Josef Gabriel

RHEINBERGER

Zwölf Fughetten strengen Stils

Twelve Fughettas in strict style

für die Orgel / for the organ

op. 123a

herausgegeben von / edited by
Martin Weyer

Einzelausgabe aus Band 40 der Gesamtausgabe (Kleinere Orgelwerke)
Separate edition from volume 40 of the Complete Works (Smaller organ works)

Sämtliche Werke · Complete Works

Carus 50.123/10

Das Werk der vorliegenden Ausgabe ist aus Band 40 der Rheinberger-Gesamtausgabe entnommen. Für das Vorwort und den Kritischen Bericht verweisen wir auf die Gesamtausgabe.

Rheinbergers Orgelmusik erscheint in der Gesamtausgabe in drei Bänden und einem Supplementband:
Band 38: Orgelmusik I (Orgelsonaten 1–10) (Carus 50.238)
Band 39: Orgelmusik II (Orgelsonaten 11–20) (Carus 50.239)
Band 40: Orgelmusik III (Kleinere Orgelwerke) (Carus 50.240)
Supplementband 3: Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl (Auswahl) (Carus 50.288)

Aus Band 40 der Gesamtausgabe liegen außer den vorliegenden *Zwölf Fughetten* op. 123a als Einzelausgaben vor:
Zehn Trios für die Orgel op. 49 (Carus 50.049)
Zwölf Fughetten strengen Stils op. 123b (Carus 50.123/20)
Zwölf Charakterstücke für die Orgel op. 156 (Carus 50.156)
Monologe. Zwölf Stücke für die Orgel op. 162 (Carus 50.162)
Meditationen. Zwölf Orgelvorträge op. 167 (Carus 50.167)
Miscellaneen. Zwölf Orgelvorträge op. 174 (Carus 50.174)
Zwölf Trios für die Orgel op. 189 (Carus 50.189)

The present edition is taken from Vol. 40 of the Complete Edition of the Works of Josef Gabriel Rheinberger.
For the Foreword and the Critical Report please refer to the Complete Edition.

Rheinberger's organ music is published in the Complete Edition in three volumes and one supplementary volume:
Vol. 38: Organ music I (Organ sonatas 1–10) (Carus 50.238)
Vol. 39: Organ music II (Organ sonatas 11–20) (Carus 50.239)
Vol. 40: Organ music III (Smaller organ works) (Carus 50.240)
Supplementary volume 3: Smaller organ works without opus numbers (a selection) (Carus 50.288)

Additional separate editions from volume 40 are available:
Zwölf Fughetten op. 123a
Zehn Trios für die Orgel op. 49 (Carus 50.049)
Zwölf Fughetten strengen Stils op. 123b (Carus 50.123/20)
Zwölf Charakterstücke für die Orgel op. 156 (Carus 50.156)
Monologe. Zwölf Stücke für die Orgel op. 162 (Carus 50.162)
Meditationen. Zwölf Orgelvorträge op. 167 (Carus 50.167)
Miscellaneen. Zwölf Orgelvorträge op. 174 (Carus 50.174)
Zwölf Trios für die Orgel op. 189 (Carus 50.189)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 22 min.
© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.123/10
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2023 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Vorwort

In der Zeit vom 16. 4. 1883 bis zum 9. 1. 1884 schrieb Rheinberger *24 Fughetten strengen Stils* op. 123, mithin zwischen der achten Orgelsonate op. 132 und dem ersten Orgelkonzert F-Dur op. 137. Sieht man von den frühen *Zehn Trios für die Orgel* op. 49 (1869/70) ab, die primär didaktischen Zwecken dienen sollten, so stellt op. 123 seinen ersten wichtigen Beitrag zum Typus des kleinen Orgelstückes dar. Es scheint bezeichnend zu sein, daß dieser Typus erst in das Blickfeld des Komponisten geriet, nachdem er schon acht Orgelsonaten geschrieben hatte. Die ambitionierten Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts taten sich generell leichter mit größeren konzertanten als mit kleinformatigen Werken; Friedrich Blumes schon 1931 getroffene Feststellung, die Orgelmusik im 19. Jahrhundert sei „vollends in zwei Richtungen gespalten, nämlich eine kirchlich-epigonenhafte ... und eine romantisch-konzerthafte" (Friedrich Blume, „Die evangelische Kirchenmusik", in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931, S. 161) trifft cum grano salis noch immer den Sachverhalt, so sehr sie im einzelnen auch der Differenzierung bedarf.

Auf diesem Hintergrund sind Rheinbergers Beiträge op. 123, 156 (*Zwölf Charakterstücke*), 162 (*Monologe*), 167 (*Meditationen*), 174 (*Miscellaneen*) und 189 (*Zwölf Trios*) um so bedeutender, als sie die Kluft zwischen zünftig-epigonaler und konzerthaft-virtuoser Orgelmusik überbrücken. Zugleich bieten sie eigenständige Lösungen jenes Problems, das als Entweder-Oder die Orgelmusik dieser Jahrzehnte überschattete: Wie konnten Tradition und Innovation miteinander verbunden werden? Es fehlte ja weder an unpersönlich-anachronistischer Polyphonie noch an wohlfeiler „romantischer" Stimmungsmusik; nicht wenige Komponisten (stellvertretend sei Gustav Merkel genannt) bedienten beide Bereiche separat und zwangsläufig mit wenig überzeugenden Resultaten. Nicht so Rheinberger: Die souverän gehandhabte Fugentechnik („Fughette" ist ein sympathisch-bescheidener Diminutiv, allenfalls durch die relative Kürze der Stücke gerechtfertigt) verbindet sich in op. 123 bruchlos mit einem zeitgemäßen Personalstil, der sich vor allem durch seine Harmonik und seinen „poetischen Gehalt" auszeichnet und damit einer Aufgabenstellung genügt, die Beethoven geradezu prophetisch für das ganze 19. Jahrhundert vorformuliert hatte: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst ... Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen" (Zit. nach: Josef Müller-Blattau, „Die Fuge" (II), in: *Das Musikwerk*, hg. von Karl Gustav Fellerer, Köln 1968, Heft 33, S. 7).

Rheinberger hat sein Opus 123 in zwei Hefte zu je 12 Fugen (op. 123a und b) unterteilt. Die *24 Fughetten*, im Schwierigkeitsgrad zwischen leicht und mittelschwer liegend, sind vierstimmig bis auf eine Ausnahme (Nr. 4 in op. 123a ist dreistimmig). Dem „strengen Stil" wird Genüge getan nicht nur durch die generell herrschende Polyphonie, sondern auch durch spezielle Fugenkünste wie z. B. Themenumkehrungen (Nr. 2 in op. 123a, Nr. 10 in op. 123b) oder Engführungen (Nr. 7 in op. 123a, Nr. 12 in op. 123b). Gleichwohl sind alle Fughetten von polyphoner Scholastik weit entfernt. Die atmosphärische Dichte etwa der H-Dur-Fuge (Nr. 11 in op. 123b) mit dem diffizilen 9/8-Takt sucht ihresgleichen ebenso wie der elegische Ton der es-Moll-Fuge (Nr. 5 in op. 123b) oder die bravuröse a-Moll-Fuge (Nr. 10 in op. 123b).

Für die Organistenpraxis kommt als Gewinn hinzu, daß alle Fughetten auch auf mittleren, ja kleinen (auch einmanualigen) Instrumenten darstellbar sind. Es genügt weithin, beim Registrieren pseudobarocke Schärfen zu vermeiden. (Eine Einfärbung mit Streichern ist im Piano- und Mezzoforte-Bereich sicherlich zu wünschen.) Die Farbenskala reicht vom sanften Piano der BACH-Fuge (Nr. 3 in op. 123a) bis zum mehrfach verlangten „Vollen Werk" (das ggf. auch die Manualtrompete einschließt), wobei auch „Helle Register" (Nr. 10 in op. 123a) einbezogen werden. Registerwechsel und dynamische Nuancierungen bilden eher die Ausnahme; mit einem Schwellwerk hat Rheinberger ohnehin nicht gerechnet. Ob als gottesdienstliches Vor- oder Nachspiel oder, vielleicht zu dritt gebündelt, im Konzert: Die Fughetten sind allemal praktikable Gebrauchsmusik auf hohem Niveau. Im Orgelunterricht können sie für C-Prüfungsanwärter gute Dienste leisten.

Mit seinen zwanzig großen Orgelsonaten hat Rheinberger (der ja nicht sehr alt wurde: 1839–1901) das Vorhaben, alle 24 „wohltemperierten" Tonarten zu verwenden, nicht verwirklichen können. Hier, in den *24 Fughetten* des op. 123, ist diese Vollständigkeit gegeben. Eine wie auch immer geartete Tonartenfolge ist nicht erkennbar, auch in den Skizzenbüchern nicht, die eine andere Abfolge der Stücke aufweisen. Denkbar wäre, daß Rheinberger bescheidenerweise gar nicht mit *Bachs Wohltemperiertem Clavier* konkurrieren wollte. Wie auch immer: Für die Orgelmusik – nicht nur des 19. Jahrhunderts – ist op. 123 ein Glücksfall.

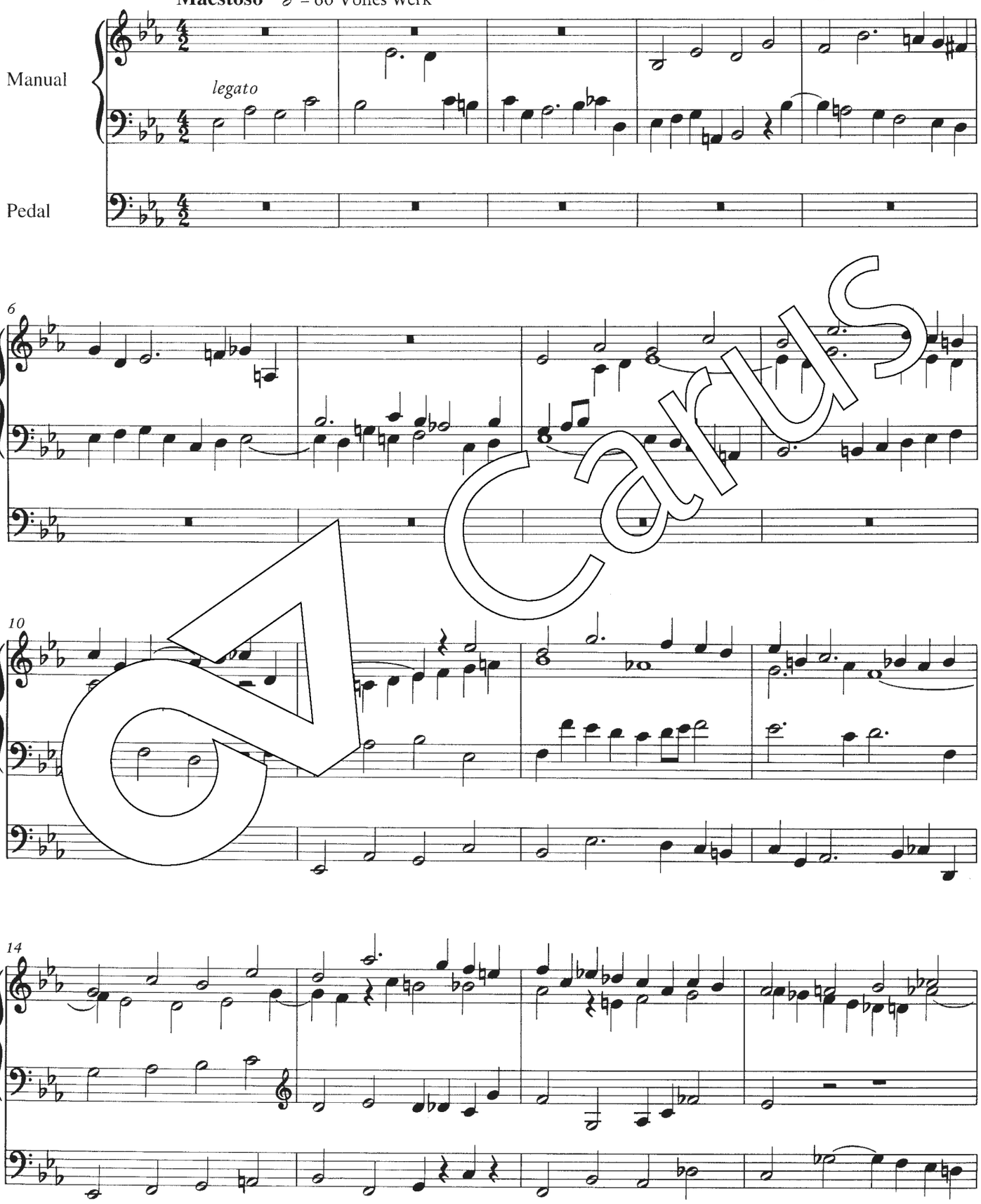
Die vorliegende Ausgabe ist ein Auszug aus Band 40 der Rheinberger-Gesamtausgabe (*Kleinere Orgelwerke*), Stuttgart 1998, CV 50.240. Der Notentext dieses Bandes wird unverändert übernommen. Für Fragen der kritischen Revision und für eine zusammenhängende Darstellung von Rheinbergers freien Orgelstücken sei auf das Vorwort und den Kritischen Bericht dieses Bandes verwiesen.

