'éditeur au sujet

d'une série de passages douteux sont proposés sous forme de notes en bas de pages. Les corrections des erreurs manifestes, par contre, sont introduites dans la partition même ; en règle générale, elles sont commentées dans les notes détaillées, parfois également dans des notes en bas de page. Les compléments du fait de passages parallèles sont marqués entre crochets ou par une typographie plus petite. Compte tenu du contingent considérable de telles corrections et conseils d'amélioration (qui sont en aucun cas de vouloir représenter le point final du savoir), une nouvelle édition semble être justifiée — précisément et aussi en raison de la popularité croissante de cette œuvre. Qu'un travail intensif de plus de vingt ans de l'éditeur, dans le cadre de concerts et de cours, ne soit pas considéré comme légitimation, mais comme le résultat de longues et mûres réflexions.

Outre la sonate, la présente édition comprend également le « Trio pour deux manuels et pédale en mi bémol majeur », publiée pour la première fois par l'éditeur d'Erfurt Gorthlif Wilhelm Körner (1809–1865) en 1850, dans le premier cahier des *Vorspiele in den gangbarsten Dur- und Moll-Tonarten* pour orgue dans le cadre de sa collection en quatre volumes Rinck-, Fischer-, Mendelssohn-Bartholdy-Album ... *Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes*. Etant donné que Körner, en novembre 1847, cherchait par voie d'appel public des contributions originales pour cette série, il semble judicieux de situer le Trio de Reubke en 1848/49, l'époque donc où il fut instruit par le pédagogue et musicien renommé de Quedlinburg, Hermann Bönicke (1821–1879) en théorie, piano et orgue. La très grande jeunesse du compositeur incita donc l'éditeur (probablement en accord avec Bönicke, qui devait être très fier de son élève, et ce, à juste titre) à insérer du côté droit, au-dessus de la première portée de notes, la remarque : *Julius Reubke, geb. 23. März 1834 zu Haus Neindorf bei Quedlinburg, Schüler von H. Bönicke*. (« Julius Reubke, né le 23 mars 1834 à Haus Neindorf, près de Quedlinburg, élève de H. Bönicke »). Même si l'on n'attribue pas à la courte composition suivante la forme de A-B-A le prédicat de « trait de génie », le traitement déjà souverain de la mélodie et de la stylistique est cependant surprenante ; le surdoué ne laisse donc paraître aucun doute sur son évolution artistique à venir. Un long chemin reste certes à parcourir jusqu'à son « Psaume 94 », il nous semble donc particulièrement regrettable qu'une autre œuvre pour orgue, la *Choral-Figuration für Orgel* « O Haupt voll Blut und Wunden, etc. » soit introuvable. Elle devait paraître dans *Gottshald's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel*, mais n'a apparemment jamais été incorporée à cette série, si l'on en croit les cahiers et index conservés.²

Au lieu de cela, un *Adagio für die Orgel*, portant à la fin le nom de l'auteur *Julius Reubke*, put être trouvé durant l'été 2004 dans les archives Goethe-Schiller de Weimar dans l'*Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein*³. Il s'agit ici de la transcription des mesures 233–288 de l'*Adagio* de la Sonate pour orgue sur deux systèmes. Avec ces deux pages, nous sommes également en possession du seul autographe de Reubke connu jusqu'ici. La notation calligraphique comporte dans les 29 premières mesures (correspondant aux mesures 233–262 de la Sonate pour orgue) des modifications plutôt minimales : le début à l'unisson dans la Sonate pour orgue y est harmonisé en accords de sixtes et à la mesure 29 (= mesure 262 de la Sonate), le ton de *si naturel* au lieu du *si dièse* lié à l'alto présente une variante harmonique originale. Les indications de dynamique correspondent en grande partie à celles de la Sonate pour orgue, la dynamique intérieure semblant plus différenciée dans les 10 premières mesures. La partie de pédale intervenant en soliste aux mesures 263 et suiv. de la Sonate, ici (mesure 30 et suiv.) intégrée à la composition au manuel, est profilée par des accentuations sur chaque note. Ceci pourrait être éventuellement une indication sur une transcription pour le piano, d'autant qu'il n'y a pas une seule indication de registration, et l'*apout für die Orgel* (« pour l'orgue ») dans le titre n'est pas de la main de Reubke. D'autres passages où les voix s'éloignent fortement l'une de l'autre font penser quant à eux (même si cela n'est pas impératif) à l'utilisation de la pédale. Mais vraisemblablement, le morceau sous cet aspect devait servir de feuille d'album, peut-être pour remplacer une composition inachevée. Les bordures encadrant le texte musical, correspondant au goût de l'époque, parlent en tout cas en faveur d'une telle intention. La présente édition propose le morceau, qui obtient sous cette forme une certaine autonomie, aussi bien en fac-similé qu'en édition moderne. Quant à la Sonate pour orgue en soi, on dispose ainsi pour la première fois, même s'il ne s'agit que d'un petit extrait et ce pour une comparaison indirecte seulement, d'un témoignage écrit de la propre main de Reubke.

