

L'INTÉGRALE DES OEUVRES POUR ORGUE SÄMTLICHE ORGELWERKE

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER

COMPLETE ORGAN WORKS

VOL.2


GOLD



RUDOLF INNIG ORGAN

Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901)

Complete Organ Works Vol. 2

L'intégrale des oeuvres pour orgue Vol. 2

Sämtliche Orgelwerke Vol. 2

Sonata No. 2 op. 65

17'28

A flat major / la bémol majeur / As-Dur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | /1 Grave | 7'11 |
| | /2 Allegro | |
| 2 | Adagio espressivo | 4'56 |
| 3 | Finale. Fuga. Allegro | 5'25 |

Zehn Trios für die Orgel op. 49

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 4 | 1. Andante | 1'31 |
| 5 | 2. Moderat | 1'22 |
| 6 | 3. Adagio | 2'11 |
| 7 | 4. Allegretto, quasi Andantino | 1'08 |
| 8 | 5. Con moto | 1'20 |
| 9 | 6. Alla breve | 1'17 |
| 10 | 7. Andantino amabile | 1'49 |
| 11 | 8. Adagio non troppo | 1'54 |
| 12 | 9. Moderato | 1'44 |
| 13 | 10. Andante molto | 2'15 |

14 Trio WoO 37

1'48

C minor / ut mineur / c-Moll

Sonata No. 3 op. 88

12'26

G major / sol majeur / G-Dur

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 15 | Pastorale. Con moto | 3'34 |
| 16 | Intermezzo. Andante con moto | 3'00 |
| 17 | Fuge. Non troppo allegro | 5'54 |

Sonata No. 4 op. 98

15'22

A minor / la mineur / a-Moll

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 18 | Tempo moderato | 6'10 |
| 19 | Intermezzo. Andantino | 4'56 |
| 20 | Fuga cromatica. Tempo moderato | 4'16 |

Total Time:

64'18

Rudolf Innig

Walcker organ in St. Maria in Schramberg

Production: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm

Recording Supervisor: Holger Schlegel

Recording: January, 6-8, 1999,

St. Maria Schramberg

Organ Assistant: Marion Baltes

Text: Dr. Irmlind Capelle

Editor/Redaktion: Dr. Irmlind Capelle

Musikproduktion Dabringhaus und
Grimm oHG, Bachstr. 35, D-32756
Detmold

Tel.: +49-(0)5231-93890

Fax: +49-(0)5231-26186

email: info@mdg.de

Internet: <http://www.mdg.de>

©+© 1999, MDG, Made in Germany

MDG 317 0892-2

MDG - Our Sound Ideal

All MDG recordings are produced in the natural acoustics of specially chosen concert halls. It goes without saying that our audiophile label refrains from any sort of soundmodifying manipulation with reverberation, sound filters, or limiters.

We aim at genuine reproduction with precise depth gradation, original dynamics, and natural tone colors. It is thus that each work acquires its musically appropriate spatial dimension and that the artistic interpretation attains to the greatest possible naturalness and vividness.

Complete information about MDG productions - catalogue, booklets, table of contents - are available for consultation by the visually impaired in Braille and on databases.

Joseph Rheinberger married the widow Franziska von Hoffnaab-Jagerhuber on April 25, 1867. From then on Rheinberger, a teacher at the Royal Academy of Music in Munich who would advance to the posts of professor and inspector at the same institution in 1871 and would direct the Munich Oratorio Society until 1877, led a life of domestic security. After a visit in 1871 Brahms commented somewhat mockingly of this existence: *»One feels so pleasantly about the beautiful domesticity in which you live and work. Our kind has to think: But off to the side, who is it?«.*

From this time on Rheinberger published his compositions with such great regularity that his teacher Johann Georg Herzog wrote after having received the Organ Sonata No. 2 on September 2, 1873, *»openly admit that I am truly astonished at the richness of your productivity. How much beautiful and magnificent music you have already brought to light in your still young years!«*

Rheinberger composed his *Trios op. 49* in large part during October 5-8, 1868; they thus predated his first organ sonata. He may have intended them as exercise pieces for his own organ instruction, but this is not indicated in our sources. In any case, when he offered them to his publisher Forberg on September 27, 1869, he added the thought that *»Everyone who has given or received organ instruction knows how*

little extensive this branch of our music literature is; thus this little volume may have been wished by many such a person.« Before submitting the collection to his publisher, he had sent it to his teacher Herzog, who wanted to publish a composition by him (actually a fugue) in the second edition of his organ course. At this point the collection consisted of eight trios. Herzog chose the last of the eight trios for his organ course. Rheinberger then composed two (!) new pieces in November 1870 and sent this collection to Forberg. The clean copy of the manuscript with nine trios bears the date of November 24, 1870. A later addition corrects the title to »Ten Trios....«. Evidently, the publisher had expressed the wish to issue the collection in two volumes of five trios each. The Trio in C minor WoO 37 also appeared in 1870 on p. 64 of the second edition of the organ course and was reprinted several times.

