

KÜHMSTEDT
VAN EYKEN
REUBKE
FOR ORGAN

Halgeir Schiager

SYMFONISK ORGELMUSIKK I TYSKLAND PÅ 1800-TALLET

Musikken på 1800-tallet har, som i tidligere tider, vært preget av de instrumenter den er skrevet for. For orgelets del er det tradisjonelt en påvirkning fra klaveret, men også i økende grad fra orkesteret. Midt på 1700-tallet innebærer Mannheimerskolens innføring av bevegelig dynamikk et paradigmeskifte, og de holdninger den representerer gjør seg også gjeldende i orgelmusikken. I sin orgelskole fra 1795-98 beskrev Justin Heinrich Knecht (1752-1817) hvordan man på et orgel kunne realisere et crescendo fra pianissimo til fortissimo og konkretiserte rekkefølgen på de registre som skulle trekkes. Videre eksempler på en slik behandling av orgelets registre finnes hos Christian Heinrich Rinck (1770-1846) som antydte at registreringen kunne endres under spill, enten av utøveren selv eller en assistent. Samtidig var de fleste orglene preget av fortidens idealer, og ikke alltid like godt egnet for en ny registreringspraksis. Normen, dokumentert i utgitt orgelmusikk de første tiårene av 1800-tallet, innebar at registreringen ikke ble endret under spill og at man dermed var begrenset til terrassedynamikk gjennom de styrkegrader som antall klaviaturer tillot.

I 1841 utga Christoph Gottlob Höpner (1799-1859), organist ved Kreuzkirche i Dresden, *10 Adagios im freieren Stil* op. 11. I dette verket hadde Höpner utviklet et system med symboler for når organisten kunne trekke eller fjerne registre. Mottakelsen i tidsskriftet *Neue Zeitschrift für Musik* vitner om hvor kontroversiell en slik behandling av orgelet var. For kritikeren Hans Grobgedakt kom det nye verket i konflikt med den «hellige» orgelklangen som gjennom ubøyelighet uttrykte kirkens evighet. Også musikkteoretikeren Adolf Bernhard Marx (1795-1866) mente i *Die Lehre der musikalischen Komposition* (1847) at orgelet først og fremst målbar kirkens idealer. Det var i sin uforanderlighet et dogmatisk instrument uten evne til å uttrykke subjektive følelser og gjennom sin egenart best egnet til polyfon musikk med et begrenset dynamisk spillerom.

Tross konservative holdninger var modernistene ikke til å stoppe, og de ble støttet av utviklingen in-

nen orgelbygg. I 1833 bygget firmaet Walcker det epokegjørende orgelet i Frankfurts St. Paul med en rekke nyvinninger inkludert registre med klanglig inspirasjon i symfoniorkesteret. Denne tendensen tiltok, og på 1850-tallet ferdigstiltes store orgler i Lübeck, St. Marien (Johann Friedrich Schulze, 1854, 80/IV), Merseburg, Dom (Friedrich Ladegast, 1855, 81/IV) og i Ulm, Dom (Eberhard Friedrich Walcker, 1856, 100/IV). Det siste orgelet var på denne tiden verdens største. Særlig orgelet i Merseburg skulle få stor betydning i utbredelsen av den moderne orgelmusikken gjennom de tre første orgelkonserterne som ble arrangert der.

Utviklingen innen tysk orgelbygg fanget Franz Liszts oppmerksomhet. Gjennom sitt virke i Weimar hadde han allerede et samarbeid med byens ledende organist, Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) som var Tysklands ledende orgelteoretiker og organist i Stadtkirche. Her uroppførte Liszts elev Alexander Winterberger *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad salutarem undam»* i 1852. Sammenlignet med de nye instrumentene tilfredsstilte orgelet i Stadtkirche, til tross for ombygninger initiert av Töpfer, neppe Liszts forestillinger om det ideale orgel. Derimot ble han imponert over det nye orgelet i Merseburg, og ved innvielsen her spilte Winterberger på ny Liszts *Fantasie und Fuge* som ble møtt med begeistrede anmeldelser i pressen, bl.a. av redaktøren i *Neue Zeitschrift für Musik*, Franz Brendel. Ved den andre orgelkonserteren i Merseburg året etter urfremførte Winterberger Liszts *Präludium und Fuge über BACH*. Etter disse konsertene skrev Hans von Bülow en kronikk i *NZfM* med tittelen «Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel». Her knyttet han Merseburg-orgelet til utviklingen innen klaverbygging representert ved den franske fabrikanten Erard og mente at klangen ikke var preget av de gamle orglenes stivhet. På den tredje orgelkonserteren i 1857 uroppførte den unge og ukjente Liszt-eleven, Julius Reubke, sitt eget verk *Der 94ste Psalm. Sonate für die Orgel*.

I sin kritikk av innvielseskonserten i Merseburg betonte Franz Brendel orgelets evne til å gjengi crescendo og diminuendo. Før fremføringen av Liszts *Fantasi* hadde komponisten og Winterberger utarbeidet nøyaktige registreringer som under konserten ble realisert med hjelp av de to registrantene David Engel og Friedrich Ladegast. Behovet for registrant

er også dokumentert i Friedrich Kühmstedts *Fantasie* op. 47 (1856).

Den nye holdningen til registreringspraksis var fortsatt kontroversiell mot slutten av århundret. På 1870-tallet foregikk det en diskusjon i Berlin mellom forfektene og motstandere av registranter. Motstanderne brukte Marx' argumenter og viste til at orgelklangens uforanderlighet var en egenskap som uttrykte instrumentets verdighet. Musikkteoretikeren Hermann Kretzschmar, med bakgrunn fra det kirkemusikalske miljøet rundt Kreuzkirche i Dresden, kontret og forsvarte orgelregistrering under spill. Hensikten var å fremheve strukturen i musikken, og endring i registrering skulle kun skje der den var motivisk begrunnet. Han betonte viktigheten av nøyaktig gjennomføring som nødvendiggjorde prøver med registrantene. Bruken av registranter skulle ikke begrenses til samtidig musikk, men var like aktuell i realisering av Bachs orgelverker. Det var en rivende utvikling mot slutten av århundret med innføring av det pneumatiske orgelet som med nye spillehjelpemidler ble en inspirasjonskilde for Max Reger og hans orgelverker.

Hensikten med denne CD-en er å vise eksempler på utviklingstrekk som preger tysk orgelmusikk midt på 1800-tallet. Da har det vært naturlig å inkludere Reubkes Sonate som har fulgt meg gjennom livet som orgelutøver. Samtidig finnes det sjeldent fremførte orgelverker av Jan Albert van Eyken og Friedrich Kühmstedt som er interessante, hørverdige og forteller oss noe om tysk orgelmusikk i den aktuelle perioden. Alle verkene på CD-en er skrevet i perioden 1854-57. Som instrument har jeg valgt det nye Eule-orgelet i Sofienberg kirke som er inspirert av tysk orgelbygg på 1800-tallet og særlig av Friedrich Ladegast.

FRIEDRICH KÜHMSTEDT

Friedrich Kühmstedt (1809-1858) virket som kirke-musiker i Eisenach. Han er mest kjent for sine tre nummererte orgelsonater, op. 38, 40, 41, *Concertstück über den Priestermarsch aus der «Zauberflöte» von Mozart* op. 8 og *Fantasia eroica* op. 29. Mens hans tidlige orgelverker er preget av en tradisjonell stil, søker han senere en tilnærming til den nyltyske skolen. *Grosse vierstimmige Concertfuge* op. 24 for klaver, utgitt i 1851, er ifølge tittelen basert på et tema gitt av Liszt. At dette temaet har bety-

delige likheter med hovedtemaet i Liszts klaversonate i h-moll som ble offentliggjort først to år senere, tyder på en forbindelse mellom de to komponistene. Og med hensyn til modernisering av orglene finnes det i *Sonate nr. 2 i a-moll* op. 40 (1854) eksempler på den bevegelige dynamikk som nå blir mer vanlig. Likeledes er Kühmstedts *Fantasie (ein Concertstück)* op. 47, som ble utgitt i 1856, skrevet etter at han hadde hørt det nye Schulze-orgelet i Lübecks Marienkirche og tilegnet kirkens daværende organist, Hermann Zimmerthal. I forordet foreslo Kühmstedt å bruke registrant for å realisere de dynamiske angivelsene i partituret. Fantasien er temmelig fritt utarbeidet og består av fem deler: introduksjon - andre del med hovedtema - resitativisk del med material fra introduksjonen - del med koralpreget tema - avslutningsdel bygget på hovedtemaet. I del en, tre og fire dukker det opp et oktav-motiv, mens koraltemaet bare er en episode som ikke bearbejdes videre.