Marburg, im Sommer 1999 Martin Weyer

Zwölf Fughetten strengen Stils
für die Orgel

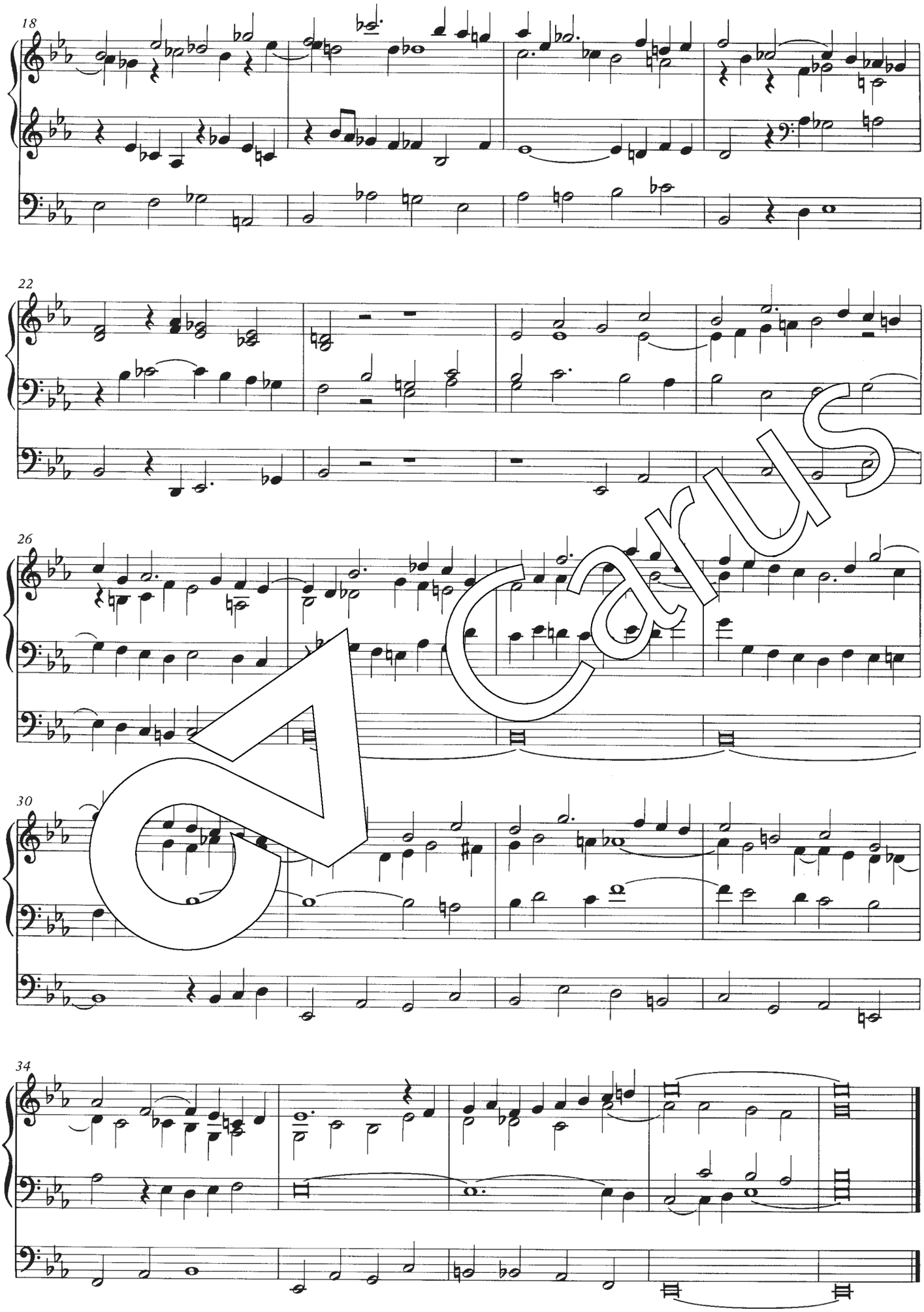
1.

Josef Gabriel Rheinberger, op. 123a (1883)



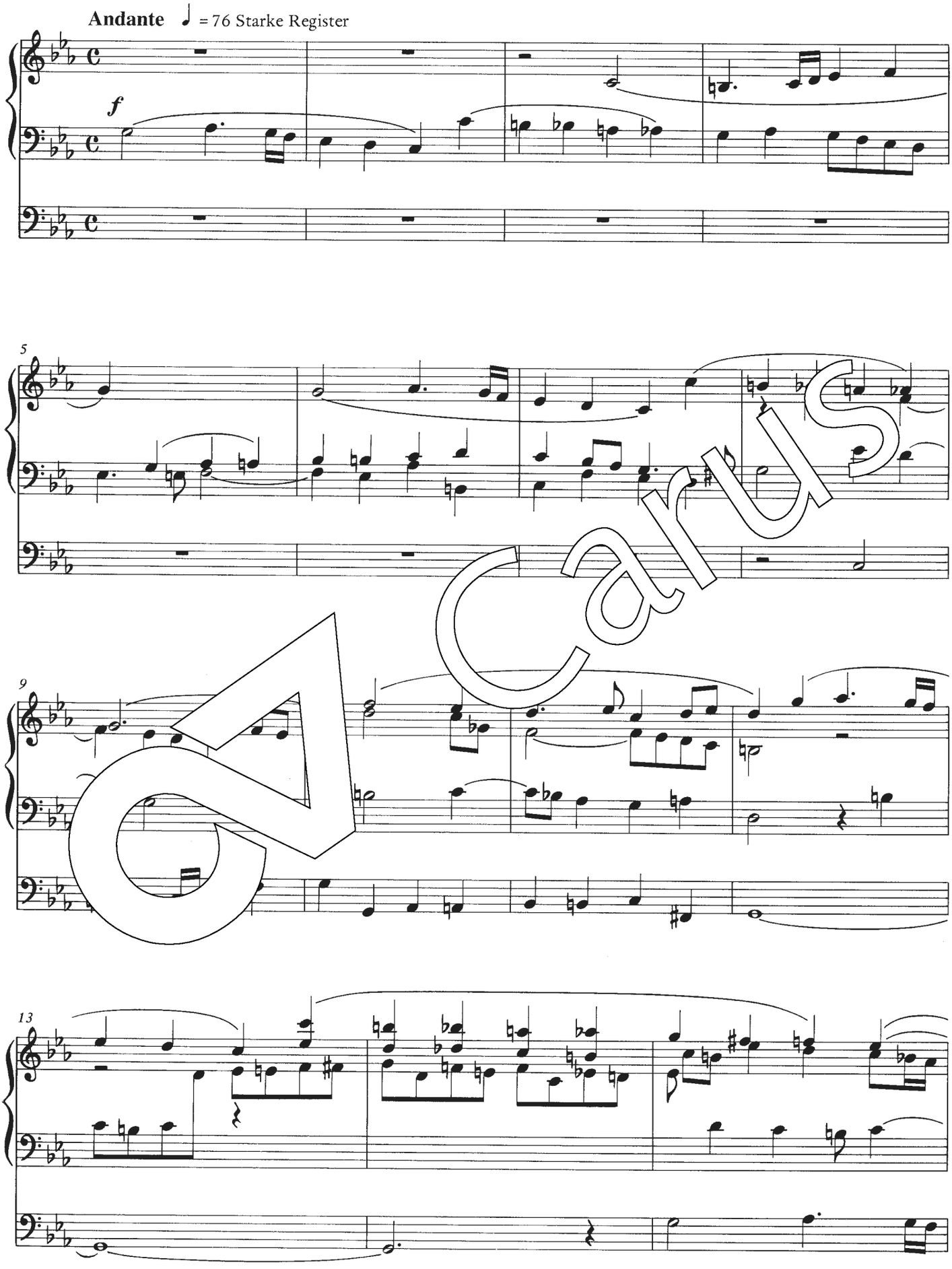
Carus

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.123/10

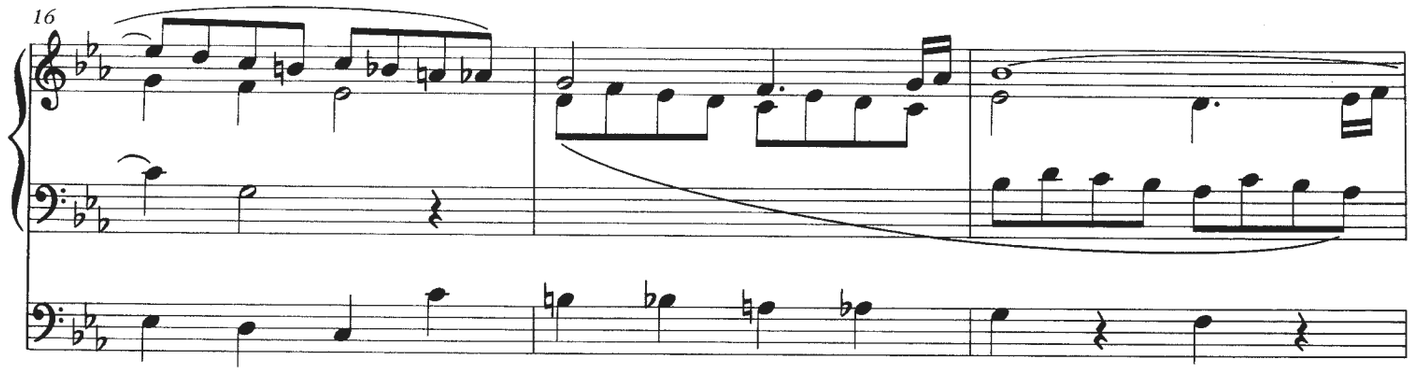


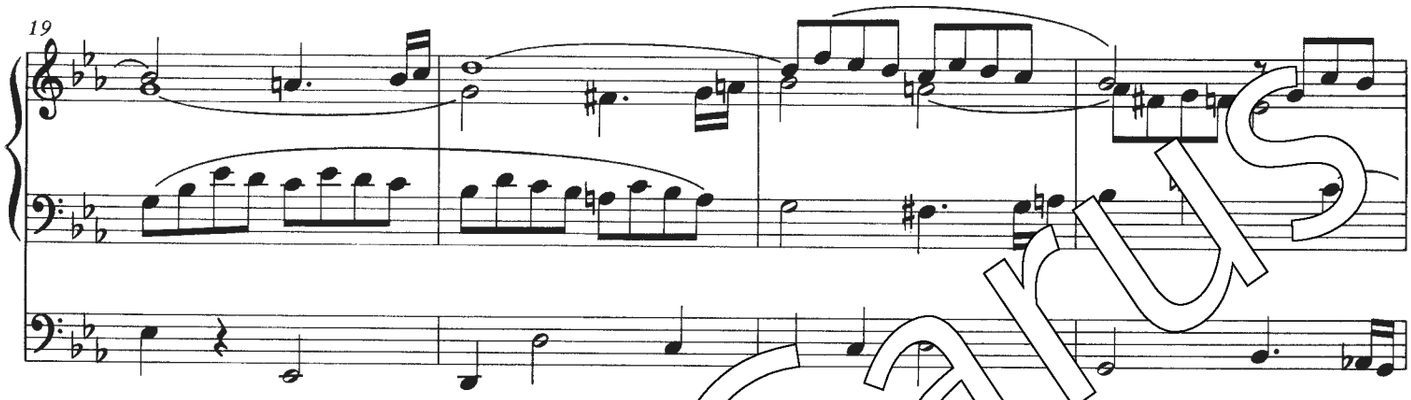
Carus

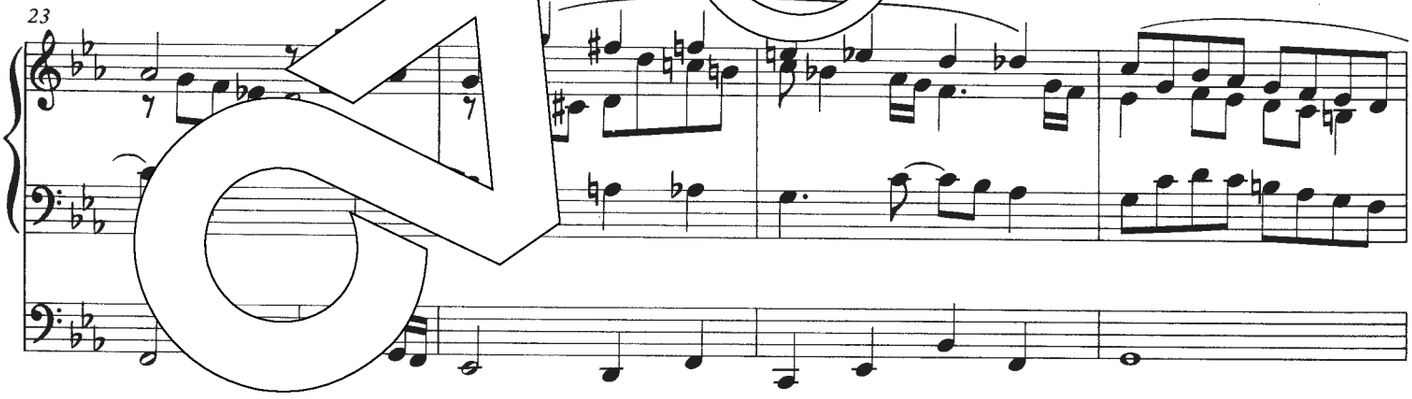
2.