Günther Kaunzinger
(Traduction Micheline Wiechert)

¹ Citation d'après: Michael Galitz, *Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Langen près de Bregenz 1995, p. 76.

² Aimables renseignements de Madame Caterina Anrecht, Weimar.

³ GSA, 60/Z 170, fol. 62v et 63r.

NOTES SUR L'INTERPRÉTATION

Ainsi Reubke l'écrit lui-même dans le « Préface » à sa Sonate, il attache une grande importance à la registration (« choix et mélange adéquats des voix respectives »), qui doit être encore soutenue par un nombre correspondant de claviers (« 3 manuels au moins »). Sans devoir prendre à la lettre la dernière remarque (l'exécutant dispose aujourd'hui de suffisamment de ressources pour une foule de possibilités de combinaisons, permettant aussi par exemple un jeu sur deux manuels seulement), la composition exige cependant un potentiel remarquable en registres seuls ou solistes, sans lesquels une interprétation adéquate est impossible. C'est pourquoi les propres indications de registration et les répartitions de manuels de Reubke devraient être d'une valeur inestimable, car elles reflètent manifestement le résultat de sa première, le 17 juin 1857, sur l'orgue de la cathédrale de Merseburg. Certes, les quelques 60 indications originales de dynamique ou de technique de registration analogues au « Préface » de Reubke ne doivent pas toujours être considérées comme sacro-saintes (« étant donné que même des registres homonymes ne rendent pas toujours le même effet sur des instruments différents »), mais peuvent assumer un rôle de référence pour une réalisation adéquate — en d'autres termes : en respectant les différentes familles de registres (principaux, bouchés, flûtes, cordes, anches, etc.), certains représentants correspondants peuvent tout à fait servir.

Il est évident que la répartition des manuels doit tout d'abord s'orienter en fonction du propre instrument et non de celui du compositeur : les indications de Reubke se réfèrent donc aussi à l'instrument dont il disposait à ce moment-là, à savoir l'orgue de la cathédrale de Merseburg. Et si l'on veut rendre les indications de registration en respectant la palette des couleurs, la question de la répartition des manuels se reposera de nouveau pour chaque instrument.

La palette dynamique de Reubke va du *pppp* au *fff* et le texte musical indique aussi très précisément le *cresc.* ou *dim.* respectifs par l'augmentation ou la diminution de la registration d'accouplements manuel ou de tirasses. Sur des instruments actuels avec des récits bien fournis, il est possible toutefois d'illustrer ces nuances avec encore plus de subtilité ou d'intensité, de sorte qu'il devrait être pratiquement impossible de renoncer à une dynamique souple à l'aide du récit.

Un coup d'œil sur la manière dont Reubke traite la pédale suffit à le considérer comme un interprète hors pair de son époque : parmi ses contemporains, personne n'a exigé autant de technique virtuose à la pédale ni ne l'a employée avec tant de maîtrise. Ses doigts originaux attestent — comme il était d'usage à l'époque — le jeu en alternance des deux pieds, en même temps, il utilise aussi la pointe et le talon d'un seul pied pour jouer de la touche dièse à la touche blanche et inversement. Bien entendu, l'interprète moderne utilisera son propre doigté de

pédale, celui du compositeur doit toutefois, aujourd'hui encore, rester au centre de l'intérêt.