I en nekrolog nevner Alexander Wilhelm Gottschalg at Kühmstedt i 1857 hadde skrevet en symfoni for orgel. Verket ble utgitt posthumt i 1863 og fikk tittelen *Grosse Sonate (G-dur)* op. 49. Sonaten har tre satser, den første med introduksjon. Komponisten har tatt Liszts idé ved å bruke samme tema i alle satsene, og i mellomspillet opererer han i tillegg med et kontrasterende tema. Det finnes ingen opplysninger i partituret som gir grunnlaget for å tolke inn et motto, men Gottschalg skriver at komponisten ønsket å beskrive de to reformatorene Luther og Melancthon, og det bekreftes i en anmeldelse av sonaten trolig skrevet av Carl Müller-Hartung (1834-1908) som var elev av Kühmstedt. I dag må sonaten betraktes som et av de betydeligste og mest originale bidrag til tysk orgelmusikk midt på 1800-tallet.

JAN ALBERT VAN EYKEN

Jan Albert van Eyken (1823-1868), som opprinnelig hadde navnet Eijken fra sitt hjemland Holland, studerte som så mange hollandske organister på 1800-tallet i Tyskland, først ved konservatoriet i Leipzig med lærere som Mendelssohn, Gade, Hauptmann, Richter og Becker. Deretter fikk han etter anbefaling fra Mendelssohn undervisning i orgelspill hos Johann Gottlob Schneider (1789-1864) i Dresden som hadde mange av datidens viktigste organister som elever. Så fulgte en periode som organist i Amsterdam og Rotterdam, før van Eyken i 1854 ble ansatt som organist i den

tyske byen Elberfeld. Her hadde han en utstrakt kon-
sertvirksomhet, men turnerte også som orgelsolist
i Nord- og Midt-Tyskland. Etter en konsert med van
Eyken i 1865 i Dresdens Kreuzkirche betraktet en kri-
tiker ham som en fremragende representant for det
moderne orgelspill og trakk sammenligninger med
pianisten Hans von Bülow.

Til van Eykens viktigste orgelverker hører *Variationen
über ein niederländisches Volkslied* op. 7, tre sonater
op. 13, 15, 25 og *Toccata und Fuge über den Namen
BACH* op. 38. Han utga også orgelbearbeidelser av
24 preludier og fuger fra *Wohltemperiertes Klavier*
av Bach, basert på en praksis han hadde lært hos
Schneider. *Sonate nr. 2* (i d-moll) op. 15 ble utgitt i
1854. Den er tilegnet domorganist A. G. Ritter i Mag-
deburg som på sin side tilegnet van Eyken sin *Sonate
nr. 4* op. 31 der et av temaene var samme holland-
ske melodi som van Eyken brukte i *Variationen* op.
7. Sonaten er holdt i en klassisk struktur i tre satser
med en mellomatts av lyrisk karakter slik vi finner i
Mendelssohns *Lieder ohne Worte*.



Julius Reubke

JULIUS REUBKE

Julius Reubke ble født 23. mars i 1834 i Hausnein-
dorf ved Harz som eldste sønn av Adolf Reubke som
drev et orgelbyggerfirma der broren Emil også job-
bet. Firmaet var anerkjent, og deres største orgel ble
i 1861 levert til domkirken i Magdeburg (88/IV) der
den kjente August Gottfried Ritter var domorganist.
I ungdomsårene mottok Reubke undervisning hos
organist og musikkdirektør i Quedlinburg, Hermann
Bönicke, før han i 1851 flyttet til Berlin for å studere
musikk ved konservatoriet grunnlagt av Julius Stern.
Her fikk han viktige lærere som Theodor Kullak i
klaverspill og Adolf Bernhard Marx i musikkteori.

Det er ikke dokumentert at han hadde undervisning
hos Carl August Haupt, som var konservatoriets
orgellærer og en av datidens betydeligste orgelpeda-
goger. Reubke ble venn med den like gamle Alexan-
der Winterberger (1834-1914) fra Weimar som også
studerte ved denne institusjonen, og møtte Hans von
Bülow som etterfulgte Kullak i 1855. Trolig påvirket
av disse to Liszt-elevene dro han til Weimar i 1856 og
sluttet seg til kretsen rundt Franz Liszt.

Reubke må ha samlet instrumentale erfaringer fra
orgelet gjennom verkstedet hjemme og muligens
ved besøk i noen av de kirker hans far hadde bygget
orgler i. Det er også mulig at han var til stede ved
de to konsertene i Merseburg der vennene Winter-
berger spilte orgelverker av Liszt. Kunnskaper om
sonateformen og Liszts adaptasjon av denne viste
han i klaversonaten i b-moll som ble ferdigstilt i
februar 1857. Ifølge Richard Pohls nekrolog i *Neue
Zeitschrift für Musik* startet Reubke umiddelbart
etter klaversonaten å komponere en *Phantasie* som
han fullførte i april/mai og urfremførte i Merseburgs
Dom 17. juni 1857 under tittelen *Orgelsonate «Der
94. Psalm»*. Pohl mente han var tydelig inspirert av
Liszts *Propheten-Fantasie* (som Liszts *Fantasie* ofte
ble kalt, da den var bygget over et tema fra Meyer-
beers opera *Le Prophete*). Reubke kjente dette ver-
ket ved at han hadde innstudert og fremført det på
en orgelkonsert. Det var også Pohls oppfatning at
Reubke var en mer fremragende organist enn pia-
nist. Han søkte stillingen som organist i Magdeburgs
St. Johanniskirche, der faren holdt på å bygge nytt
orgel, men fikk den ikke.

Som program for sin sonate brukte Reubke Salme
94. Denne type musikk med en tekstlig inspirasjon

var uvanlig i datidens orgelmusikk, hvis man ser
bort fra verker bygget over koraler slik Mendels-
sohn gjorde i noen av sine orgelsonater og som det
finnes en rekke samtidige eksempler på. I 1858 utga
Gustav Merkel sin første orgelsonate, som er bygget
på Salme 23 og 42. Johann Gustav Eduard Stehles
Saul, Symphonisches Tongemälde op. 70 (1879) og
Karl Wolfrums *Sonate* op. 4 (1890) er andre eksem-
pler på orgelverker som bygger på et program. Når
Reubke tok et slikt valg, er det sannsynlig at han lot
seg inspirere av de symfoniske diktene for orkester
av Liszt. Det kan virke underlig at komponisten val-
gte Salme 94 med en så mørk tekst, men hans sinns-
stemning kan ha vært preget av en stadig alvorligere
sykdom. Sonaten er i én sats som har tre deler og
er monotematisk. Normen for den romantiske orgel-
sonaten har vært en avslutning i dur. Når Reubke bry-
ter denne med sin avslutningsakkord i moll, får det
tragiske elementet en ekstra betoning.

Kritikerne var stort sett positive etter ur-frem-
førelsen. Franz Brendel i *NZfM* understreket den
fremragende fremførelsen og Reubkes fantasirik-
dom, men beklaget seg over at verket var for langt.
Sett i etterkant kan det virke ulogisk når Brendel
lovpriste den minst like lange *Propheten-Fantasie* av
Liszt. Til uroppførelsen ble de utvalgte versene fra
Salme 94 lagt ved programmet. Den eneste av an-
melderne som kommenterte den utførlig, er presten
Weber i tidsskriftet *Euterpe*: «Disse hovedtankene
[i Salme 94] uttrykte komponisten så klart og tref-
fende at også en mindre utdannet musiker med tek-
sten i hånd var i stand til å følge de enkelte delene
med form, innhold og gjennomføring i dette høyst
karakteristiske tonemaleriet.» Webers avsluttende
lykkeønskninger kunne ikke hjelpe Julius Reubke vi-
dere. Han døde av tuberkulose i Pillnitz ved Dresden
3. juni 1858.