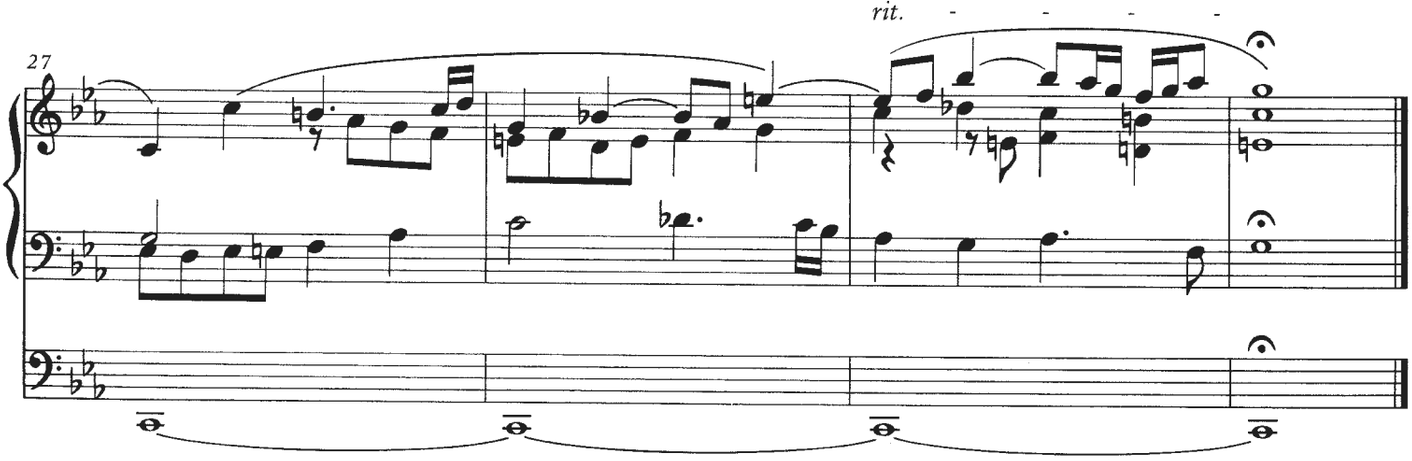


Carus





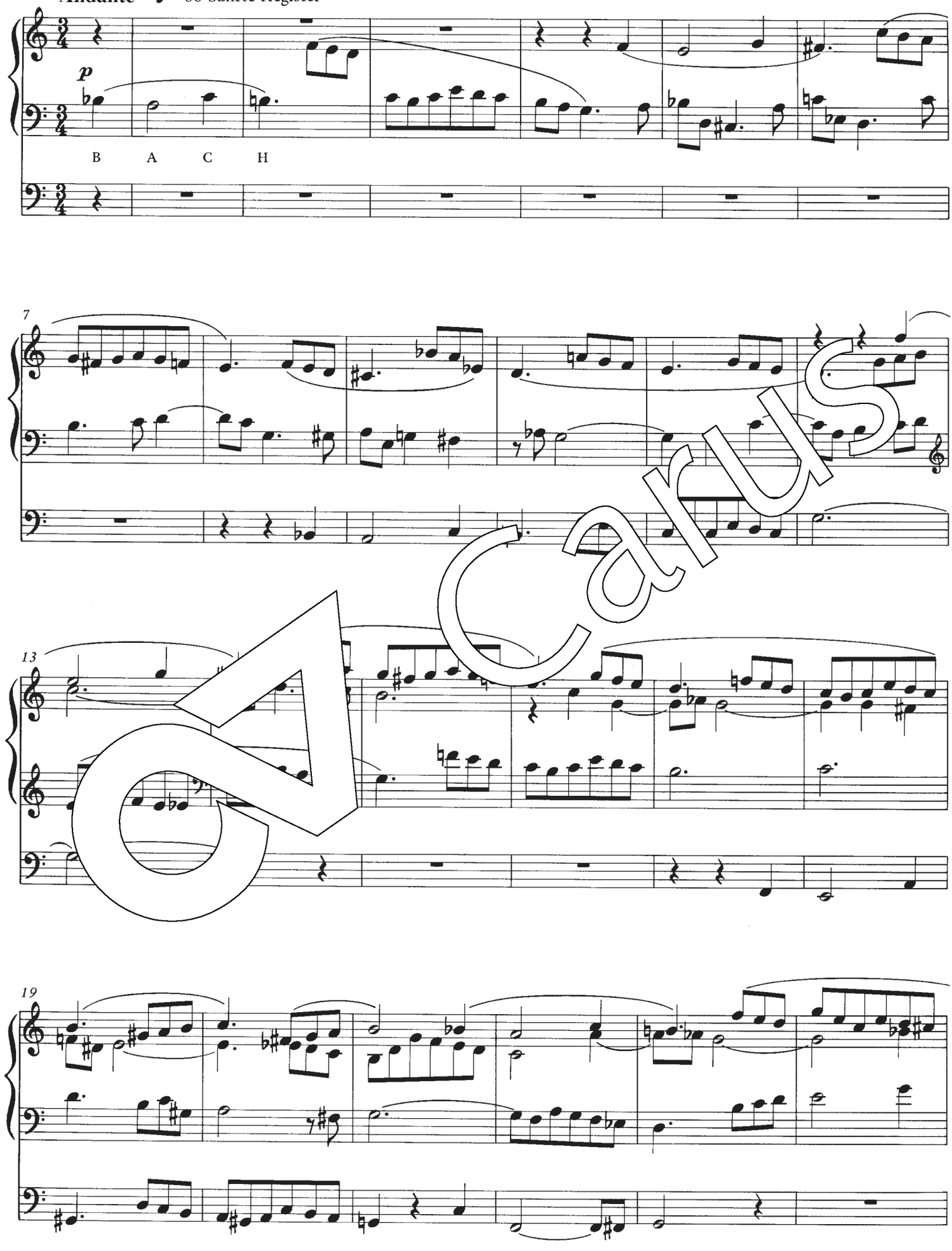




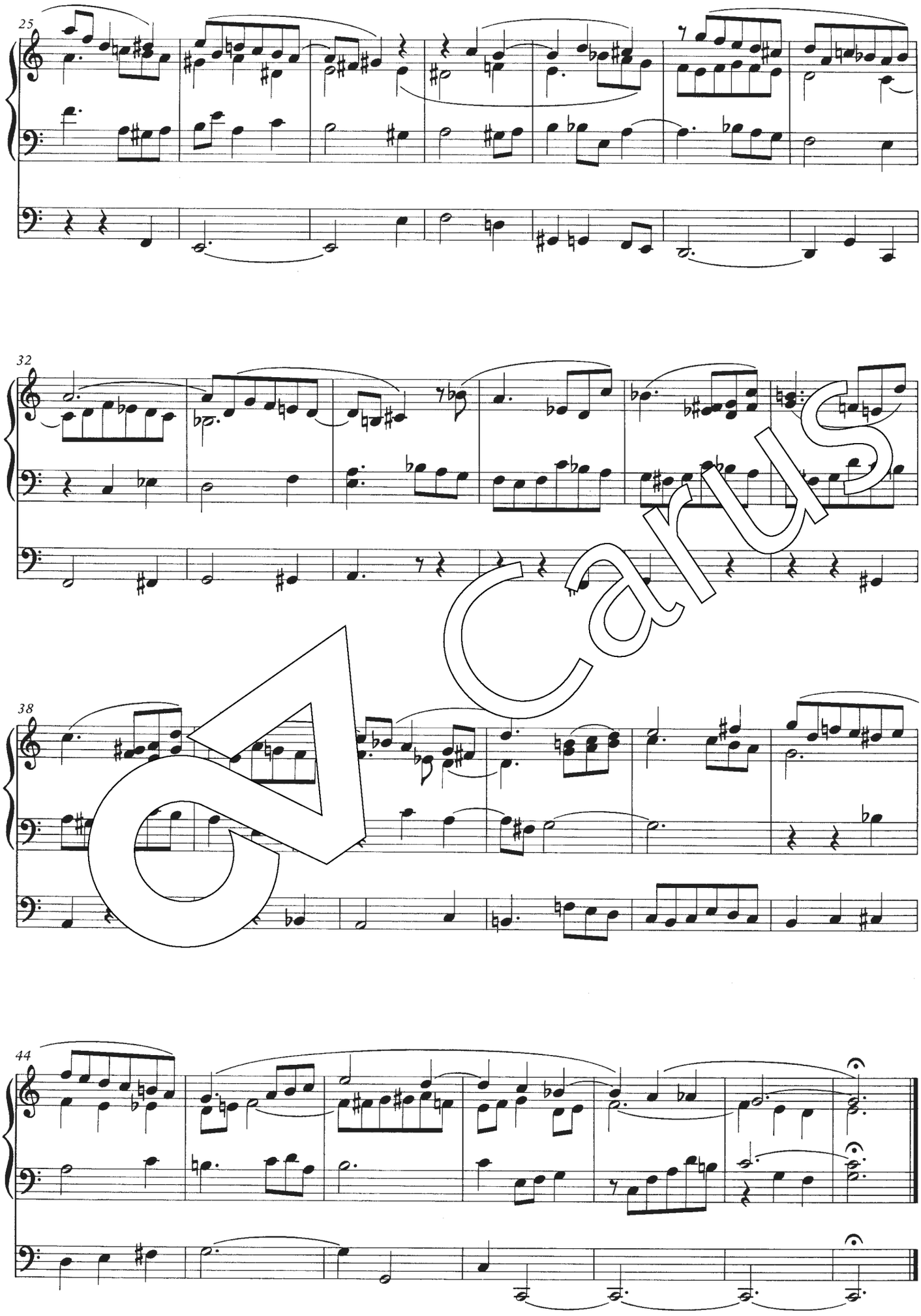
Carus

3.