Op. 49 is indeed very suitable study material for trio playing. Trio No. 4 stands out for its regularly structured melodic design of song character. No. 6 points in the direction of fugue playing in that here a four-measure motif migrates through all the voices. In No. 7 the various voices are all very equally involved in the musical course of events. Trio No. 8, the trio that replaced WoO 37, consistently requires octave intervals in the pedal part. The octaves descend chromatically with tying at the beginning of

each measure; the pertinent upper voices complement each other. The last trio is the only one to make consistent use of contrapuntal techniques\; the upper voices form a canon at the interval of a fourth; the pedal below them is led independently.

The design of Trio WoO 37 is particularly strict. The upper voice, which carries the melody, is accompanied by a middle voice maintained in eighths, while the pedal part proceeds on its way in keeping with a set rhythmic model and in even half notes.

It is generally claimed that Rheinberger took a major step forward toward the discovery of his own sonata type with his second sonata. Indeed, it is striking how in the second sonata, in contrast to the first, the two first movements have noticeably greater weight, and motivic resumptions contribute to the deliberate construction of unity in the last movement. On the other hand, however, this idea does not yet seem to be as fully developed in this sonata composed in July 1871 as it is in the following such works.

Rheinberger himself termed the *Sonata No. 2 in A flat major op. 65* the »Fantasy Sonata.« The Allegro follows on a slow introduction. The opening motif may immediately suggest the chorale »Jesus meine Zuversicht« to today's listener, but we do not know whether Rheinberger himself

made this association. Given Rheinberger's constant occupation with chorale melodies and counterpoint instruction, however, it is scarcely imaginable that he did not notice this similarity. The Grave and Allegro bear the imprint of this motif. The ideas following this are similar to one another and unified. As a result, this movement has the effect of a fantasy despite a clear two-part repetition form and the maintenance of the key relations of exposition and recapitulation. The second movement is a three-part Adagio (A-B-A') of song character in the third-related key of E major. As in the first sonata, the finale is designed as a fugue. Here, however, Rheinberger deliberately refers back to the first two movements by introducing the principal theme of the first movement as the second subject of the fugue and inserting the Adagio as a reminiscence. He then goes on to conclude the movement with a tonally magnificent stretto, an augmentation of the fugue subject, and an apotheosis of the principal motif from the first movement.

Sonata No. 3 from 1875 and Sonata No. 4 from 1876 have in common the employment of a Gregorian psalm tone as their principal theme. Rheinberger creates incisive themes from the rhythmically free recitative models in each case.

The first movement of the Sonata No. 3 in G major op. 88 is based on the eighth psalm tone, which it leads amid

great tonal splendor over a voice texture in eighth triplets. Surprisingly, Rheinberger assigned this movement the heading »Pastorale.« The Intermezzo following it forms an immediate transition to the concluding movement and, true to its name, is indeed to be understood as a free »between piece.« Rheinberger goes on to combine its striking theme with the psalm tone in a fugue of great virtuosity. Here too the psalm tone is introduced as the subject of a double fugue; it is only at the conclusion that it is heard together with the first fugue subject. Rheinberger dedicated this sonata to his Vaduz teacher, Sebastian Pöhly, and sent it to him at Christmas 1871.

The *Sonata No. 4 in A major op. 98* begins with a sonata-form movement. The ninth psalm tone, the tonus peregrinus, is employed as the second theme. In keeping with the sonata form, Rheinberger initially presents the themes separately in larger complexes. In the development section he continues the elaborative techniques already employed in the exposition. This means that he chooses other accompaniment forms, changes the harmony, and in this way sheds new light on the themes. He does without the abbreviations and accelerations such as had been regarded as characteristic of this formal unit since Beethoven's sonatas. The themes are repeated briefly in their initial form in the recapitulation, and then Rheinberger returns to a technique

with which he was familiar from his fugues: he combines the two themes at the conclusion (with the psalm tone in augmentation) and this brings about the necessary, tonally magnificent concluding effect.

The second movement, here too bearing the heading *Intermezzo*, is in F major and designed so as to emphasize the melody. It thus lends itself particularly well to an arrangement as a *Shepherd's Song. Andante Pastorale for Oboe and Organ* such as was made by Rheinberger in 1888. Moreover, he also employed this movement in his Christmas cantata *The Star of Bethlehem* op. 164.

A *Fuga chromatica* forms the conclusion of the sonata. A chromatic descending scale going along with its subject is rhythmized in such a way as to emphasize the triadic tones. This subject, to which diatonic scales are juxtaposed in the episode, is expounded in strict counterpoint and proceeds to a dominant pedal point after a stretto. Rheinberger then has the primary theme from the first movement and the psalm tone as a concluding hymn. In other words, here he does without the simultaneous combination of the themes from the various movements.