Reubkes Sonate ble først utgitt i 1871 av den yngste
broren, Otto, som samme år utga klaversonaten, beg-
ge på forlaget Schubert. Da originalmanuskriptet er
gått tapt, er det ikke klart om forslagene til registre-
ring stammer herfra eller fra Otto Reubke. Men Otto
kjente orgelet i Merseburg Dom etter å ha deltatt
som solist på en konsert i 1869, og det meget sjeldne
registeret *Aeoline 16'*, som er angitt i førsteutgaven,
finnes i dette orgelet. Åtte opplag av denne utgaven
skulle tyde på betydelig interesse, men det er få reg-
istrerte oppførelser. Adolf Wald spilte sonaten i Wies-

badens Marktkirche i 1879 og likeledes Karl Straube
i Münchens Kaimsaal i 1899. I en sammenligning av
utvalgte orgelsonater fra 1800-tallet (*Allgemeine
Musikzeitung*, 1894) brukte Heinrich Reimann ut-
trykk som «storartet» og «beundringsverdig» om
Reubkes Sonate, men antydte at den ble ansett som
for sterkt preget av Liszt og dermed ignorert.

Den betydelige amerikanske organisten Clarence
Eddy, med bakgrunn fra orgelundervisning hos C.
A. Haupt i Berlin, spilte sonaten i USA fra slutten av
1870-tallet og etablerte en fremføringstradisjon der.
I England er det registrert fremførelser av sonaten
fra slutten av 1880-tallet, og noen år senere innlem-
met Edwin H. Lemare den i sitt repertoar. Ved frem-
førelser i dette landet var det ikke uvanlig å gjøre
kutt, enten ved å spille introduksjonen og fugen, eller
bare fugen.

Nye utgaver i 1932/1960 (Herbert F. Ellingford, Ox-
ford University Press), 1958 (Hermann Keller, Edition
Peters) og diverse amerikanske utgaver sørget for
at verket var tilgjengelig. I nyere tid har det vært en
trend mot utgaver som baserer seg på førsteutgaven.
Bedømt ut fra antall fremføringer og innspillinger,
kan man i dag trygt fastslå at Reubkes *94ste Psalm*
regnes som et av hovedverkene i orgellitteraturen.
Bruno Weigls bedømmelse hentet fra *Handbuch der
Orgelliteratur* i 1931 er fremdeles aktuell: «Et av de
mest storartede og mektige verker som er skrevet
for orgel. Det står uten sammenligning i orgellittera-
turen. Reubkes kraftfulle og ungdommelige natur var
velsignet med en fylde av uuttømmelig fantasi, uut-
grunnelig dybde og lidenskapelig temperament. Og
han la alle sine følelser, sin sjel og sine overveldende
ferdigheter i dette verket – kanskje fordi han forutså
sin tidlige død. Det er et rystende tonedrama som
avspilles i denne musikken. Med kraftfull hånd brøt
han sonatens gamle form og den gamle orgelstilen.
Han skapte sin egen form for det han hadde å si og
introduserte en helt ny orkestral bruk av orgelet.»

- Halgeir Schiager



SOFIENBERG CHURCH ORGAN

SYMPHONIC ORGAN MUSIC IN GERMANY IN THE NINETEENTH CENTURY

Music in the 1800s, as in earlier times, was influenced by the instruments for which it was written. As far as the organ is concerned, traditionally there was the influence of the piano, but also, to an ever increasing extent, the orchestra. Beginning in the mid-1700s, the Mannheim School's introduction of variable dynamics led to a paradigm shift, and the attitudes this represented were also evident in organ music. In his book of study for the organ from 1795-98, Justin Heinrich Knecht (1752-1817) described how one could achieve a crescendo on the organ from pianissimo to fortissimo, and he indicated the specific sequence of stops to be used. Further examples of a comparable use of the organ's stops were provided by Christian Heinrich Rinck (1770-1846), who suggested that the registration could be changed while playing, either by the organist himself or by an assistant. Nonetheless, most organs of the time were distinguished by the ideals of the past and were not always well suited for a new registration practice. The norm, as documented in published organ music in the first decades of the nineteenth century, implied that the registration was not changed while playing, thus limiting one to terraced dynamics by the dynamics that the number of manuals permitted.

In 1841 Christoph Gottlob Höpner (1799-1859), organist of Kreuzkirche in Dresden, published *10 Adagios im freieren Stil* op. 11. In this work, Höpner had developed a system of symbols for when the organist could pull out or remove stops. The reception it received in the journal *Neue Zeitschrift für Musik* testifies to how controversial it was to treat the organ in this manner. For critic Hans Grobgedakt the new work came into conflict with the "sacred" organ sound whose inflexibility expressed the eternity of the Church. Likewise, music theoretician Adolf Bernhard Marx (1795-1866) wrote in *Die Lehre der musikalischen Komposition* (1847) that the organ expressed the ideals of the Church. It was in its immutability a dogmatic instrument without the ability to convey subjective feelings, and by virtue of this quality best suited for polyphonic music with a limited dynamic range.

Despite conservative attitudes, the modernists could not be stopped, and they found support in the new developments in organ building. In 1833 the firm Walcker built the epoch-making organ for St. Paul's Church in Frankfurt am Main with a number of innovations, including stops inspired by the sounds of a symphony orchestra. This became a growing trend, and in the 1850s large organs were completed for St. Marien in Lübeck, (Johann Friedrich Schulze, 1854, 80/IV), Merseburg Cathedral (Friedrich Ladegast, 1855, 81/IV), and Ulm Cathedral (Eberhard Friedrich Walcker, 1856, 100/IV). The last of these was the world's largest organ of its day, but the organ in Merseburg was to play an especially important role in the spread of modern organ music by way of the first three organ concerts that were arranged there.

New developments in German organ building came to the attention of Franz Liszt. In his work in Weimar he had already collaborated with the town's leading organist, Johann Gottlob Töpfer (1791-1870), who served at Weimar's Stadtkirche and was Germany's foremost organ theorist. It was here that Liszt's pupil, Alexander Winterberger, premiered *Fantasie und Fuge über den Choral "Ad nos, ad salutarem undam"* in 1852. Compared with the new instruments, and in spite of the modifications initiated by Töpfer, the organ in Stadtkirche hardly satisfied Liszt's conception of the ideal organ. On the other hand, he was impressed by the new organ in Merseburg, and at its dedication Winterberger once again played Liszt's *Fantasie und Fuge*, which was met with enthusiastic reviews, including one written by the editor of *Neue Zeitschrift für Musik*, Franz Brendel. At the second organ concert in Merseburg the following year, Winterberger premiered Liszt's *Präludium und Fuge über BACH*. After these three concerts, Hans von Bülow wrote an article for *NZfM* with the title "Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel". In it he tied the Merseburg organ to developments in organ building represented by the French manufacturer Erard and wrote that the sound distinguished itself from the rigidity of the old organs. At the third concert in 1857, Liszt's young and unknown pupil, Julius Reubke, premiered his own work, *Der 94ste Psalm. Sonate für die Orgel*.

In his review of the dedication concert in Merseburg, Franz Brendel emphasized the organ's ability to reproduce crescendo and diminuendo. Before the

performance of Liszt's *Fantasie*, the composer and Winterberger had worked out precise registrations, which during the concert were implemented with the help of the two registrants, David Engel and Friedrich Ladegast. The need for a registrant is also documented in Friedrich Kühmstedt's *Fantasie* op. 47 (1856).

The new approach to registration practice was still controversial toward the end of the century. In the 1870s there were discussions in Berlin between advocates and opponents of registrants. The opponents used Marx's arguments and referred to the immutability of the organ's sound as a quality that expressed the dignity of the instrument. Music theorist Hermann Kretzschmar, with his background in the church music milieu of Kreuzkirche in Dresden, countered by defending organ registration while playing. The aim was to accentuate the structure in the music, and change in registration was only to occur where it was thematically justified. He emphasized the importance of precise execution, necessitating rehearsals with the registrants. The use of registrants was not to be limited to contemporary music, but was equally relevant in the realisation of Bach's organ works. There was feverish development toward the end of the century with the introduction of the pneumatic organ, which, with its new features for facilitating playing, became a source of inspiration for Max Reger and his organ works.