Les signes d'articulation survenant dans la Sonate (liaison, trait de tenue, accent ainsi que point ou coin de staccato) ne semblent pas toujours logiques voire uniformes. Dans quelle mesure ici le frère du compositeur, Otto Reubke, a eu son mot à dire en tant qu'éditeur, on ne le saura jamais avec certitude. Un exemple représentatif pour beaucoup d'irrégularités semblables : à la mes. 430, l'anacrouse *do* dans le sujet du thème fugué est notée avec un coin, tandis que par contre à la mes. 441, l'anacrouse *sol* de la réponse comporte un point. Encore plus troublants les passages qui comportent aussi bien des coins que des points pour les mêmes valeurs de notes (p. ex. manuel et pédale à la mes. 420 et suiv.). En raison de cette apposition arbitraire des signes, l'exécutant devra faire la différence entre accentuation (coin) et abréviation (point), ce qui passe pratiquement inaperçu dans les passages plus rapides.

En ce qui concerne le tempo, on retrouve quasiment le pianiste Reubke à chaque mesure. Reubke ne crant pas non plus (tout comme son professeur Franz Liszt), de transposer à l'orgue des passages jusqu'ici plutôt inhabituels, pour obtenir des effets nouveaux. L'exécutant doit prendre en compte cette circonstance et il fera bien d'étudier le morceau tout d'abord au piano et d'y élaborer ses doigts. En outre, les indications de tempo de Reubke comprennent des étendues extrêmes de *Grave* à *Allegro assai*, ce qui — en relation avec les autres indications — prescrit impérativement un interprétation émotionnelle (mais non sentimentale), issue de l'esprit du romantisme. Le dernier *Allegro assai* devient effectivement à partir de la mes. 504 un « tour de force » lorsque les trioliers de noires à la pédale sont jouées au même tempo que les trioliers de croches de la partie précédente ; il suffit de comparer le passage analogue à la fin de la Sonate pour piano de Reubke pour comprendre ces relations temporelles.

Mais pour vraiment appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur, il est instamment recommandé à l'exécutant de se familiariser avec le « programme » de la Sonate et d'étudier tout le Psalme 94, le « Psalme de la vengeance ». L'inspiration que le compositeur en retire devrait se transmettre à l'interprète afin de révéler dans ce poème symphonique la corrélation entre le texte littéraire et la forme musicale.

Günther Kaunzinger
(Traduction Micheline Wiechert)

Disposition der Ladegast-Orgel im Merseburger Dom zur Zeit Reubkes / Specification of the Ladegast organ in Merseburg Cathedral at the time of Reubke /
 Disposition de l'orgue Ladegast de la cathédrale de Merseburg à l'époque de Reubke*

RÜCKPOSITIV (I)

Bordun 16'
 Principal 8'
 Flauto traverso 8'
 Fugara 8'
 Quintaton 8'
 Octave 4'
 Gedeckt 4'
 Octave 2'
 Cornett 2-5f.
 Mixtur 4f.
 Oboe 8'

HAUPTWERK (II)

Bordun 32'
 Principal 16'
 Bordun 16'
 Principal 8'
 Hohlflöte 8'
 Doppelgedeckt 8'
 Gemshorn 8'
 Gambe 8'
 Quinte 5 1/3'
 Octave 4'
 Gedeckt 4'
 Gemshorn 4'
 Doublette 4' + 2'
 Quinte 2 2/3'
 Octave 2'
 Cornett 3-5f.
 Mixtur 4f.
 Scharf 4f.
 Fagott 16'
 Trompete 8'

OBERWERK (III)

Quintaton 16'
 Principal 8'
 Rohrflöte 8'
 Gambe 8'
 Flauto amabile 8'
 Gedeckt 8'
 Octave 4'
 Rohrflöte 4'
 Spitzflöte 4'
 Quinte 2 2/3'
 Waldflöte 2'
 Terz 1 3/5'
 Sifflöte 1'
 Mixtur 4f.
 Schallmei 8'
 Stahlspiel (8')

BRUSTWERK (IV)

Lieblighgedeckt 16'
 Geigenprincipal 8'
 Flauto dolce 8'
 Salicional 8'
 Unda maris 8'
 Lieblich Gedeckt 8'
 Octave 4'
 Zartflöte 4'
 Salicional 4'
 Nasset 2 2/3'
 Octave 2'
 Gymbel 3f.
 Progressiv-harmonica 2-4f.
 Aeoline 16'

PEDAL

Untersatz 32'
 Principal 16'
 Saltebaß 16'
 Violonbaß 16'
 Subbass 16'
 Principal 8'
 Violoncello 8'
 Baßflöte 8'
 Großbassat 10 2/3'
 Terz 6 2/5'
 Rohrquinte 5 1/3'
 Octave 4'
 Scharfflöte 4'
 Flöte 4'
 Kornett 4f.
 Mixtur 4f.
 Posaune 32'
 Posaune 16'
 Dulcian 16'
 Trompete 8'