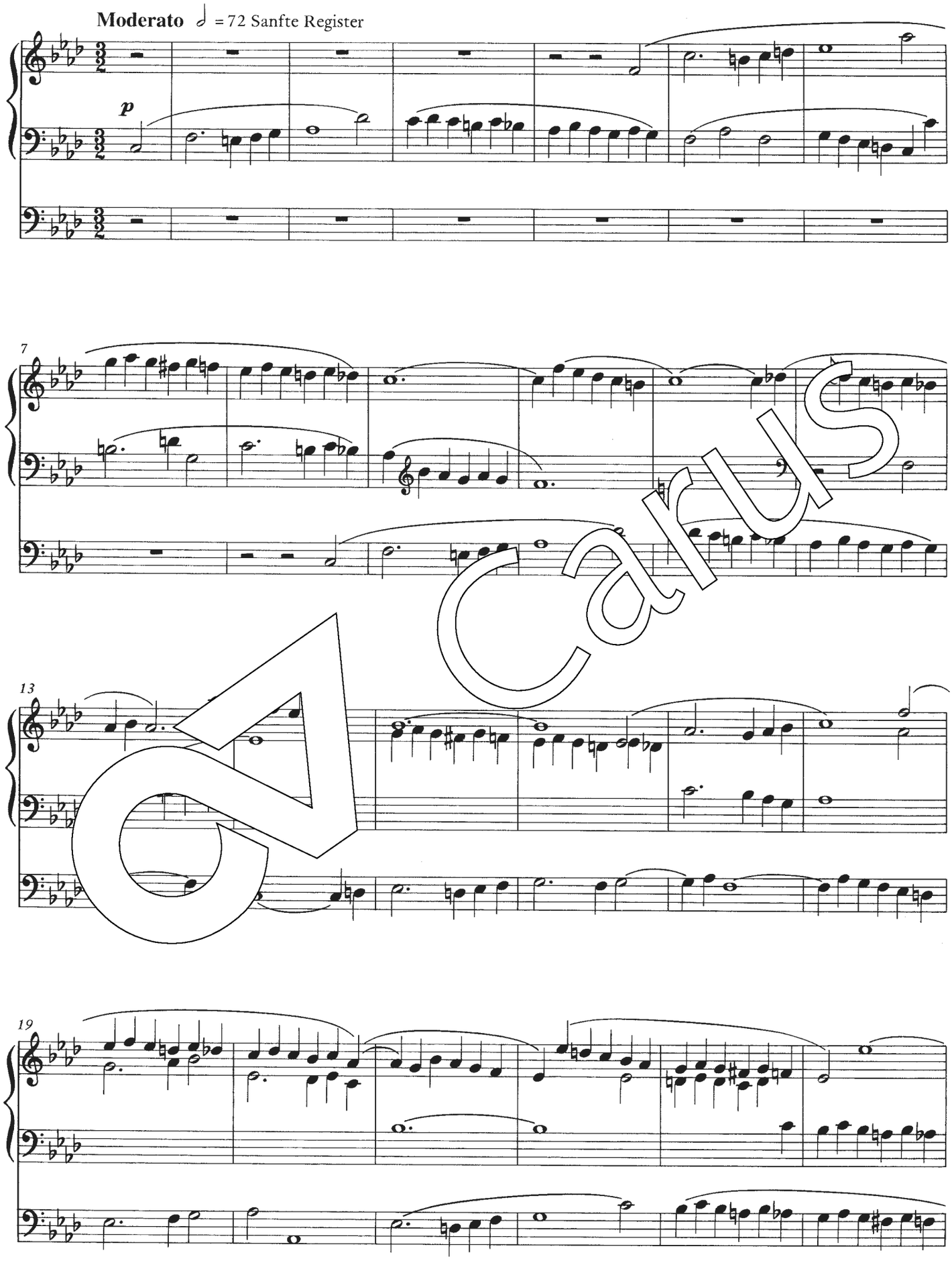
Andante ♩ = 66 Sanfte Register



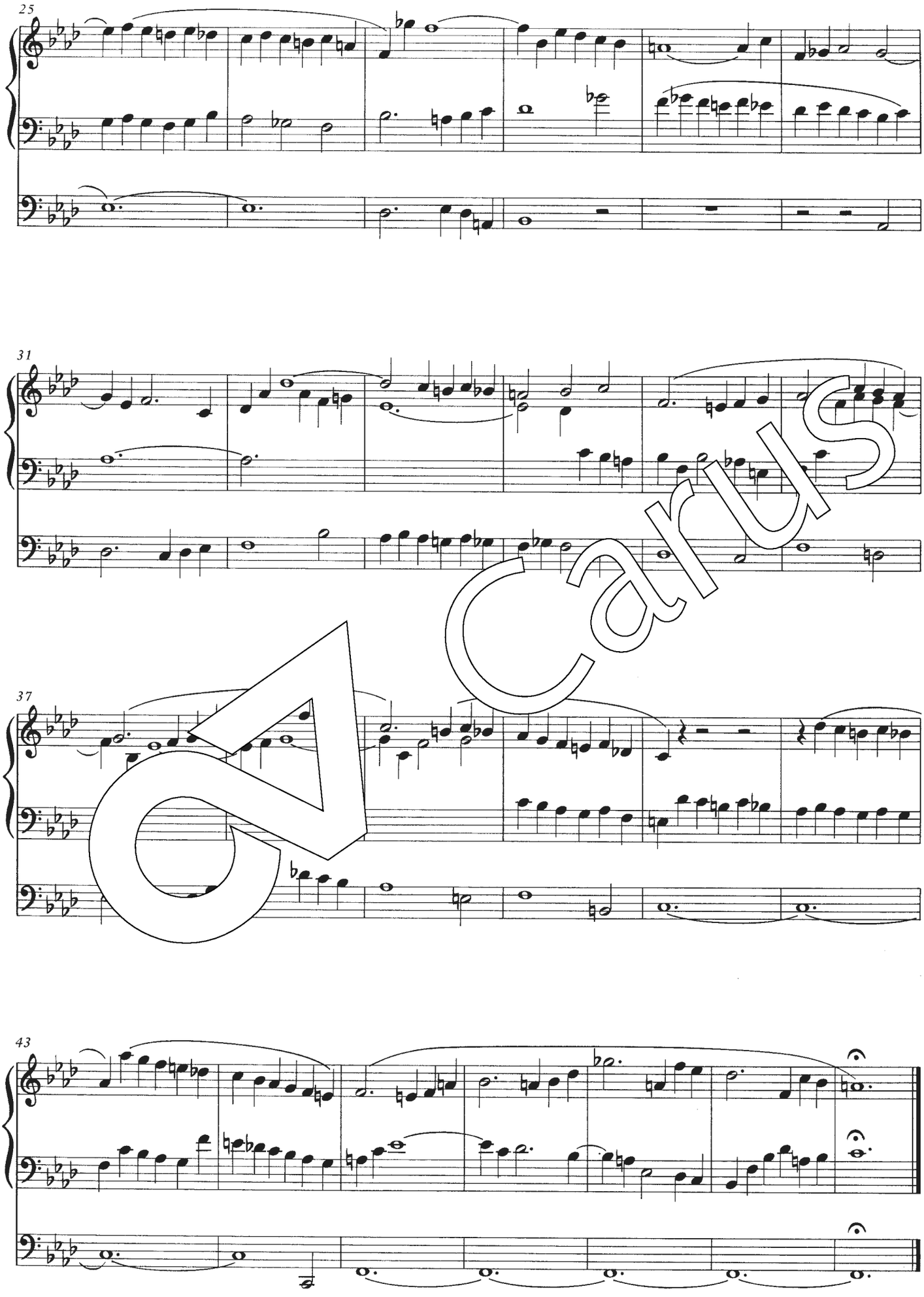
Carus



Carus



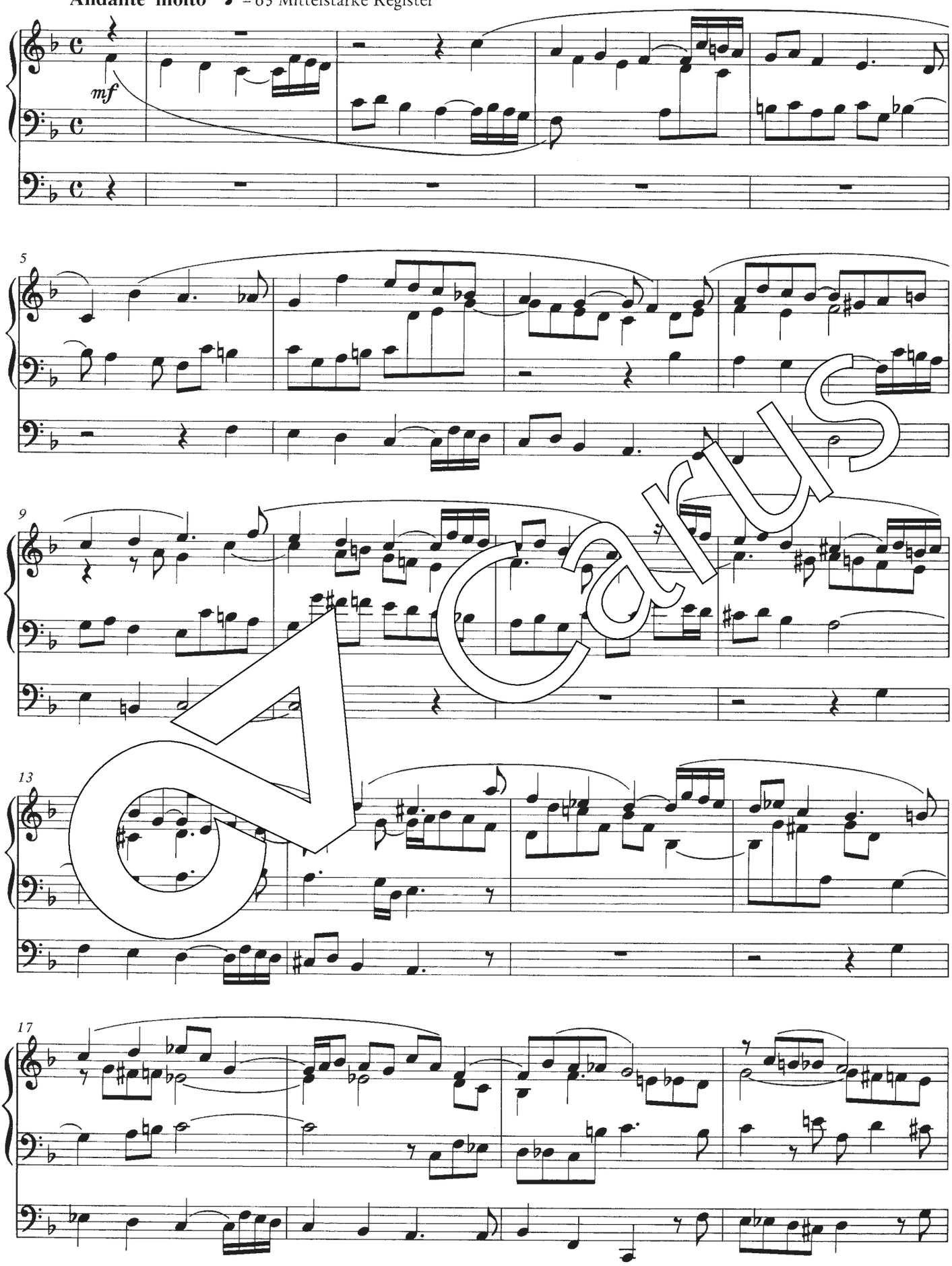
Carus



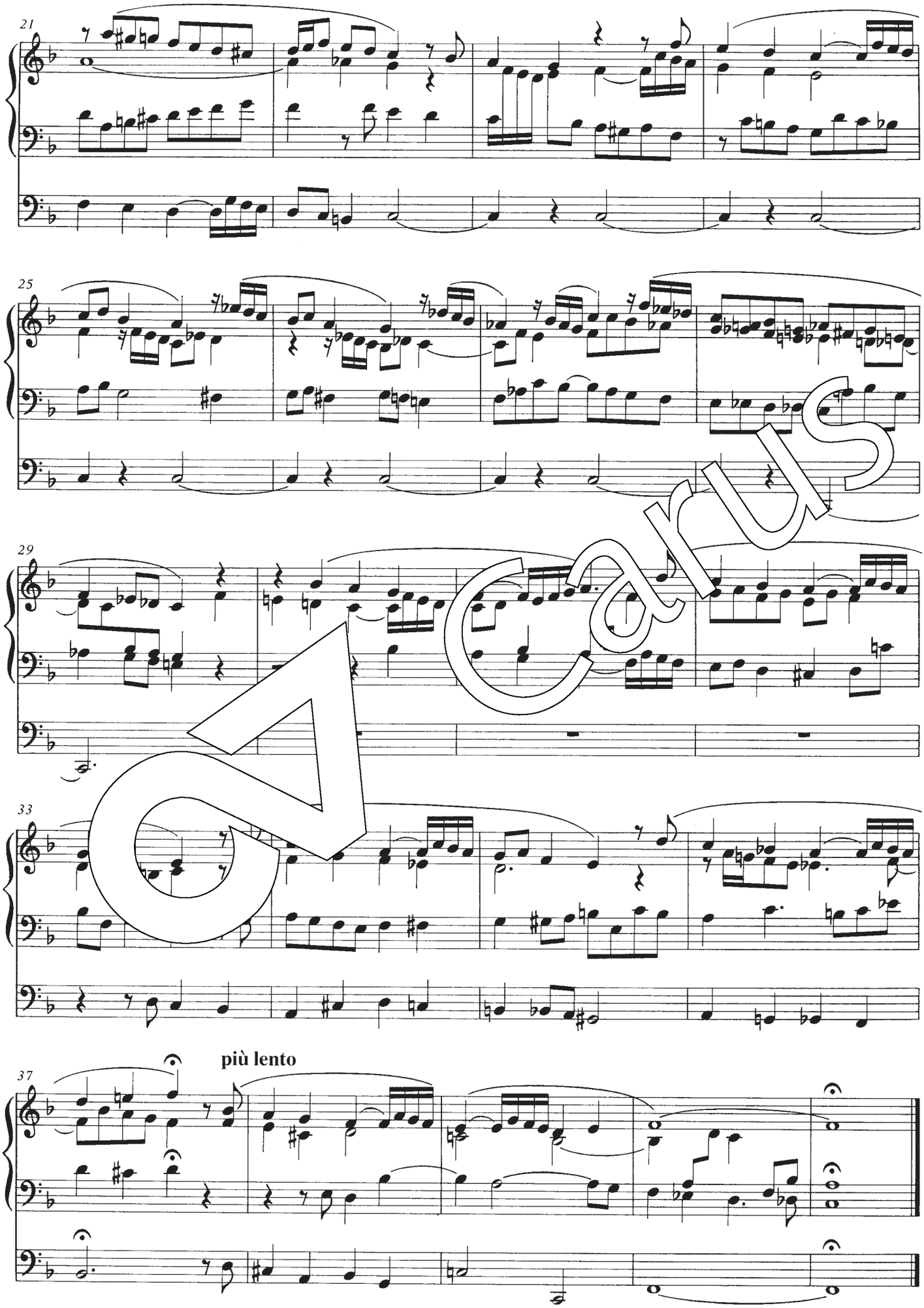
Carus

5.