This CD's intention is to present examples of developments characterizing German organ music in the mid-1800s. In doing so, it seems natural to include Reubke's *Sonate*, which has accompanied me throughout my life as an organ performer. At the same time, the album features seldom performed organ compositions of Jan Albert van Eyken and Friedrich Kühmstedt, interesting works of high quality that tell us something about German organ music of the day. All the works on this CD were written in the period 1854-1857. The instrument I chose is the new Eule organ in Sofienberg Church, which was inspired by German organ building in the nineteenth century and by Friedrich Ladegast in particular.

FRIEDRICH KÜHMSTEDT

Friedrich Kühmstedt (1809-1858) served as church musician in Eisenach. He is best known for his three numbered organ sonatas, op. 38, 40, 41, *Concertstück über den Priestermarsch* from Mozart's "Za-

uberflöte" op. 8, and *Fantasia eroica* op. 29. While his early organ works are distinguished by their traditional style, his later approach was influenced by the New German School. *Grosse vierstimmige Concertfuge* op. 24, published in 1851, is, according to the title, based on a theme given by Liszt. That this theme bears significant similarities to the main theme in Liszt's piano sonata in B minor, which was not published until two years later, suggests a connection between the two composers. And with regard to the modernizing of the organs, there are in *Sonata No. 2 in A minor* op. 40 (1854) examples of variable dynamics that has become more common. Likewise, Kühmstedt's *Fantasie (ein Concertstück)* op. 47, published in 1856, was written after he had heard the new Schulze organ in Lübeck's Marienkirche, and it was dedicated to the church's organist at the time, Hermann Jimmerthal. In the preface Kühmstedt suggests using registrants to realise the dynamic markings in the score. The fantasy is rather freely structured and consists of five parts: introduction – second part with main theme – recitative section with material from the introduction – part with chorale-influenced theme – closing section based on the main theme. In parts one, three and four an octave motif appears, while the chorale theme is only an episode that is not used again.

In an obituary, Alexander Wilhelm Gottschalg mentioned that Kühmstedt had written a symphony for organ in 1857. The work was published posthumously in 1863 and received the title *Grosse Sonate (G-dur)* op. 49. The sonata has three movements, the first with an introduction. The composer has taken Liszt's idea of using the same theme in all the movements, and, in addition, he makes use of a contrasting theme in the middle movement. There is no information to help interpret a motto included in the score, but Gottschalg wrote that the composer wished to describe the two reformers, Luther and Melancthon, and this is confirmed in a review of the sonata presumably written by Carl Müller-Hartung (1834-1908), who was a pupil of Kühmstedt. Today the sonata must be regarded as one of the most significant and original contributions to German organ music of the mid-nineteenth century.

JAN ALBERT VAN EYKEN

Jan Albert van Eyken (1823-1868), who originally used the surname Eijken from his native Holland,

studied in Germany like so many nineteenth-century Dutch organists, first at the conservatory in Leipzig, where his teachers were Mendelssohn, Gade, Hauptmann, Richter and Becker. Bearing a recommendation from Mendelssohn, he then studied organ in Dresden with Johann Gottlob Schneider (1789–1864), whose pupils included many of the most important organists of the day. This was followed by a period as organist in Amsterdam and Rotterdam, before Eyken was hired as organist in 1854 in the German town of Elberfeld. Here he maintained an extensive concert schedule, while also touring as organ soloist in Northern and Central Germany. Following a van Eyken concert in Dresden's Kreuzkirche in 1865, a reviewer referred to him as an outstanding representative of modern organ playing and made comparisons with the pianist Hans von Bülow.

Among van Eyken's most important organ works are *Variationen über ein niederländisches Volkslied* op. 7, three sonatas op. 13, 15, 25, and *Toccata und Fuge über den Namen BACH* op. 38. He also published organ arrangements of 24 preludes and fugues from *Wohltemperiertes Klavier* by Bach, based on a practice he had learned from Schneider. *Sonate nr. 2* (in D minor) op. 15 was published in 1854. It is dedicated to cathedral organist A. G. Ritter in Magdeburg, who, on his part, dedicated to van Eyken his *Sonate nr. 4* op. 31, in which one of the themes was the same Dutch melody used by van Eyken in his *Variationen* op. 7. The sonata has a classic structure of three movements, with a middle movement of lyric quality as found in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*.

JULIUS REUBKE

Julius Reubke was born 23 March 1834 in Hausneindorf in the Harz, the son of Adolf Reubke, whose organ building business employed Julius's brother, Emil. A well-respected firm, its largest organ was delivered in 1861 to the cathedral in Magdeburg (88/IV), where the well-known August Gottfried Ritter was cathedral organist. In his younger years, Reubke studied organ in Quedlinburg with organist and music director Hermann Bönicke, and in 1851 he moved to Berlin to study music at the conservatory founded by Julius Stern. His important teachers there included Theodor Kullak in piano playing and Adolf Bernhard Marx in music theory.

There is no documentation to confirm that Reubke studied with Carl August Haupt, who taught organ at the conservatory and was one of the most important organ teachers of his time. Reubke became friends with Alexander Winterberger (1834–1914) from Weimar, who was the same age and studying at this institution, and he met Hans von Bülow, who succeeded Kullak in 1855. Presumably influenced by these two Liszt pupils, he moved to Weimar in 1856 and joined the circle around Franz Liszt.

Reubke must have gained instrumental experience of the organ at home through the family business and possibly through visits to some of the churches in which his father had built organs. It is also likely that he was present at the two concerts in Merseburg in which his friend Winterberger played organ works of Liszt. He showed knowledge of sonata form and Liszt's adaptations of the same in his piano sonata in B-flat minor, which was completed in February 1857. According to Richard Pohl's obituary in *Neue Zeitschrift für Musik*, immediately after finishing the piano sonata, Reubke began composing a *Phantasie*, which he completed in April/May and premiered in Merseburg Cathedral on 17 June 1857 with the title *Orgelsonate "Der 94. Psalm"*. For Pohl, he obviously had been inspired by Liszt's *Propheten-Fantasie* (as Liszt's *Fantasie* often was called, based as it was on a theme from Meyerbeer's opera *Le Prophète*). Reubke knew this work, having learned and performed it in an organ concert. Pohl also believed Reubke to be a more outstanding organist than pianist. He applied for a position as organist at Magdeburg's St. Johanniskirche, where his father was building a new organ, but was not hired.

As programme for his sonata, Reubke used Psalm 94. This type of music with textual inspiration was not common for the organ music of the day, apart from works based on chorales, such as some of Mendelssohn's organ sonatas and a number of other examples from his time. In 1858 Gustav Merkel published his first organ sonata, which is based on Psalms 23 and 42. Johann Gustav Eduard Stehle's *Saul, Symphonisches Tongemälde* op. 70 (1879) and Karl Wolfrum's *Sonate* op. 4 (1890) are other examples of organ works based on a programme. Reubke's decision to do this may well have been inspired by Liszt's symphonic poems for orchestra. It might seem strange that the composer chose Psalm 94 with its somber

text, but his mood may have been affected by an ever more worrisome illness. The sonata is in one movement with three parts and is monothematic. The norm for the Romantic organ sonata was to end in a major key. When Reubke breaks with this, using a closing minor chord, there is added emphasis on the tragic element.

Reviewers responded positively following the premiere. Franz Brendel in *NZfM* underscored the magnificent performance and Reubke's rich imagination, but complained that the work was too long. This can seem illogical in retrospect, considering that Brendel had praise for Liszt's equally long *Propheten-Fantasie*. For the premiere, the selected verses from Psalm 94 were included in the printed programme. The only reviewer to comment on this in more detail was the pastor Weber in the publication *Euterpe*: "The composer expressed these main ideas [in Psalm 94] in such a clear and fitting manner that even a less educated musician with text in hand was able to follow the form, content and execution of the individual parts of this highly characteristic tone poem." Weber's closing good wishes were not able to help Julius Reubke. He died of tuberculosis in Pillnitz near Dresden on 3 June 1858.