NEBENZÜGE

Accessories / Registres annexes

SPIELTISCH RÜCKPOSITIV

Rückpositiv console /
 Console Rückpositiv

KLAVIATURENUMFANG

Keyboard Compasses / Etendue des
 claviers

Man.: C-g^{'''} / DO-sol^{'''}

Ped.: C-f' / DO-fa'

Manualkoppel Oberwerk
 Manualkoppel Brustwerk
 Manualkoppel Rückpositiv
 Pedalkoppel Hauptwerk
 Pedalkoppel Oberwerk
 Pedalkoppel Rückpositiv
 Sperrventil Hauptwerk
 Sperrventil Oberwerk
 Sperrventil Brustwerk
 Sperrventil Rückpositiv
 Sperrventil Pedal [I]
 Sperrventil Pedal [II]
 Sperrventil Pedal [III]
 Sperrventil Pedal [III]
 Tremulant Oberwerk
 Collectivzug Pedal
 Calcantenuf
 Gymbelstern
 Echozug
 Vacant

Bordun 16'
 Principal 8'
 Flauto traverso 8'
 Fugara 8'
 Quintaton 8'
 Octave 4'
 Gedeckt 4'
 Octave 2'
 Cornett 2-5f.
 Mixtur 4f.
 Oboe 8'

* Nach / according to / d'après Engel, 1855.

Der 94ste Psalm.

Vorbemerkung.

„Herr Gott, des die Rache ist, erscheine. Erhebe Dich, Du Richter der Welt; vergilt den Hoffärtigen, was sie verdienen.

[*Grave-Larghetto*]

Herr, wie lange sollen die Gottlosen prahlen? Wittwen und Fremdlinge erwürgen sie und tödten die Waisen und sagen: der Herr sieht es nicht und der Gott Jacobs achtet es nicht.

[*Allegro con fuoco*]

Wo der Herr mir nicht hülfte, so läge meine Seele schier in der Stille. Ich hatte viel Bekümmernisse in meinem Herzen, aber deine Tröstungen ergötzen meine Seele.

[*Adagio*]

Aber der Herr ist mein Hort und meine Zuversicht. Er wird ihnen ihr Unrecht vergelten und sie um ihre Bosheit vertilgen.“

[*Allegro*]

Bei Ausführung dieser Sonate kommt sehr viel auf die richtige Wahl und Mischung der einzelnen Stimmen an.

Zur vollkommenen Darstellung gehört eine Orgel mit mindestens 3 Manualen. Eine nähere Angabe der gesamten Registratur war nicht thunlich, da die Verschiedenheit der Orgeln in

Betreff der Stimmenauswahl zu gross ist und selbst gleichnamige Register nicht immer in den verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen. Die

Bezeichnung einzelner Register ohne Beifügung des Wortes „allein“ deutet nur an, dass der Charakter der genannten Stimme im Vereine mit anderen der hervortretende sein soll.

Psalms 94

'O Lord, the God who avenges, shine forth. Rise up, O Judge of the earth; pay back to the proud what they deserve.
[*Grave-Larghetto*]

How long will the wicked, O Lord, be jubilant? They slay the widow and the alien, they murder the fatherless. They say: the Lord does not see, the God of Jacob pays no heed.
[*Allegro con fuoco*]

Unless the Lord had given me help, I would soon have dwelt in the silence of death. When anxiety was great within me, your consolation brought joy to my soul.
[*Adagio*]

But the Lord has become my fortress and my refuge. He will repay them for their sins and destroy them for their wickedness.
[*Allegro*]

Preface

In the execution of this sonata, much emphasis must be placed on the correct choice and mix of the individual stops. For a perfect performance, an organ with at least 3 manuals is needed. More specific details on the complete stops was not advisable, because the difference between organs with regard to the selection of stops is too great, and even stops labelled identically do not always produce the same effect on the different instruments. The term for individual stops without the added word 'alone' only serves to indicate that the character of the stop listed should be dominant in the conjunction with others.