Andante molto ♩ = 63 Mittelstarke Register



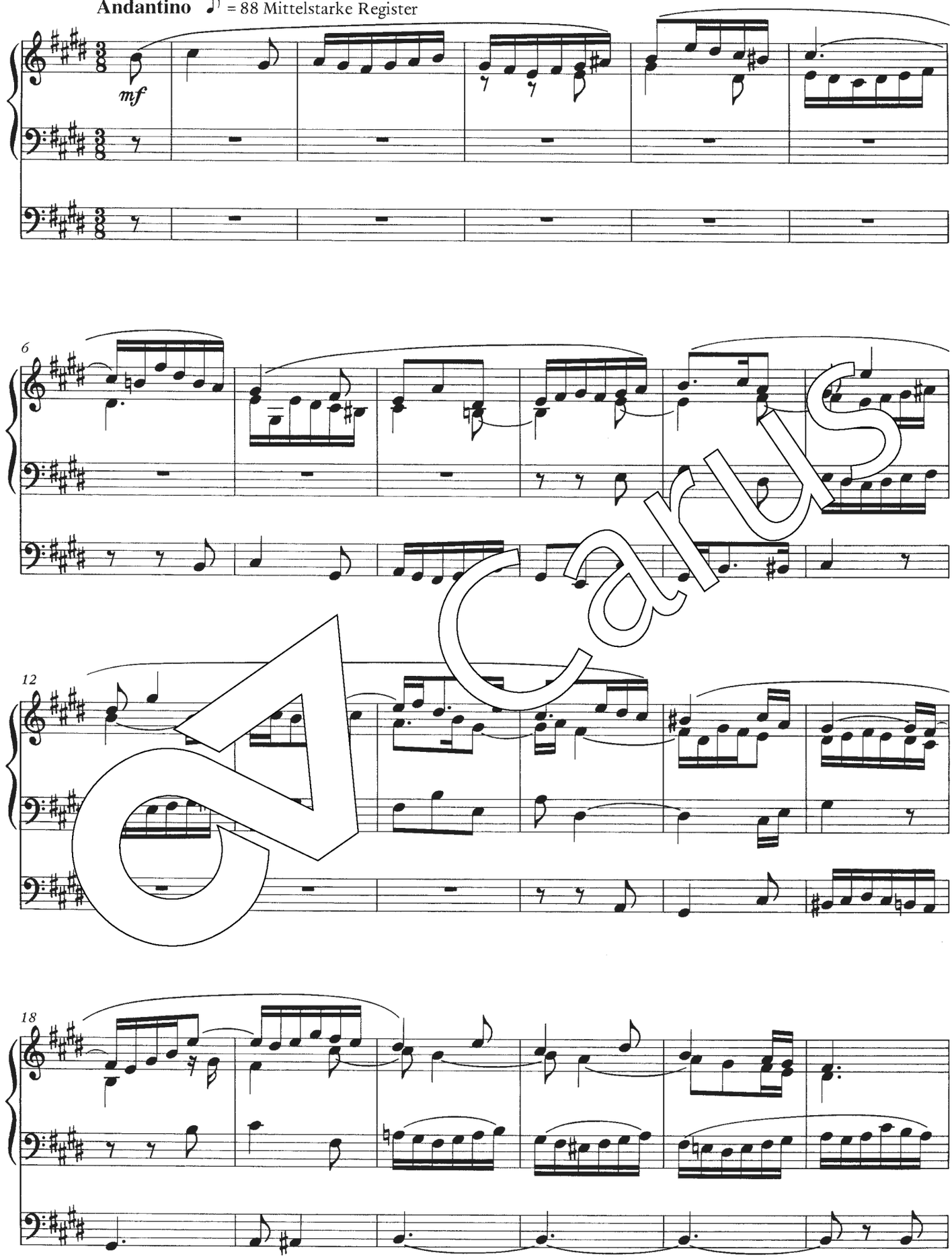
Carus



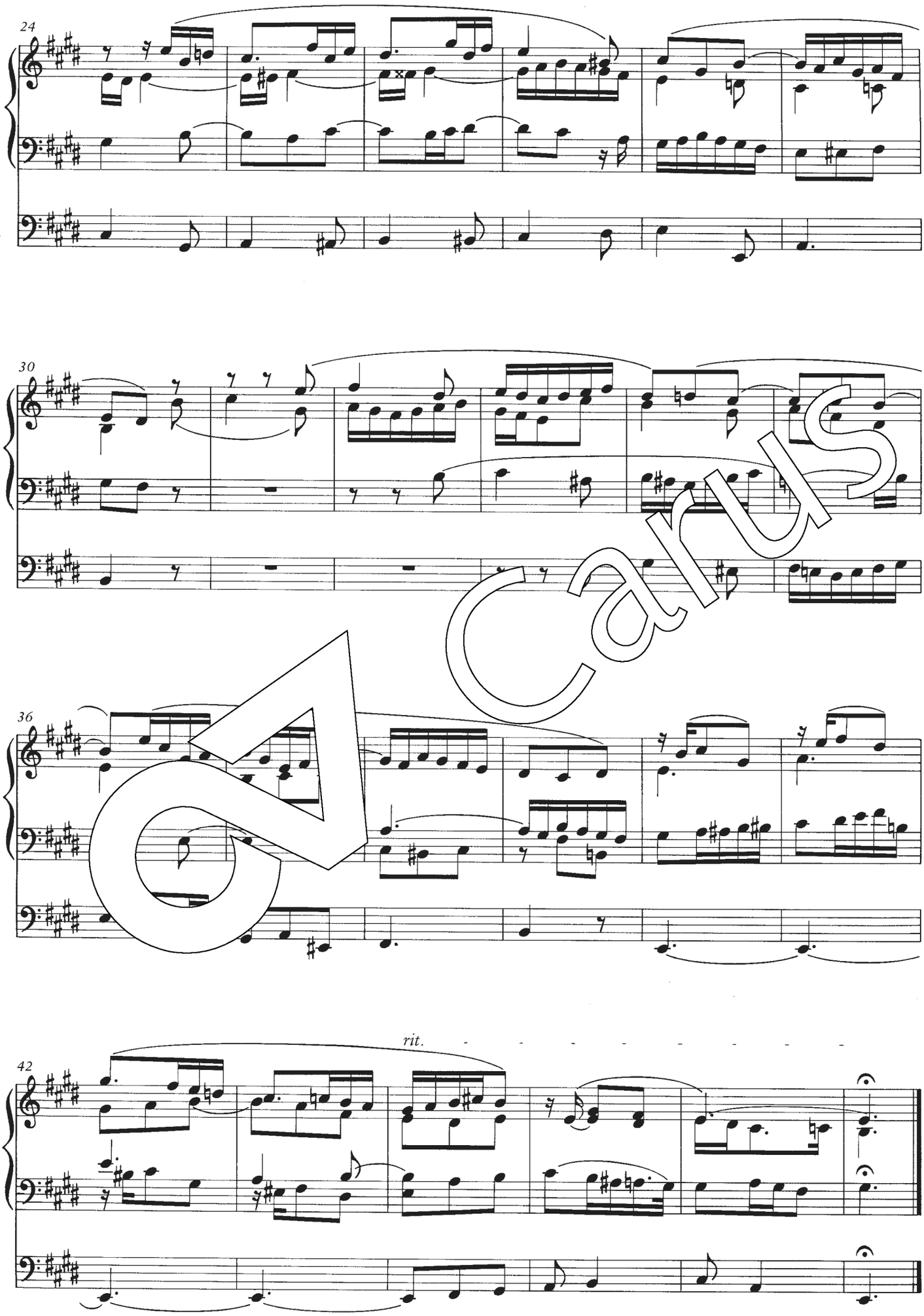
Carus

6.

Andantino ♪ = 88 Mittelstarke Register

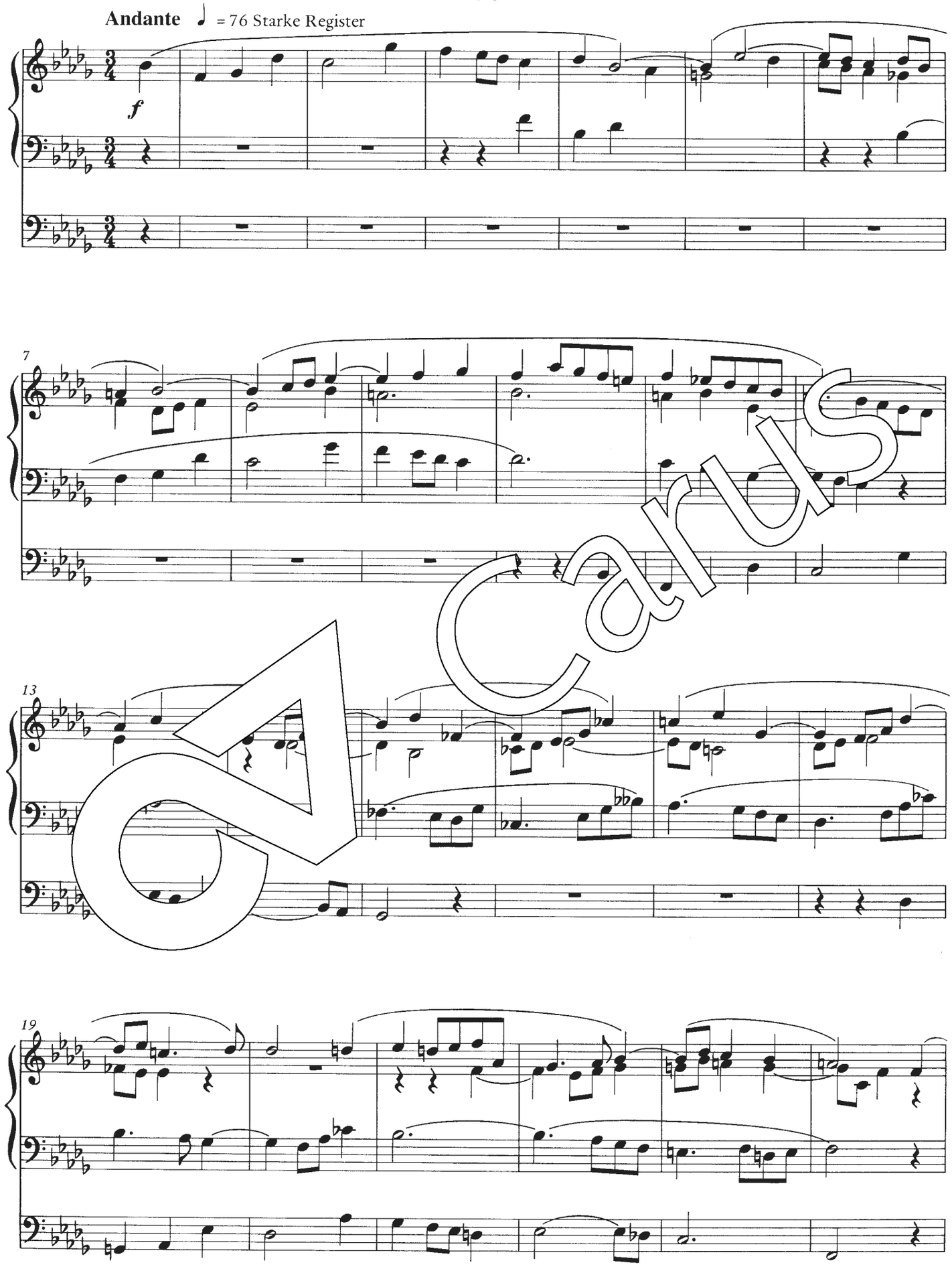


Carus

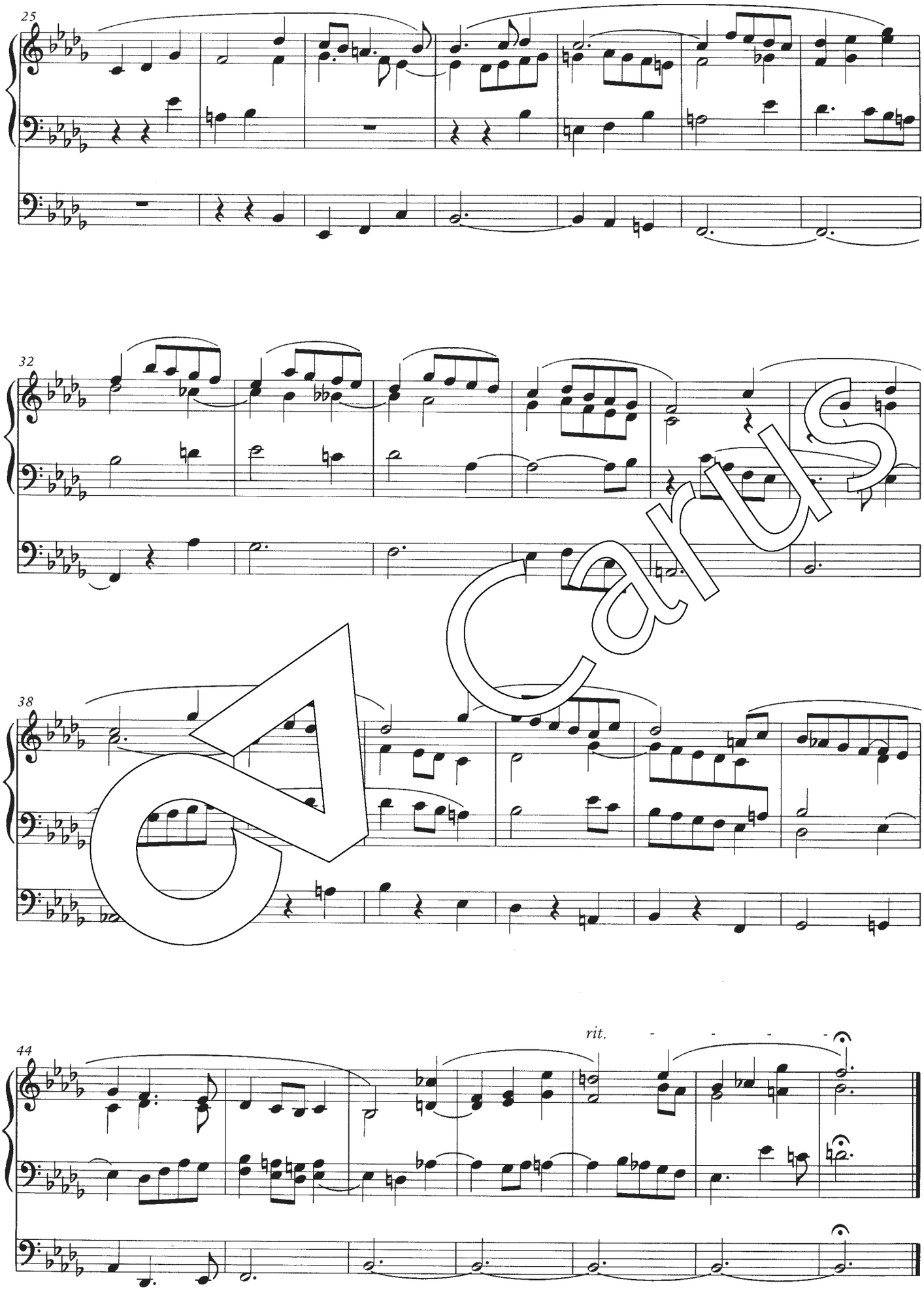


Carus

7.