Reubke's *Sonate* was finally published in 1871 by his youngest brother, Otto, who published the piano sonata the same year, both by the music publisher Schubert. Since the original manuscript was lost, it is not clear whether the proposed registrations come from it or from Otto Reubke. But Otto knew the organ in Merseburg Cathedral, after having performed on it as soloist in a concert in 1869, and this organ has the seldom used registration *Aeoline 16'* indicated in the first edition. Eight printings of this edition suggest significant interest, but there are few registered performances. Adolf Walt played the sonata in Wiesbaden's Marktkirche in 1879, and, likewise, Karl Straube in München's Kaimaal in 1899. In a comparison of selected nineteenth-century organ sonatas (*Allgemeine Musikzeitung*, 1894), Heinrich Reimann used words such as "magnificent" and "awe-inspiring" to describe Reubke's *Sonate*, but intimated that it was regarded as too heavily influenced by Liszt and thus ignored.

The eminent American organist, Clarence Eddy, who had studied organ with C. A. Haupt in Berlin, began

performing the sonata in the USA in the late 1870s, establishing a performance tradition there. In England there are registered performances of the sonata beginning in the 1880s, and, some years later, Edwin H. Lemare incorporated it into his repertoire. For performances in Norway, it was not unusual to shorten it, either by playing the introduction and fugue, or only the fugue.

New editions in 1932/1960 (Herbert F. Ellingford, Oxford University Press) and 1958 (Hermann Keller, Edition Peters) and various American editions ensured that the work was accessible. More recently there has been a trend toward editions based on the first edition. Today, judging from the number of performances and recordings, one can confidently say that Reubke's *94th Psalm* is regarded as one of the core works of the organ literature. Bruno Weigl's assessment published in *Handbuch der Orgelliteratur* in 1931 is still relevant: "One of the most magnificent and powerful works ever written for the organ. There is nothing comparable in the organ literature. Reubke's vigorous and youthful nature was blessed with an abundance of inexhaustible imagination, unfathomable depth and a passionate temperament. And he invested all his feelings, his soul and his prodigious talent into this work – perhaps because he anticipated his untimely death. A heart-rending tonal drama unfolds in this music. With a strong hand he broke the sonata's old form and the old organ style. He created his own form for what he had to say and introduced an entirely new orchestral use of the organ."

– Halgeir Schiager

SYMPHONISCHE ORGELMUSIK IN DEUTSCHLAND DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Musik im 19. Jahrhundert war – wie auch zu früheren Zeiten – von den Instrumenten geprägt, für die sie geschrieben wurde. Was die Orgel betrifft, so bedeutet das traditioneller Weise eine Beeinflussung vom Klavier, aber in zunehmendem Grad auch durch das Orchester. In der Mitte des 18. Jahrhunderts brachte die Einführung der beweglichen Dynamik durch die Mannheimer Schule grosse Veränderungen mit sich. Das hatte ebenfalls Auswirkungen auf die Orgelmusik. In seiner 1795-98 herausgegebenen Orgelschule beschrieb Justin Heinrich Knecht (1752 – 1817), wie man auf einer Orgel ein Crescendo vom Pianissimo zum Fortissimo realisieren könne und konkretisierte die Reihenfolge der Register, die man ziehen sollte. Weitere Beispiele für eine solche Benutzung der Orgelregister findet man bei Christian Heinrich Rinck (1770 – 1846), der andeutete, dass die Registrierung während des Spielens geändert werden könnte – entweder vom Organisten selbst oder einem Assistenten. Gleichzeitig waren die meisten Orgeln von den Idealen der Vergangenheit geprägt und nicht immer gut geeignet für eine neue Registrierungspraxis. In der Orgelmusik, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschienen ist, ist die Norm, dass die Registrierung während des Spielens nicht verändert wurde. Dadurch war man beschränkt auf eine Terrassendynamik durch die Stärkegrade, die die Klaviaturen zuließen.

1841 gab der Organist an der Kreuzkirche in Dresden, Christoph Gottlob Höpner (1799 – 1859), *10 Adagios im freieren Stil* op. 11 heraus. In diesem Werk hatte Höpner ein System mit Symbolen entwickelt, wonach der Organist Register ziehen oder entfernen konnte. Der Respons in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zeigt, wie kontroversiell ein solcher Gebrauch der Orgel war. Für den Kritiker Hans Grobgedakt kam das neue Werk in Konflikt mit dem »heiligen« Orgelklang, der durch seine Unbeugsamkeit die Einigkeit der Kirche zum Ausdruck brachte. Auch der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866) meinte in *Die Lehre der musikalischen Komposition* (1847), dass die Orgel vor allem die Ideale der Kirche zum Ausdruck bringt. Die Orgel sei in ihrer Unveränderlichkeit ein dogmatisches Instrument ohne Fähigkeit, subjektive Gefühle auszudrücken und dadurch am besten geeignet für poly-

phonische Musik mit einem begrenzten dynamischen Spielraum.

Trotz konservativer Anschauungen waren die Modernisten nicht zu stoppen, und sie wurden von der Entwicklung im Orgelbau unterstützt. 1833 baute die Firma Walcker die epochemachende Orgel in der Frankfurter St. Paulskirche mit einer Reihe Neuerungen wie z.B. Registern mit klanglicher Inspiration durch das Symphonieorchester. Diese Tendenz war steigend, und in den 1850er Jahren wurden grosse Orgeln in Lübeck, St. Marien (Johann Friedrich Schulze, 1854, 80/IV), Merseburg, Dom (Friedrich Ladegast, 1855, 81/IV) und in Ulm, Dom (Eberhard Friedrich Walcker, 1856, 100/IV) fertiggestellt. Die letztgenannte Orgel war zu dieser Zeit die grösste der Welt. Besonders aber die Orgel in Merseburg sollte durch die drei ersten Orgelkonzerte, die dort gehalten wurden, grosse Bedeutung für die Verbreitung der modernen Orgelmusik haben.

Die Entwicklung in der deutschen Orgelmusik erregte Franz Liszts Aufmerksamkeit. Durch seine Tätigkeit in Weimar hatte er bereits eine Zusammenarbeit mit dem führenden Organisten Johann Gottlob Töpfer (1791 – 1870), der Deutschlands führender Orgeltheoretiker und Organist an der Stadtkirche war. Hier geschah 1852 auch die Uraufführung von Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad salutem undam»* durch seinen Schüler Alexander Winterberger. Verglichen mit den neuen Instrumenten, entsprach die Orgel der Stadtkirche trotz der Umbauten, die Töpfer in Gang gesetzt hatte, kaum Liszts Vorstellungen von einer idealen Orgel. Von der neuen Orgel in Merseburg war er hingegen imponiert, und bei der Einweihung dort spielte Winterberger erneut Liszts *Fantasie und Fuge*, die mit begeisterten Kritiken von der Presse bedacht wurde – u.a. vom Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Franz Brendel. Beim zweiten Orgelkonzert in Merseburg im Jahr danach, wurde Liszts *Präludium und Fuge über BACH* von Winterberger uraufgeführt. Nach diesen Konzerten schrieb Hans von Bülow eine Chronik mit dem Titel »Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel« in der *NZfM*. Hier verglich er die Merseburger Orgel mit der Entwicklung innerhalb des Klavierbaus (repräsentiert durch den französischen Fabrikanten Erard) und stellte fest, dass der Klang nicht von der Steifheit der alten Orgeln geprägt war. Beim dritten Orgelkonzert war es der junge und unbekannte Liszt-Schüler Julius Reubke, der 1857 sein eigenes Werk, *Der 94. Psalm. Sonate für die Orgel*, uraufführte.

In seiner Kritik des Einweihungskonzertes in Merseburg hob Franz Brendel die Fähigkeit der Orgel hervor, Crescendo und Diminuendo wiederzugeben. Vor der Aufführung von Liszts *Fantasie* hatten der Komponist und Winterberger genaue Registrierungen ausgearbeitet, die während des Konzerts mit Hilfe der zwei Registranten David Engel und Friedrich Ladegast realisiert wurden. Der Bedarf eines Registranten ist auch in Friedrich Kühmstedts *Fantasie* op.47 (1856) dokumentiert.