Le Psalme 94

« Dieu des vengeances, Eternel! Dieu des vengeances, parais! Lève-toi, juge de la terre! Rends aux superbes selon leurs oeuvres!
[*Grave-Larghetto*]

Jusqu'à quand les méchants, ô Eternel!
Jusqu'à quand les méchants triompheront-ils?
Ils égorgent la veuve et l'étranger, Ils assassinent les orphelins.
Et ils disent: L'Eternel ne regarde pas,
Le Dieu de Jacob ne fait pas attention!
[*Allegro con fuoco*]

Si l'Eternel n'était pas mon secours,
Mon âme serait bien vite dans la demeure du silence.
Quand les pensées s'agitent en foule au dedans de moi,
Tes consolations réjouissent mon âme.
[*Adagio*]

Mais l'Eternel est ma retraite, Mon Dieu est le rocher de mon refuge.
Il fera etomber sur eux leur iniquité,
Il les anéantira par leur méchanceté.»
[*Allegro*]

Préface

L'exécution de la présente sonate requiert notamment un choix et un assemblage très précis des différents jeux. Un orgue à trois manuels au moins est indispensable à une représentation parfaite. Une indication plus précise de l'ensemble de la registration n'a pas été possible, les différences entre les orgues en matière de sélection des jeux étant trop importantes, et même des registres du même nom dans les instruments différents ne produisent pas toujours un effet identique. La désignation des registres individuels sans ajout du terme « seul » indique tout simplement que le caractère du jeu nommé doit être celui qui ressort lorsqu'il est joué avec d'autres.

Herrn Professor Carl Riedel gewidmet

Der 94ste Psalm SONATE

Julius Reubke
(1834 – 1858)

The musical score is divided into two main sections: Manual and Pedal. The Manual part is marked 'Grave' and includes the instruction 'Man. III 8^e pp düster'. The Pedal part is marked 'p etwas hervortretend'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the Manual part on the upper staff and the Pedal part on the lower staff. The second system shows the Manual part on the upper staff and the Pedal part on the lower staff. The Manual part includes a section marked '16' u. 8' düster aber hervortretender' and another section marked 'viel stärker werdend'. The Pedal part includes a section marked 'decresc.' and another section marked 'decresc.'. The score is written in G major and 4/4 time. The Manual part is in the right hand and the Pedal part is in the left hand. The score is numbered 8 at the beginning of the second system.

*) Siehe Kritische Anmerkungen / See Critical Notes / Voir Notes Critiques

16

Man. II Man. I Man. II Man. I Man. II Man. I

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

fff *fff*

23

f *fff*

29

f *fff*

34

p
mf
f
poco
decresc.

39

poco
f
mf
poco
decresc.
p
pp

45

p
pp
pp
Subbass 16'
pp
Flöte oder Harmonika 8' allein

einwas belehrt

74

Man. II *crescendo*
Man. I *crescendo*

Ped. *poco cresc.*

79

Man. I *mf* Trompete 8'

Man. II *molto decresc.*

Man. I Trompete fort und *decresc.*

Flöte 8' allein

Man. II *p*

pp *ritard.*

Subbass 16' *p*

Man. III 16', 8' und 4'

nicht schleppend

Ped. *decresc.* *p*

ppp

Musical score for measures 89-93. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a series of triplet eighth notes in the treble staff, with a fermata over the final measure. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The measure numbers 89, 90, 91, 92, and 93 are indicated at the beginning of each measure.

Musical score for measures 94-96. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 94 is marked with a forte *f* dynamic and includes the instruction *nach und nach schneller ohne Mixturen* and *Man. I*. Measure 95 is marked with a forte *f* dynamic and includes the instruction *Pedal nach und nach immer stärker durch die andern Bässe*. Measure 96 is marked with a forte *f* dynamic and includes the instruction *Pedalcoppel*. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. The measure numbers 94, 95, and 96 are indicated at the beginning of each measure.

Musical score for measures 97-101. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. The measure numbers 97, 98, 99, 100, and 101 are indicated at the beginning of each measure.

110

Musical score for measures 110-113. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The music includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. Measure 110 shows a complex chordal structure in the treble staff. Measures 111-113 feature a melodic line in the bass staff with slurs and accents.

114

Musical score for measures 114-117. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic markings such as *ten.* (tension) and *f*. Measure 114 shows a complex chordal structure in the treble staff. Measures 115-117 feature a melodic line in the bass staff with slurs and accents.

118

Musical score for measures 118-121. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic markings such as *f*. Measure 118 shows a complex chordal structure in the treble staff. Measures 119-121 feature a melodic line in the bass staff with slurs and accents.