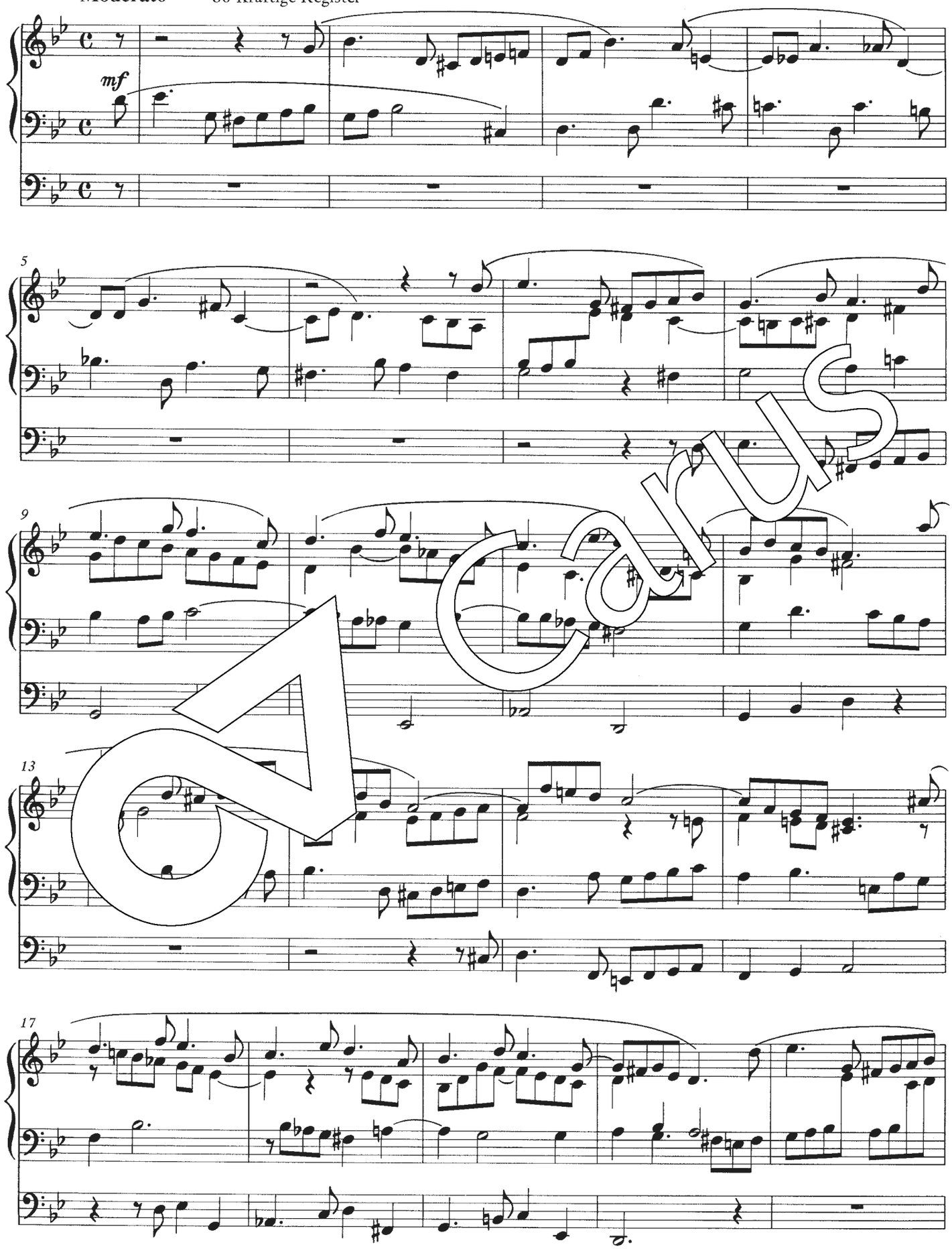
Carus



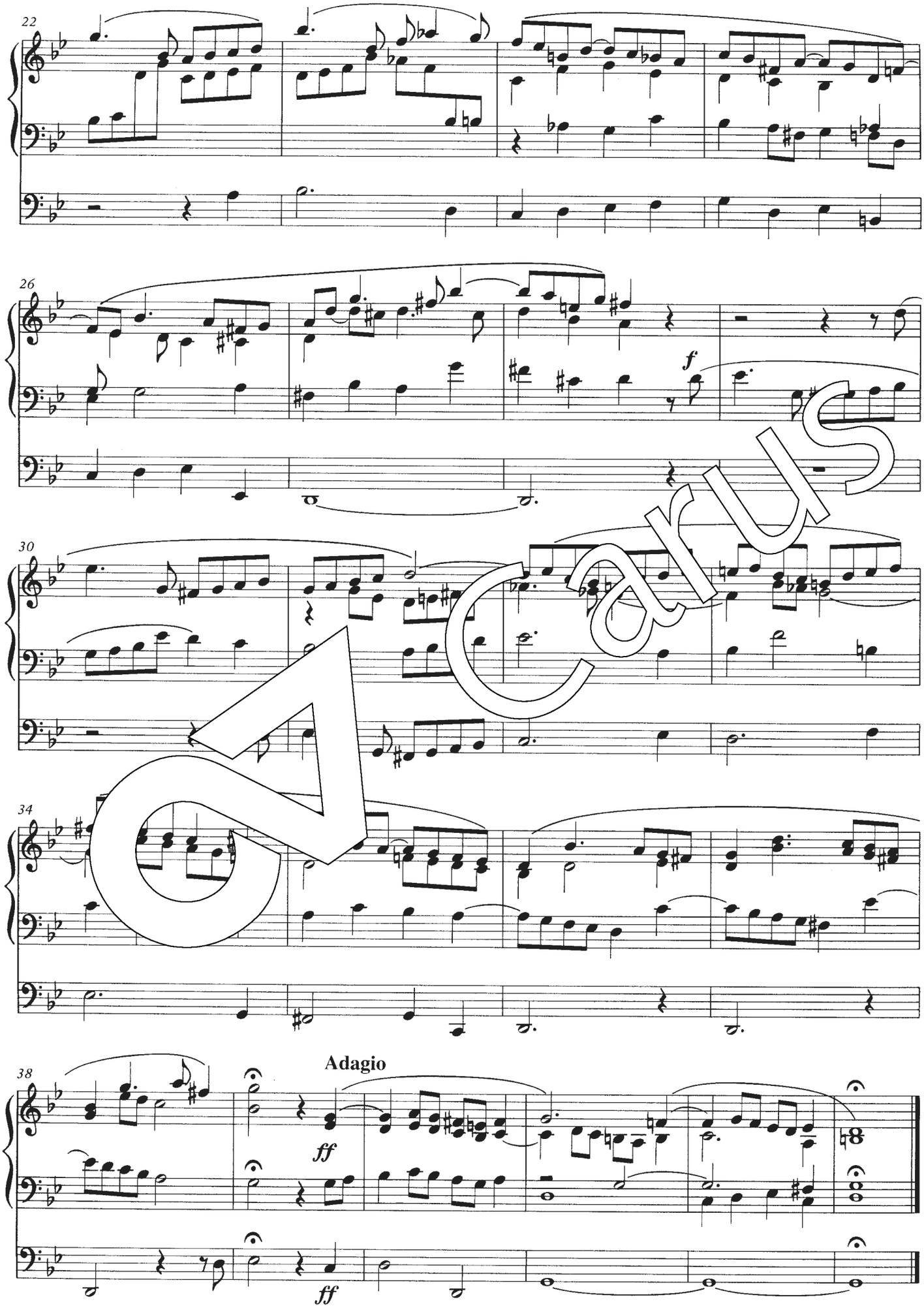
Carus

8.

Moderato ♩ = 80 Kräftige Register

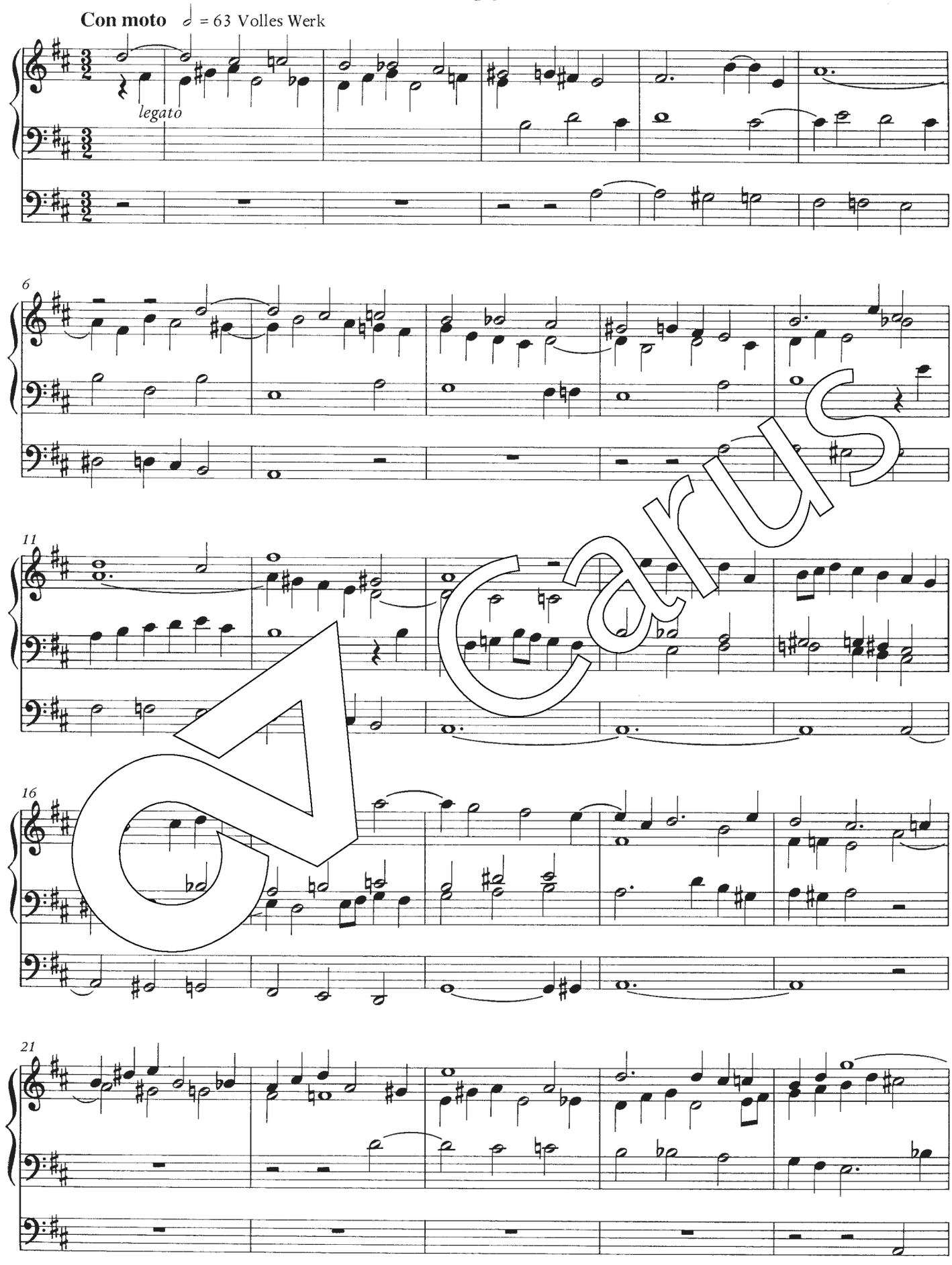


Carus

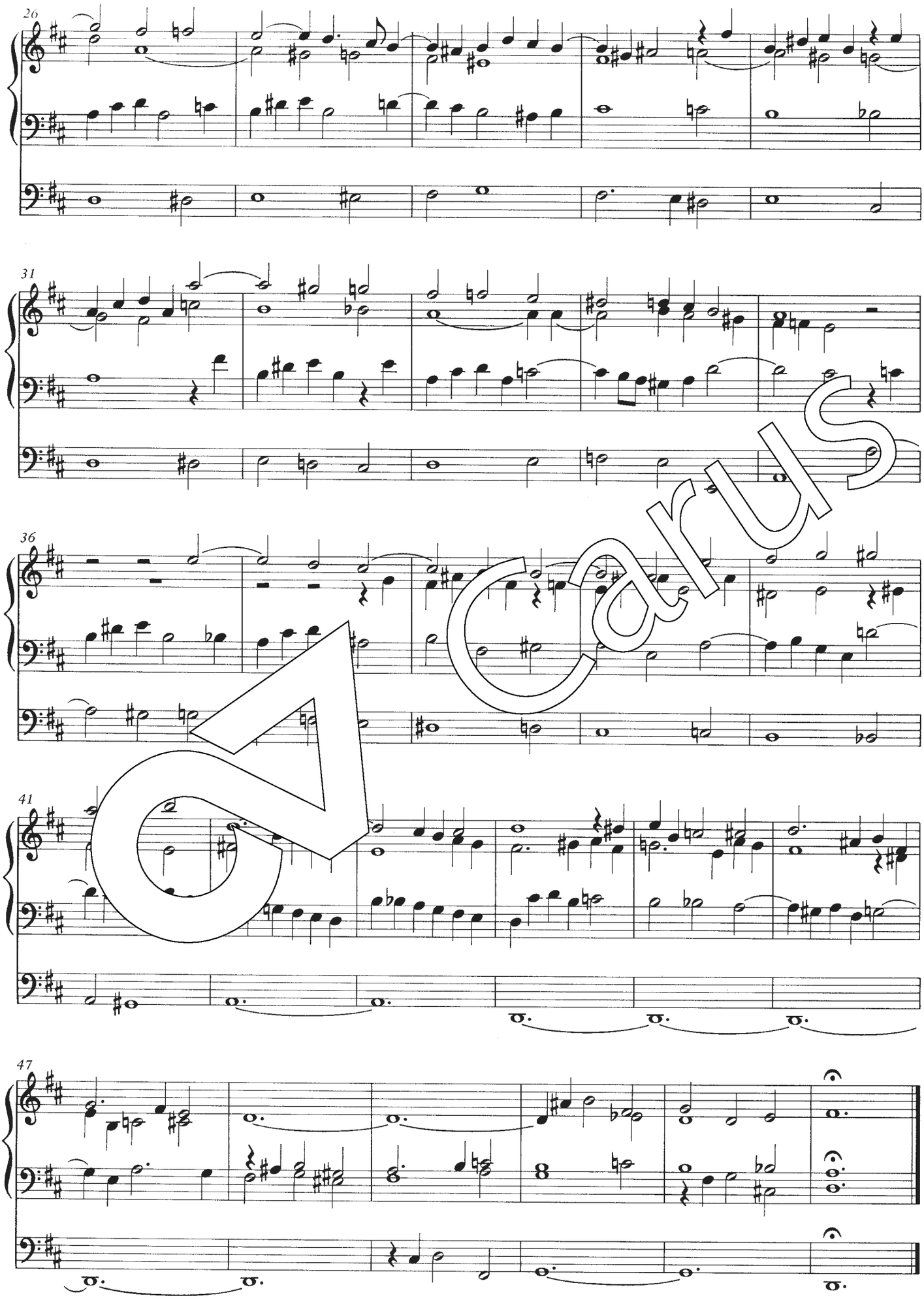


Carus

9.