Die Diskussion über die Registrierungspraxis hält im weiteren Verlauf des Jahrhunderts an. In den 1870er Jahren diskutierten in Berlin die Gegner und die Verfechter von Registranten. Die Gegner benutzten Marx' Argumente und verwiesen darauf, dass die Unveränderlichkeit des Orgelklangs eine Eigenschaft war, die die Würde des Instruments zum Ausdruck bringt. Der Musiktheoretiker Hermann Kretzschmar mit seinem Hintergrund im kirchenmusikalischen Milieu der Kreuzkirche in Dresden, war anderer Meinung und verteidigte den Gebrauch von Registrierungen während des Spiels. Der Zweck sei, die Struktur der Musik hervorzuheben, und Änderungen in der Registrierung sollten nur geschehen, wo sie motivisch begründet seien. Er betonte die Bedeutung der genauen Durchführung, die Proben mit den Registranten erforderlich machten. Der Gebrauch von Registranten solle nicht auf zeitgenössische Musik begrenzt werden, sondern sei genauso aktuell bei der Aufführung von Bachs Orgelwerken. Zum Ende des Jahrhunderts hin geschieht eine rasend schnelle Entwicklung mit der Einführung der pneumatischen Orgel, die mit neuen Hilfsmitteln eine Inspirationsquelle für Max Reger und seine Orgelwerke wurde.

Sinn und Zweck dieser CD ist es, Beispiele für die Entwicklung der deutschen Orgelmusik in der Mitte des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Es war dabei natürlich, Reubkes *Sonate* zu inkludieren, die mich in allen Jahren als Organist begleitet hat. Gleichzeitig gibt es selten aufgeführte Werke von Jan Albert van Eyken und Friedrich Kühmstedt, die sowohl interessant als auch hörensenswert sind und uns etwas über die deutsche Orgelmusik der aktuellen Periode erzählen. Alle Werke auf der CD sind zwischen 1854 und 1857 geschrieben. Als Instrument wurde die neue Eule-Orgel in der Kirche von Sofienberg gewählt, die vom deutschen Orgelbau des 19. Jahrhunderts und speziell Friedrich Ladegast inspiriert ist.

FRIEDRICH KÜHMSTEDT

Friedrich Kühmstedt (1809 – 1858) war Kirchenmusiker in Eisenach. Er ist am meisten bekannt für seine drei nummerierten Orgelsonaten, op.38, 40, 41, *Concertstück über den Priestermarsch aus der „Zauberflöte“* von Mozart op.8 und *Fantasia eroica* op.29. Während seine frühen Orgelwerke von einem traditionellen Stil geprägt sind, nähert er sich später mehr der neu-deutschen Schule. Die *Grosse vierstimmige Concertfuge* op. 24 für Klavier, herausgegeben im Jahr 1851, ist infolge des Titels auf einem von Liszt gegebenem Thema aufgebaut. Dass dieses Thema bedeutende Ähnlichkeiten mit dem Hauptthema in Liszts Klaviersonate in h-Moll aufweist, die erst zwei Jahre später veröffentlicht wurde, deutet auf eine Verbindung zwischen den beiden Komponisten hin. Im Hinblick auf die Modernisierung der Orgeln gibt es in der *Sonate nr.2 in a-moll* op.40 (1854) Beispiele für die bewegliche Dynamik, die nun mehr gewöhnlich wird. Auch Kühmstedts 1856 herausgegebene *Fantasie (ein Concertstück)* op.47 wurde geschrieben, nachdem er die neue Schulze-Orgel in der Lübecker Marienkirche gehört hatte. Sie ist im übrigen dem damaligen Organisten der Kirche, Hermann Jimmerthal, gewidmet. Im Vorwort schlug Kühmstedt vor, einen Registranten einzusetzen, um die dynamischen Anmerkungen in der Partitur zu realisieren. Die *Fantasie* ist recht frei ausgearbeitet und besteht aus fünf Teilen: Introduction – zweiter Teil mit Hauptthema – rezitativer Teil mit Material aus der Introduction – ein Teil mit einem choralähnlichem Thema – Schlussteil, der auf dem Hauptthema baut. In Teil eins, drei und vier taucht ein Oktav-Motiv auf, während das Choralthema nur eine Episode ist, die nicht weiter bearbeitet wird.

In einem Nekrolog erwähnt Alexander Wilhelm Gottschalg, dass Kühmstedt 1857 eine Symphonie für Orgel geschrieben hat. Das Werk wurde 1863 posthum herausgegeben und bekam den Titel *Grosse Sonate (G-dur)* op. 49. Die Sonate hat drei Sätze, der erste hat eine Introduction. Der Komponist hat sich Liszts Idee zu eigen gemacht, dasselbe Thema in allen Sätzen zu benutzen, und im Zwischensatz operiert er zusätzlich mit einem kontrastierenden Thema. Es gibt keine Angaben in der Partitur, die Grundlage für die Interpretation eines Mottos gäben, aber Gottschalg schreibt, dass der Komponist die beiden Reformatoren Luther und Melancthon beschreiben wollte. Dies wird in einer Kritik der Sonate bestätigt, die vermutlich von

Carl Müller-Hartung (1834 – 1908) verfasst wurde, der Schüler von Kühmstedt war. Heutzutage muss die Sonate als einer der bedeutendsten und originalsten Beiträge zur deutschen Orgelmusik in der Mitte des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

JAN ALBERT VAN EYKEN

Jan Albert van Eyken (1823 – 1868), der ursprünglich den Namen Eijken aus seiner holländischen Heimat trug, studierte wie so viele andere holländische Organisten im 19. Jahrhundert in Deutschland – zuerst am Konservatorium in Leipzig bei Lehrern wie Mendelssohn, Gade, Hauptmann, Richter und Becker. Danach bekam er durch die Empfehlung von Mendelssohn Unterricht im Orgelspiel in Dresden bei Johann Gottlob Schneider (1789 – 1864), der viele der wichtigsten Organisten dieser Zeit als Schüler hatte. Dem folgte eine Periode als Organist in Amsterdam und Rotterdam, bevor van Eyken 1854 als Organist in der deutschen Stadt Elberfeld angestellt wurde. Er gab viele Konzerte und hatte auch Tournées als Orgelsolist in Nord- und Mitteldeutschland. Nach einem Konzert mit van Eyken in der Kreuzkirche in Dresden 1865, bezeichnete ein Kritiker ihn als einen hervorragenden Repräsentanten des modernen Orgelspiels und verglich ihn mit dem Pianisten Hans von Bülow.

Zu van Eykens wichtigsten Orgelwerken gehören die *Variationen über ein niederländisches Volkslied* op.7, drei Sonaten op. 13, 15, 25 und die *Toccata und Fuge über den Namen BACH* op. 38. Er gab auch Orgelbearbeitungen von 24 Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* von Bach heraus, die auf einer Praxis gründen, die er bei Schneider gelernt hatte. Die *Sonate Nr. 2* (in d-Moll) op.15 wurde 1854 herausgegeben. Sie ist dem Domorganisten von Magdeburg, A. G. Ritter, gewidmet, der seinerseits van Eyken seine *Sonate Nr. 4* op.31 zueignete, in der eines der Themen dieselbe holländische Melodie ist, die van Eyken in den *Variationen* op.7 benutzte. Die Sonate hat eine klassische Struktur in drei Sätzen, mit einem Zwischensatz von lyrischem Charakter, wie wir es in Mendelssohns *Lieder ohne Worte* finden.

JULIUS REUBKE

Julius Reubke wurde am 23. März 1834 in Hausneindorf am Harz als der älteste Sohn Adolf Reubkes geboren, der eine Orgelbaufirma betrieb, in der auch sein Bruder Emil arbeitete. Es handelte sich um eine anerkannte Firma, und ihre grösste Orgel wurde 1861 an den Dom in Magdeburg (88/IV) geliefert. Dort war

der bekannte August Gottfried Ritter Domorganist. In seinen Jugendjahren hatte Reubke Unterricht beim Quedlinburger Musikdirektor und Organisten Hermann Bönicke. 1851 zog er nach Berlin, um dort Musik am Konservatorium zu studieren, das von Julius Stern begründet wurde. Er bekam bedeutende Lehrer wie Theodor Kullak im Fach Klavier und Adolf Bernhard Marx in Musiktheorie.