122

*)

127

**)

132

ten.

ten.

einige starke

*) besser / better / meilleur: ?

**) besser es' statt f' / better es' instead of f' / meilleur mi bémol' au lieu de fa' ?

weniger stark und ruhiger

137

Man. II *f*

Bässe und Pedalcoppel fort

NB.

r.H.

l.H.

140

*)

NB. Alle Töne des gebrochenen Accordes, soweit es die Applicatur erlaubt, bleiben liegen.

*) besser / better / meilleur: 

143

144

145

**)

146

147

148

149

150

151

besser / better / meilleur: ?

152

Musical score for measures 152-157. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A large slur covers measures 152 through 157. A fermata is placed over the final note of measure 157.

155

ff Man. I ohne Coppel

ff Man. I ohne Coppel

Musical score for measures 155-161. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The right hand has a complex melodic line with many beamed notes, and the left hand has a steady accompaniment. A large slur covers measures 155 through 161. A fermata is placed over the final note of measure 161. The instruction "*ff* Man. I ohne Coppel" is written above the first staff.

158

ff ohne Pedalcoppel

ff ohne Pedalcoppel

Musical score for measures 158-164. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The right hand has a complex melodic line with many beamed notes, and the left hand has a steady accompaniment. A large slur covers measures 158 through 164. A fermata is placed over the final note of measure 164. The instruction "*ff* ohne Pedalcoppel" is written above the first staff.

161

Musical score for measures 161-163. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, while the left hand part has a complex accompaniment with chords and moving lines. A 'Pedal' marking is present in the bass line.

164

Musical score for measures 164-166. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, while the left hand part has a complex accompaniment with chords and moving lines. A 'Pedal' marking is present in the bass line.

167

Musical score for measures 167-170. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, while the left hand part has a complex accompaniment with chords and moving lines. A 'Pedal' marking is present in the bass line.

Pedalcoppel

Sehr hervorretend

The image shows a musical score for measures 175 through 180. It consists of two systems of staves. The first system (measures 175-178) has a treble staff and a bass staff. The second system (measures 179-180) also has a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. There are several annotations: a large bracket spans measures 175-178; a smaller bracket is under measure 179; an asterisk (*) is placed above a note in measure 180; and a double asterisk (**) is placed above a note in measure 180. The bass staff in measure 180 has a note marked with an asterisk (*).

*) EA: (wohl Versehen / probably an error / probablement par erreur)

A short musical notation in treble clef, showing a few notes with accidentals, corresponding to the first part of the EA annotation.

**) besser / better / meilleur: ? (vgl. T. 178 und 180 / cf. b. 178 and 180 / cf. mes. 178 et 180)

A short musical notation in bass clef, showing a few notes with accidentals, corresponding to the second part of the EA annotation.

178

178

179

180

181

Manualcoppel

ff

ff

181

181

182

183

184

ff

ff

184

184

185

186

187

ff

ff

178

Musical score for measures 178-181, system 1. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass staff contains a bass line with triplets and slurs. Dynamic markings include *fff* and accents (^). The key signature has two flats.

181

Manualcoppel

Musical score for measures 181-184, system 2. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass staff contains a bass line with triplets and slurs. Dynamic markings include *fff* and accents (^). The key signature has two flats.

184

Musical score for measures 184-187, system 3. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bass staff contains a bass line with triplets and slurs. Dynamic markings include *fff* and accents (^). The key signature has two flats.

187

legato

192

197

fff *sehr hervortretend*

*) Besser f'/b' ? / better f'/b's' ? / meilleur fa'/si'b' ?

203

Musical score for measures 203-204. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century keyboard or lute music.

210

Musical score for measures 210-211. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century keyboard or lute music.

215

Musical score for measures 215-216. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century keyboard or lute music.

Grave

220

Manual- und Pedalcoppel fort

riten.

226

decresc. molto

p

Adagio

Man. III Salicional und Gedackt 8'

ppp

233

Subbass 16'

ppp

*) r. H. besser / r. h. better / m. d. meilleur: ?

Man. II Oboe oder Geigenprinzipal
hervortretend

Man. III

Man. II Oboe oder
Geigenprinzipal (Aeoline 16') *

Man. III Harmonika 8' allein

Man. I

* Aeoline 16' = in der Merseburger Domorgel eine zarte Zungenstimme / Aeoline 16' = in the organ of the Merseburg Cathedral a soft reed nine