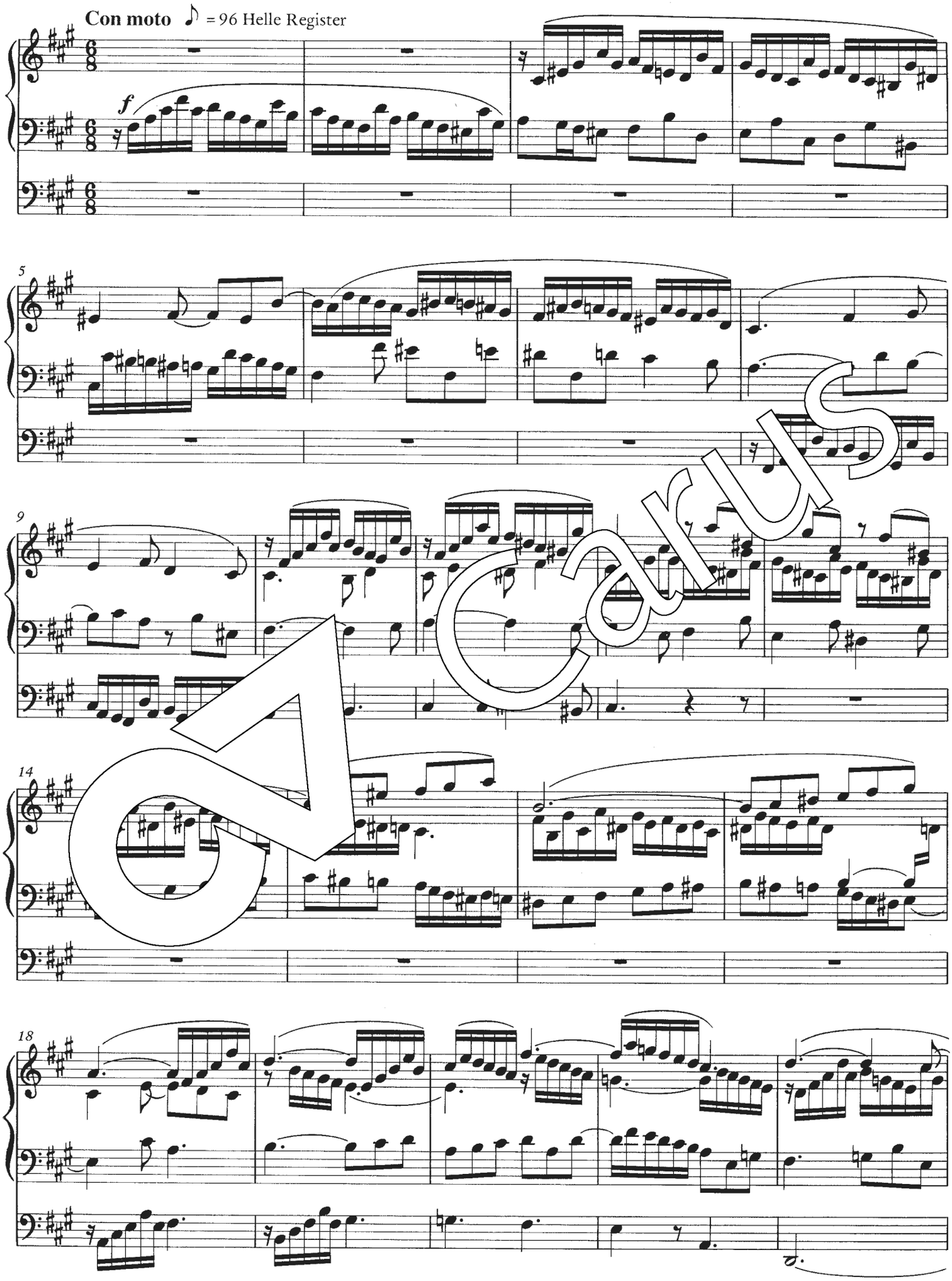


Carus

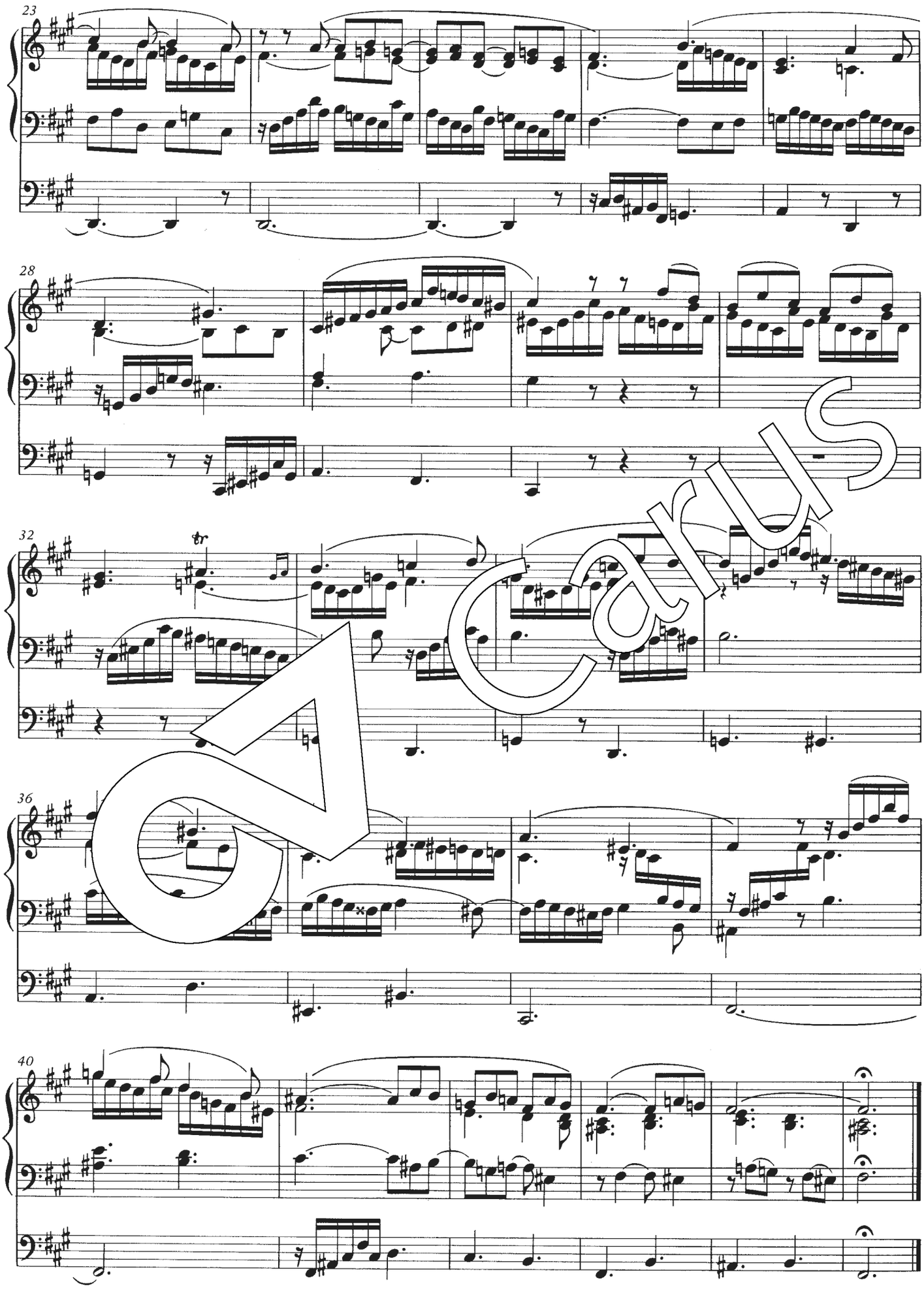


Carus

10.

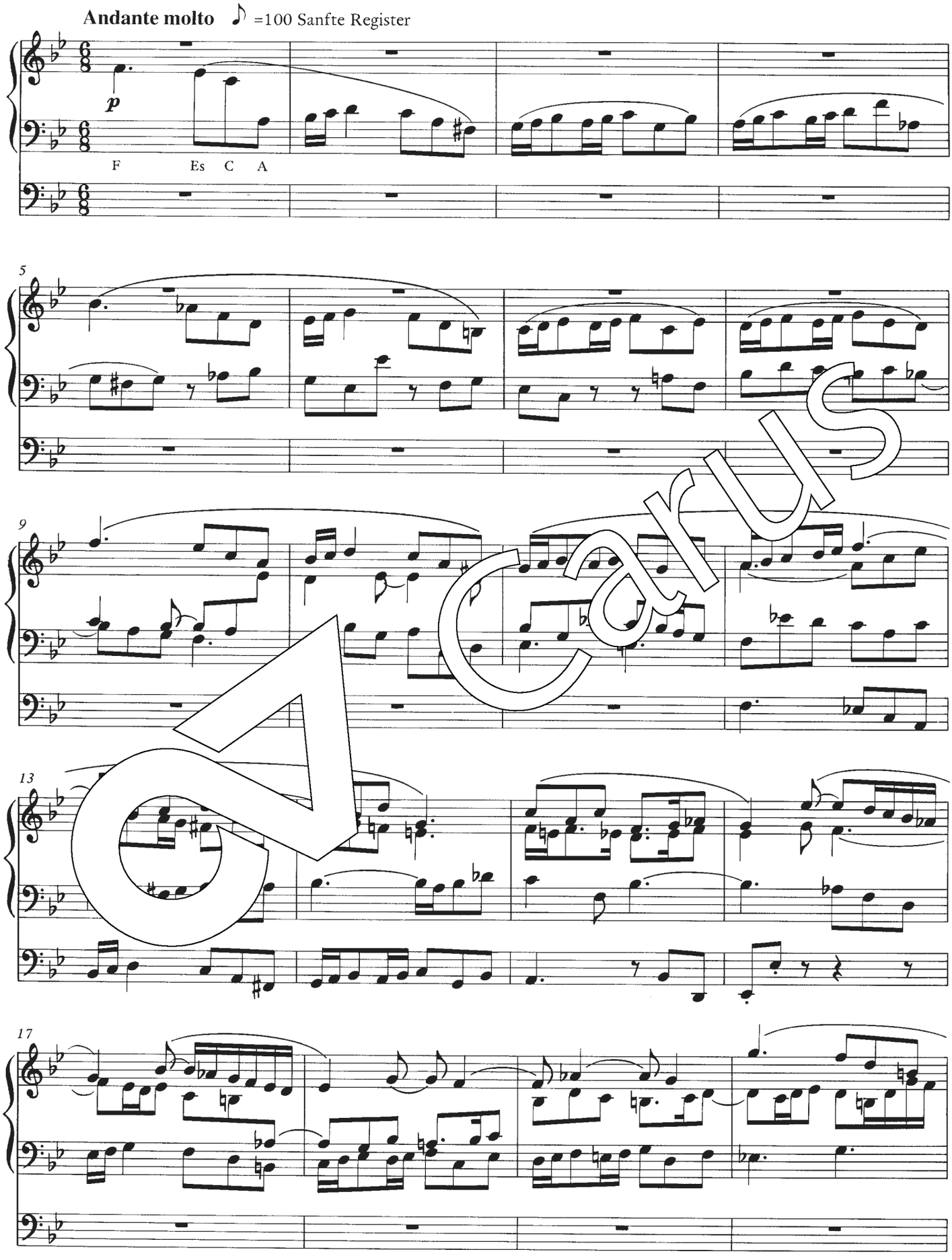


Carus

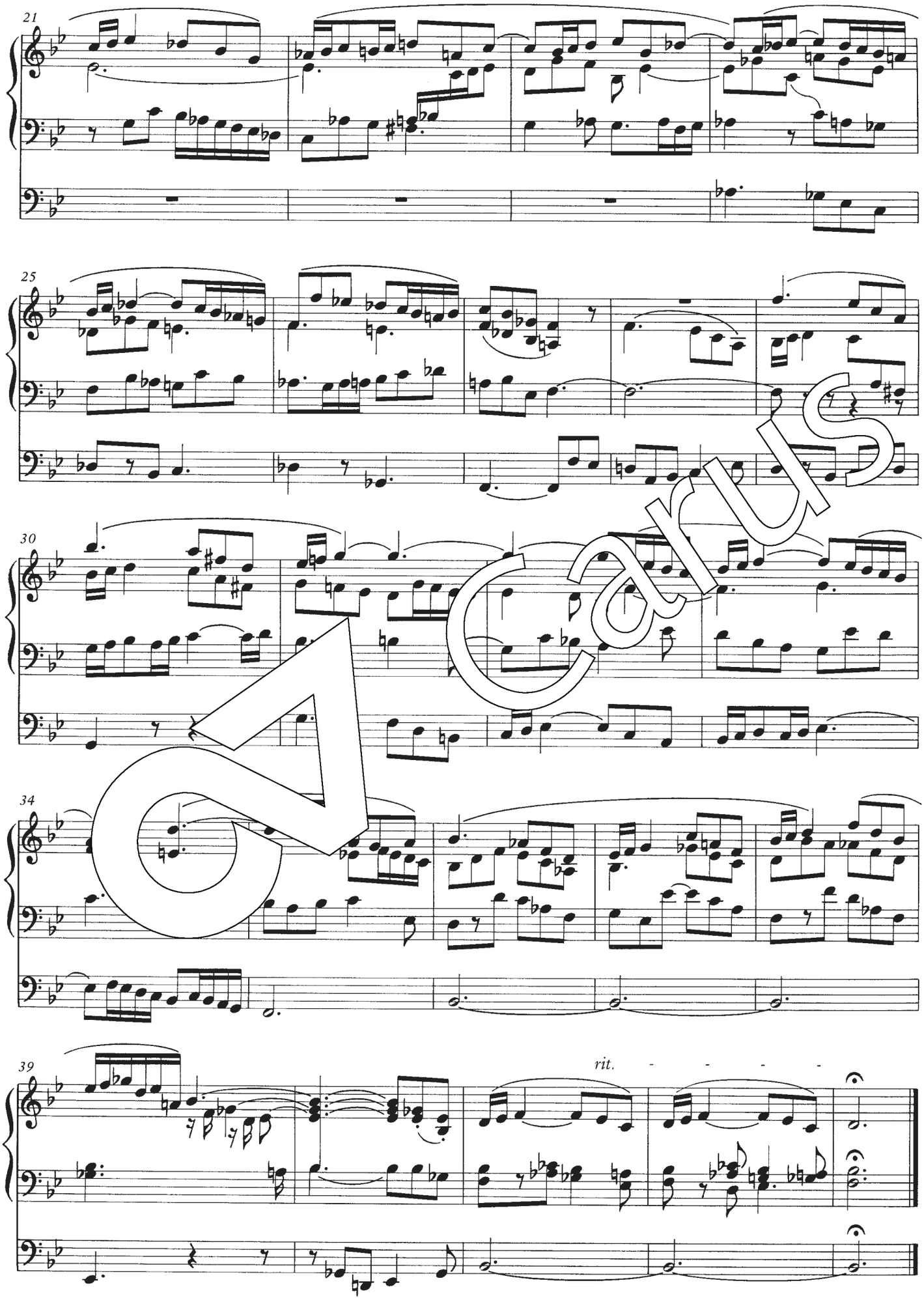


Carus

11.