Es ist nicht dokumentiert, dass er Unterricht bei Carl August Haupt hatte, der Orgellehrer am Konservatorium war und einer der bedeutendsten damaligen Orgelpädagogen. Reubke freundete sich mit dem gleichaltrigen Alexander Winterberger (1834 – 1914) aus Weimar an, der gleichfalls dort studierte. Und er traf Hans von Bülow, der 1856 Kullaks Nachfolger wurde. Es ist anzunehmen, dass er unter dem Einfluss dieser zwei Liszt-Schüler 1856 nach Weimar reiste um sich dem Kreis um Franz Liszt anzuschliessen.

Reubke hat vermutlich Erfahrungen über die Orgel als Instrument in der heimischen Werkstatt gesammelt – und ebenso durch den Besuch einiger der Kirchen, in denen sein Vater Orgeln gebaut hatte. Er ist vermutlich auch bei den beiden Konzerten in Merseburg zugegen gewesen als sein Freund Winterberger Orgelwerke von Liszt spielte. Seine Kenntnisse über die Sonatenform und deren Adaption durch Liszt bewies er in der Klaviersonate in b-Moll, die im Februar 1857 fertiggestellt wurde. Aus dem Nekrolog von Richard Pohl in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ist zu entnehmen, dass Reubke direkt im Anschluss an die Klaviersonate mit der Komposition einer *Phantasie* begann, die er im April/Mai vollendete und am 17. Juni 1857 im Merseburger Dom mit dem Titel *Orgelsonate „Der 94. Psalm“* uraufführte. Pohl war der Ansicht, dass er deutlich von Liszts *Propheten-Fantasie* inspiriert war. So wurde Liszts Fantasie oft genannt, da sie auf einem Thema von Meyerbeers *Le Prophète* aufgebaut ist. Reubke kannte dieses Werk, da er es einstudiert und bei einem Konzert aufgeführt hatte. Pohl meinte auch, dass Reubke ein grösserer Organist als Pianist war. Er bewarb sich erfolglos um die Stelle als Organist an der Magdeburger St. Johanniskirche, wo der Vater dabei war, eine neue Orgel zu bauen.

Als Programm für seine Sonate benutzte Reubke den 94. Psalm. Diese Art von Musik mit einer textlichen Inspiration war für die damalige Orgelmusik ungewöhnlich. Die Ausnahmen sind Werke, die auf Chorälen bauen, wie es bei Mendelssohn in einigen seiner Orgel-

sonaten der Fall ist und von denen es auch eine Reihe Beispiele aus dieser Zeit gibt. 1858 gab Gustav Merkel seine erste Orgelsonate heraus, die auf den Psalmen 23 und 42 baut. Johann Gustav Eduard Stehles *Saul, Symphonisches Tongemälde* op.70 (1879) und Karl Wolfrums *Sonate* op.4 (1890) sind andere Beispiele für Orgelwerke, die auf einem Programm bauen. Als Reubke eine solche Wahl traf, liess er sich vermutlich von Liszts symphonischen Gedichten für Orchester inspirieren. Es erscheint verwunderlich, dass der Komponist Psalm 94 mit seinem dunklen Text wählte, aber die sich stetig verschlimmernde Krankheit kann auf sein Gemüt eingewirkt haben. Die Sonate besteht aus einem Satz, der drei Teile hat und monothematisch ist. Die Norm für die romantische Orgelsonate war ein Abschluss in Dur. Wenn Reubke diese Norm mit seinem Abschluss in Moll bricht, bekommt das tragische Element eine besonders starke Betonung.

Die Kritiker waren nach der Uraufführung im Grossen und Ganzen positiv. Franz Brendel unterstrich in der *NZfM* das herausragende Spiel und Reubkes Reichtum an Phantasie, klagte aber über die Länge des Werkes. Im Nachhinein kann das unlogisch erscheinen, wenn man Brendels Lobpreis von Liszts mindestens genauso langer *Propheten-Fantasie* liest. Bei der Uraufführung wurden die ausgewählten Verse aus Psalm 94 dem Programm beigelegt. Der einzige Kritiker der dies ausführlich kommentierte, war ein Pfarrer namens Weber in der der Zeitschrift *Euterpe*: „Diese Hauptgedanken [Psalm 94] sprach der Componist so klar und treffend aus, dass auch der weniger gebildete Musiker mit dem Texte in der Hand den einzelnen Schattierungen dieses nach Form, Inhalt und Durchführung höchst charakteristischen Tongemäldes zu folgen im Stande war.“ Die abschliessenden Glückwünsche Webers konnten Julius Reubke nicht weiterhelfen. Er starb am 3. Juni 1858 in Pillnitz bei Dresden an Tuberkulose.

Reubkes Sonate wurde erst 1871 von seinem jüngsten Bruder Otto herausgegeben. Im selben Jahr gab er auch die Klaviersonate heraus – beide im Verlag Schubert. Da das Originalmanuskript verloren gegangen ist, ist es nicht klar, ob die Vorschläge zur Registrierung von dort kommen oder von Otto Reubke. Aber Otto kannte die Orgel im Merseburger Dom, nachdem er 1869 dort an einem Konzert als Solist teilgenommen hatte. Und das äusserst seltene Register Aeoline 16', das in der Erstausgabe angegeben ist, gibt es in dieser Orgel. Acht Auflagen dieser Ausgabe soll-

ten auf ein bedeutendes Interesse hindeuten, aber es gibt nur wenige registrierte Aufführungen. Adolf Wald spielte das Werk 1879 in der Marktkirche zu Wiesbaden und ebenso Karl Straube 1899 im Münchner Kaimaal. In einem Vergleich ausgewählter Orgelsonaten des 19. Jahrhunderts (*Allgemeine Musikzeitung*, 1894) benutzte Heinrich Reimann Worte wie „grossartig“ und „bewundernswert“ über Reubkes Sonate, deutete aber an, dass sie als zu sehr von Liszt beeinflusst angesehen und deshalb ignoriert wurde.

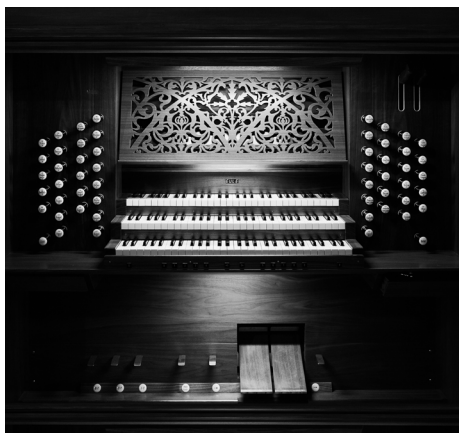
Der bedeutende amerikanische Organist Clarence Eddy, der Orgelunterricht bei C.A. Haupt in Berlin hatte, spielte die Sonate in den USA ab dem Ende der 1870er Jahre und etablierte dort eine Aufführungstradition. In England sind Aufführungen der Sonate seit dem Ende der 1880er Jahre registriert, und einige Jahre später übernahm Edwin H. Lemare sie in sein Repertoire. Bei Aufführungen in diesem Land war es nicht ungewöhnlich zu kürzen, indem man entweder die Introduction und die Fuge spielte oder nur die Fuge.

Neue Ausgaben 1932/1960 (Herbert F. Ellingford, Oxford University Press) und 1958 (Hermann Keller, Edition Peters) und diverse amerikanische Editionen sorgten dafür, dass das Werk zugänglich blieb. In neuerer Zeit ist die Entwicklung hin zu Ausgaben gegangen, die auf der Erstausgabe gründen. Nach der Anzahl Aufführungen und Einspielungen zu urteilen, kann man heute mit Sicherheit annehmen, dass Reubkes *94. Psalm* als eines der Hauptwerke der Orgelliteratur angesehen wird. Auch heute noch aktuell ist Bruno Weigls Beurteilung im *Handbuch der Orgelliteratur* von 1931: „Eine der grossartigsten, gewaltigsten Tonerschöpfungen, die für die Orgel geschrieben wurden. Sie steht in ihrer Art einzig in der Orgelliteratur dar. Die kräftige Jünglingsnatur Reubkes, die mit einer Fülle unversiegbarer Fantasie, unergründlicher Tiefe und leidenschaftlichsten Temperament begabt war, hat, wohl den frühen Tod vorausahnend, sein ganzes Empfinden, seine Seele, sein gewaltiges Können in dieses Werk hineingelegt. Es ist ein erschütterndes Ton-drama, dass sich in dieser Musik abrollt. Mit kräftiger Hand durchbrach er die alte Form für das, was er zu sagen hatte, und führte eine ganze neuartige, orchestrale Behandlung der Orgel ein.“

– Halgeir Schiager

HALGEIR SCHIAGER har studert orgel med Magne Elvestrand i Oslo og senere i München og Strasbourg med henholdsvis professor Franz Lehnrdorfer og professor Daniel Roth. Han debuterte i 1985 i Oslo Konserthus. Schiager har konsertert i mange europeiske land og gjort radioopptak i Tyskland og Norge. Han har deltatt i flere kritikerroste CD-produksjoner med bl.a. verker av Leif Solberg og Kjell Mørk Karlsen. Han har spilt inn samtlige orgelverker av den tsjekkiske komponisten Petr Eben på det engelske selskapet Hyperion. I 2001 mottok han Kritikerprisen. Han har også uroppført verker av en rekke norske komponister og vært jurymedlem i internasjonale orgelkonkurranser. I 2008 tok han doktorgraden ved Norges musikkhøgskole med en avhandling over interpretatoriske aspekter i Gustav Merkels orgelverker. Schiager har siden 2007 vært kantor i Ullern og Paulus-Sofienberg menigheter i Oslo. Her har han vært initiativtaker til et orgelprosjekt i Sofienberg kirke som ble realisert i 2014 med det nye Eule-orgelet i tysk romantisk stil. Fra 2019 er han kantor i Ullern menighet i Oslo og arrangerer en orgelkonsertserie i Paulus og Sofienberg kirker.

HALGEIR SCHIAGER studied organ with Magne Elvestrand in Oslo and later in Munich and Strasbourg with Professors Franz Lehnrdorfer and Daniel Roth, respectively. He played his debut concert in Oslo Concert Hall in 1985. Schiager has performed on concert stages throughout Europe. In addition to radio recordings in Germany and Norway, he has released critically acclaimed CD recordings, including works of



Leif Solberg and Kjell Mørk Karlsen. He also recorded the complete organ works of the Czech composer Petr Eben for the English label Hyperion. In 2001 he received the Norwegian Music Critics Award. He has premiered works of a number of Norwegian composers, and he serves as jury member for international organ competitions. In 2008 he received a doctorate from the Norwegian Academy of Music, completing a dissertation on aspects of interpretation in the organ works of Gustav Merkel. Since 2007 Schiager has served as organist of Ullern and Paulus-Sofienberg Congregations in Oslo. He was the initiator of the organ project in Sofienberg Church leading to the acquisition of the new Eule organ in the German Romantic style in 2014. Since 2019 he has also been

organist of Ullern congregation, and he arranges an annual organ concert series at Paulus and Sofienberg churches.

HALGEIR SCHIAGER wurde in Biri bei Gjøvik (Norwegen) geboren, und machte 1979 sein Organistenexamen an der Musikhochschule in Oslo. Dort nahm er Orgelunterricht bei Magne Elvestrand. Spätere Studienaufenthalte führten ihn nach München (Prof. Franz Lehnrdorfer) und Strasbourg (Prof. Daniel Roth). Seinem Debutkonzert im Osloer Konzerthaus (1985) folgte seither eine umfangreiche Konzerttätigkeit in vielen europäischen Ländern. In Deutschland und Norwegen hat er zahlreiche Rundfunkaufnahmen ge-

macht. Schiager war an diversen CD-Produktionen beteiligt und hat mehrere, von der Kritik gelobte, Solo-CDs herausgegeben. Für die englische Firma Hyperion hat er sämtliche Orgelwerke Petr Ebens eingespielt. Zudem ist er bei verschiedenen internationalen Orgelwettbewerben Mitglied der Jury gewesen. Für die Interpretation des Orgelwerkes Faust von Petr Eben wurde ihm 2001 der Preis der Norwegischen Musikkritiker verliehen. Halgeir Schiager hat 2008 an der norwegischen Musikhochschule über interpretatorische Aspekte der Orgelwerke Gustav Merkels promoviert und die wichtigsten Orgelwerke dieses Komponisten auf 4 CDs eingespielt. Derzeit ist er Kantor in den Gemeinden von Ullern und Paulus-Sofienberg in Oslo.



FRIEDRICH KÜHMSTEDT (1809-1858)

1 __ Fantasie (ein Concertstück), op. 47 __ 13:14

Grosse Sonate (G-dur), op. 49

2 __ I. Introduction. Maestoso __ 01:55

3 __ II. Allegro maestoso __ 04:17

4 __ III. Andante quasi Adagio __ 08:40

5 __ IV. Allegro maestoso __ 08:08

JAN ALBERT VAN EYKEN (1823-1868)

Sonate Nr. 2 für die Orgel, op. 15

6 __ I. Allegro con brio e con fuoco __ 06:36

7 __ II. Adagio __ 04:23

8 __ III. Allegro con brio __ 04:30

JULIUS REUBKE (1834-1858)

Orgelsonate «Der 94. Psalm»

9 __ I. Grave - Larghetto - Allegro con fuoco - Grave __ 12:54

10 __ II. Adagio __ 07:33

11 __ III. Allegro __ 06:37

RECORDED IN
SOFIENBERG CHURCH, OSLO,
23-25 APRIL 2019

PRODUCER:
VEGARD LANDAAS

BALANCE ENGINEER:
THOMAS WOLDEN

EDITING:
VEGARD LANDAAS

MASTERING:
THOMAS WOLDEN

BOOKLET NOTES:
HALGEIR SCHIAGER

ENGLISH TRANSLATION:
JIM SKURDALL

GERMAN TRANSLATION:
ELLEN KOLB-SCHIAGER

BOOKLET EDITOR:
HEGE WOLLENG

COVER DESIGN:
ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

ORGAN PHOTOS, SOFIENBERG CHURCH:
ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

ARTIST PHOTO:
ELLEN KOLB-SCHIAGER

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH SUPPORT FROM:

NORWEGIAN MUSICIANS' UNION
FUND FOR PERFORMING ARTISTS

LAWO LW1205 © 2020 LAWO © 2020
LAWO CLASSICS www.lawo.no

ORGELET I SOFIENBERG KIRKE, OSLO HERMANN EULE ORGELBAU, OPUS 677

I. Hovedverk (C-a³)

Bordun	16'
Principal	8'
Viola da Gamba	8'
Doppelflöte	8'
Flauto amabile	8'
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Quinte	2 2/3'
Octave	2'
Mixtur 4fach	2'
Cornett 2-4fach	2'
Trompete	8'

II. Oververk (C-a³)

Quintatön	16'
Geigenprincipal	8'
Flute harmonique	8'
Salicional	8'
Rohrflöte	8'
Octave	4'
Flauto minor	4'
Nasard	2 2/3'
Waldflöte	2'
Progressio harm. 2-4fach	2'
Basson	16'
Trompette harmonique	8'
Clarinette*	8'

III. Ekkoverk (C-a³)

Liebl. Gedackt	16'
Viola d'amour	8'
Vox coelestis (c ⁹ -)	8'
Gedackt	8'
Flauto traverso	8'
Fugara	4'
Zartflöte	4'
Violine	2'
Aeoline*	16'
Oboe	8'

Pedal (C-f')

Untersatz	32' (ekstensjon fra Subbass 16')
Principal	16'
Violon	16'
Subbass	16'
Octavbass	8'
Violoncello	8'
Bassflöte	8'
Octave	4'
Posaune	16'

Kopler og spillehjelpemidler

Kopler: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P
Setterkombinasjoner med stepfunksjon
Svellpedal til OV og EV
Håndsvell til OV og EV
Fortepedal (tritt)

*Gjennomslående rørstemme