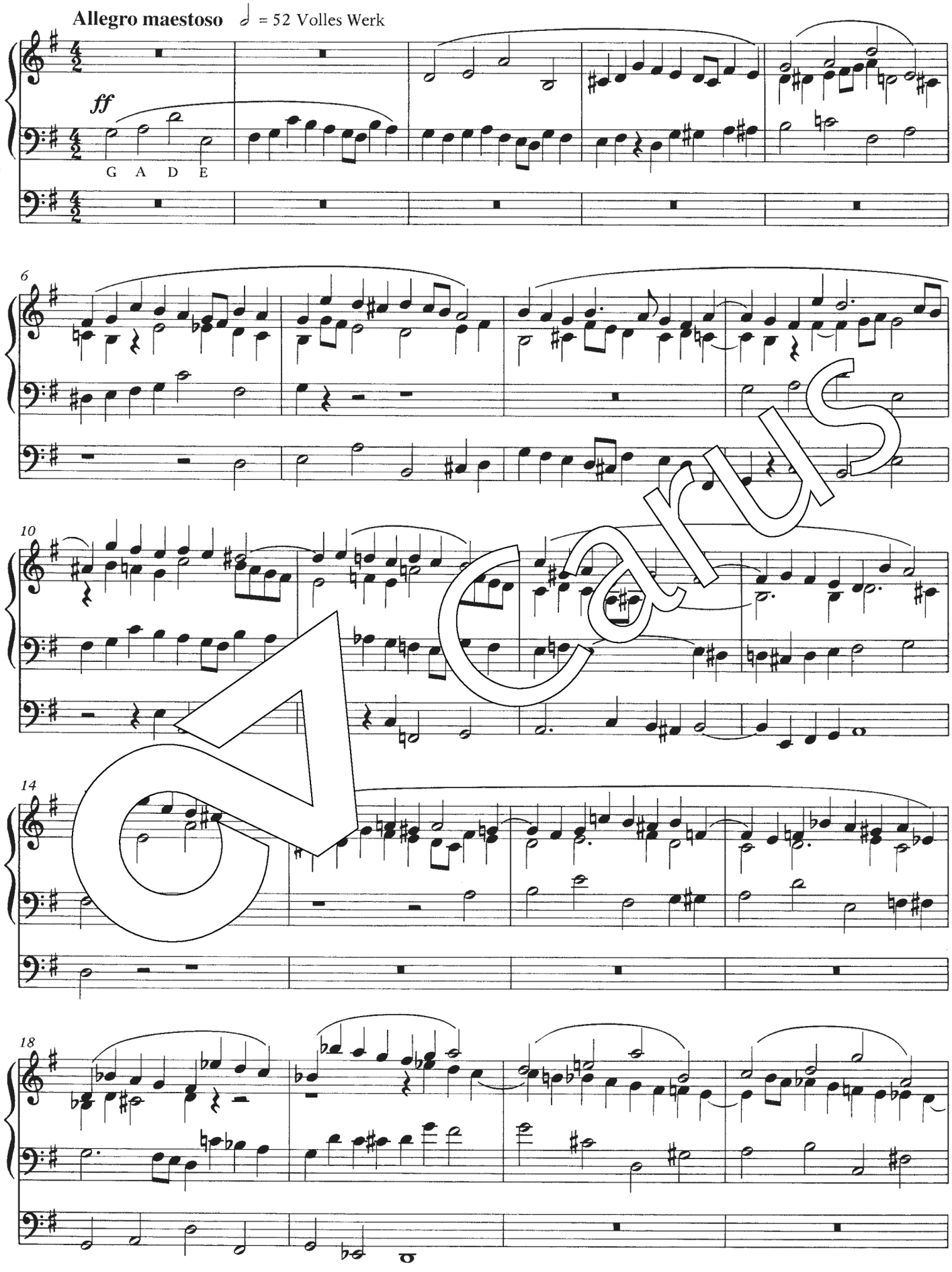


Carus

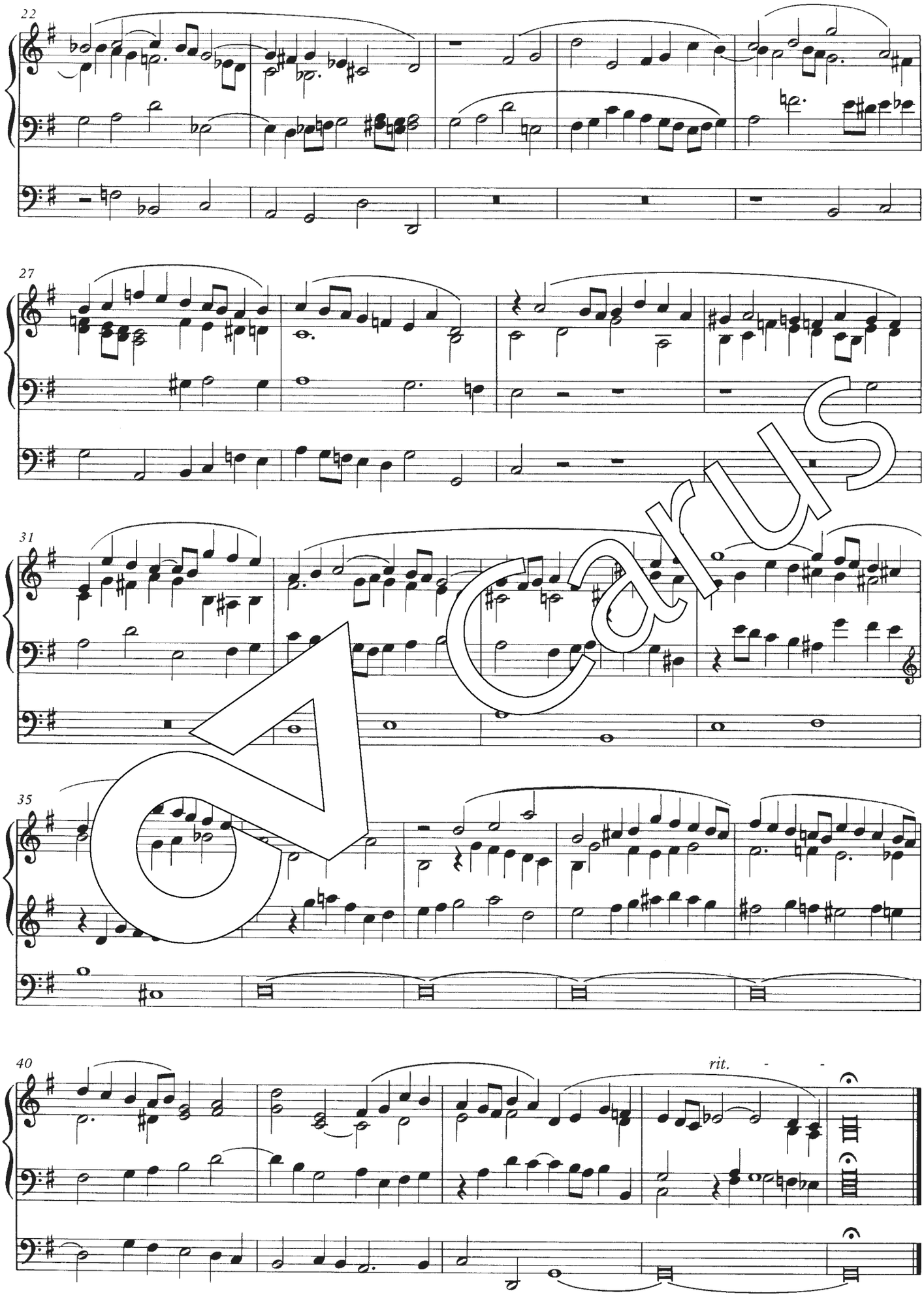


Carus

12.



Carus



Carus

Postscript

Rheinberger wrote his *24 Fughetten strengen Stils* op. 123 between the 16th April 1883 and the 9th January 1884, that is, between the eighth Organ Sonata op. 132 and the first Organ Concerto in F major op. 137. Apart from the early *Zehn Trios für die Orgel* op. 49 (1869/70), which had been written primarily for teaching purposes, the pieces in the "strict style" op. 123 represent his first important contribution to the repertoire of short organ pieces. It appears significant that this type of music evidently did not attract the composer's attention until he had written eight organ sonatas. Ambitious organ composers of the 19th century generally seemed happier tackling large-scale works than short pieces. Friedrich Blume wrote in 1931 that 19th-century organ music was "totally divided in two directions, one of the church and epigonic ... the other romantic and for concerts" (Friedrich Blume, "Die evangelische Kirchenmusik," in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1931, p. 161), and this observation, taken with a grain of salt, still holds true, although with some reservation in individual cases.

Against this backgound Rheinberger's smaller pieces published in the collections op. 123, 156 (*Zwölf Charakterstücke*), 162 (*Monologe*), 167 (*Meditationen*), 174 (*Miscellaneen*) and 189 (*Zwölf Trios*) are all the more significant owing to the fact that they bridge the gap between the professional writings of an epigone and virtuosic organ music for concert performance. At [illegible] the time they o[illegible] individual solutions to the pro[illegible] overshadowed the either-or of 19th cent[illegible] how could tradition be combined with [illegible]on? T[illegible] was no lack either of impersonal, an[illegible]onistic po[illegible]ny, or of well-crafted "rom[illegible] music; num[illegible] composers (among w[illegible] may be [illegible]ioned as typical) wro[illegible]ner style [illegible]anded, but with re[illegible]hich were seldo[illegible] Not so Rheinberger [illegible]overeign comm[illegible] of t[illegible]nique of fugal writing [illegible]tle "Fughette[illegible] appealingly modest diminut[illegible]ified only [illegible] relative brevity of the pieces) is [illegible] op. 123 with a personal style in tune [illegible]nd distinguished above all by his harmony and "poetic content." Thus Rheinberger satisfies the condition which Beethoven had formulated prophetically for the entire 19th century: "Making a fugue is no art ... but imagination demands its right and nowadays to the old, traditional form must be added another, really poetic element." (Quotations from: Josef Müller-Blattau, "Die Fuge" (II), in: *Das Musikwerk*, ed. by Karl Gustav Fellerer, Cologne, 1968, vol. 33, p. 7).

Rheinberger divided his Opus 123 into two volumes, each containing 12 fugues (op. 123a and b). The *24 Fughetten*, whose degree of difficulty lies between easy and moderately difficult, are in four parts (with one exception: no. 4 in op. 123a is in three parts). The "strict style" is emphasized not only by the predominance of polyphony, but also by specific features of fugal artistry, for example the inversion of themes (no. 2 of op. 123a and no. 10 in op. 123b), and stretto (no. 7 in op. 123a, no. 12 in op. 123b). However, all the Fughetten are far removed from rigidly academic polyphony. Unique features of these pieces include the atmospheric compactness of the B major fugue (no. 11 in op. 123b) with its uncommon 9/8 rhythm, the elegiac character of the E flat minor fugue (no. 5 in op. 123b), and the bravura of the A minor fugue (no. 10 in op. 123b).

It is an advantage for many organists that these Fughetten can be performed on medium-sized and small organs (even single-manual instruments). In general, when choosing registration pseudo-baroque harshness should be avoided. (String colouring is undoubtedly to be desired in piano and mezzo-forte passages). The range of tone colours extends from the gentle piano of the BACH fugue (no. 3 in op. 123a) to the often demanded "full organ" (sometimes including the trumpet stop); the "bright registers" are also called for (no. 10 in op. 123a). Changes of registration and of nuances of dynamics are the exception rather than the rule; Rheinberger did not expect the swell organ to be used. Whether played as voluntaries before or after church services or, perhaps in groups of [illegible], at concerts, the Fughetten are music for practical use on a high level. They are extremely [illegible]ble as material for organ teaching, particularly as t[illegible]t pie[illegible]

In his twenty [illegible] Organ Sonatas Rheinberger (who lived to no great age: 1839–1901) was unable to realize his intention of writing in all 24 "well-tempered" keys. Here, in [illegible] *Fughetten* op. 123, he achieved this completeness. No particular sequence of keys, even regarding their tonal characteristics, is recognizable, either in the sets of pieces as published or in the sketchbooks, where they occur in a different order. It is possible that Rheinberger was too modest to attempt to compete with Bach's *Wohltemperiertes Clavier*. Be that as it may, for organ music – and not only that of the 19th century – this op. 123 is a valuable acquisition.

The present edition is an extract from volume 40 of the Rheinberger Complete Edition (*Kleinere Orgelwerke*), Stuttgart, 1998, CV 50.240. The musical text has been taken unaltered from that volume. For the answers to questions concerning the editorial revison of this music and for a survey of Rheinberger's early organ pieces please refer to the Foreword and the Critical Report published in that volume.

Marburg, summer 1999 Martin Weyer
Translation: John Coombs

Carus