In his Sonatas Nos. 2-4 Rheinberger developed a sonata style that continued to bear a strong contrapuntal stamp but is no longer dominated by contrapuntal devices. Picking up on Mendelssohn, he

lent each movement its own weight. The lyrical element does not fail to receive its proper representation, and motivic reminiscences and the resumption of themes make for the close linking together of the movements.

Irmlind Capelle

Translated by Susan Marie Praeder

RUDOLF INNIG

studied in Detmold, Cologne, and Paris.

He was a fellow of the »Studienstiftung des Deutschen Volkes« (1971-1975) and won the first prize in the German Music Academies Competition.

He has performed in organ concerts and radio broadcasts in almost all countries of the European countries, and in North America, Russia, Japan and South Korea.

He presents lectures and interpretation courses on the organ works of Bach, Brahms, Mendelssohn, Schumann, and Messiaen.

He was awarded the German Record Critics Prize for his recording of Mendelssohn's complete organ works.

His current plays include harpsichord recordings and concerts with the Musica Alta Ripa Ensemble and has been honored with the Cannes Classical Award, 1998.

MDG - Notre concept sonore

Tous les enregistrements de la firme MDG sont gravés dans des salles de concert spécialement sélectionnées, afin qu'ils puissent bénéficier d'une acoustique naturelle. Le fait que l'on renonce, à cette occasion, à toutes sortes de manipulations destinées à modifier la sonorité - l'emploi d'un écho artificiel, de filtres sonores, de compresseurs limitateurs etc... - va de soi pour un label ayant à coeur de vous offrir la meilleure qualité sonore possible.

Nous nous proposons de vous restituer les oeuvres sous une forme non falsifiée, avec un échelonnement en profondeur exact, une dynamique originale et des timbres naturels. Chaque oeuvre se voit ainsi attribuer un espace musical rationnel et l'interprétation artistique acquiert un maximum de naturel et de vie.

Les personnes handicapées de la vue pourront se procurer l'ensemble des informations concernant les productions de cette firme - la catalogue, les livrets et les tables des matières - en Braille ou bien sur des cassettes, des disquettes, etc.

Le 25 avril 1867 Josef Rheinberger épousa Franziska von Hoffnaass, veuve Jägerhuber. Il mena dès lors, en tant que professeur - il occupa, à partir de 1871, les postes de Professeur et Inspecteur à l'Ecole de Musique Royale de Munich ainsi que celui de directeur du «Münchner Oratorienverein» (jusqu'en 1877) - une vie de famille stable qu'après une visite, en 1871, Brahms commenta avec une pointe d'ironie: «On est séduit par le beau petit «nid» domestique dans lequel vous vivez et créez. Les gens comme nous se demandent bien sûr: mais, hors de cela, qui est-ce?»

A partir de ce moment, Rheinberger fit imprimer ses compositions de manière si régulière que le 2 septembre 1873, après que Rheinberger lui eût envoyé la Sonate pour orgue No. 2, son professeur Johann Georg Herzog écrivit: «J'avoue franchement que ta grande productivité me plonge dans l'étonnement. Pour quelqu'un de si jeune tu as vraiment mis au jour un grand nombre de belles et magnifiques oeuvres!»

Rheinberger composa la plus grande partie du Trio op. 49 entre le 5 et le 8 octobre 1868, donc avant sa première sonate pour orgue. Rien ne permet de prouver qu'il l'avait composée en pensant s'en servir' dans le cadre de ses cours d'orgue; en tout cas il la proposa aussi le 27 septembre 1869 à son éditeur Forberg en faisant la réflexion suivante: «Tout celui qui a donné ou reçu

des cours d'orgue sait à quel point cette branche de notre littérature musicale est peu fournie, c'est pourquoi je pense que ce petit recueil pourrait être agréable à plus d'un.» Il avait auparavant envoyé le recueil qui renfermait à l'époque huit trios, à son professeur Herzog, qui souhaitait faire imprimer dans la seconde édition de sa méthode d'orgue une composition de Rheinberger - en réalité une fugue. Herzog choisit pour sa méthode d'orgue le dernier des huit trios; après cela, en novembre 1870, Rheinberger enrichit le recueil de 2 trios nouvellement composés et l'envoya à Forberg. La copie au net du manuscrit, qui renferme neuf trios, est datée du 24 novembre 1870 et fut dotée ultérieurement du titre «Dix Trios ...»; l'éditeur avait de toute évidence manifesté le désir de publier la collection en deux volumes renfermant chacun cinq trios. Le Trio en ut mineur WoO 37 cédé à Herzog parut également en 1870, dans la seconde édition de la méthode d'orgue (page 64 et suiv.) et fut réimprimé à plusieurs reprises.

L'op. 49 s'avère être effectivement un matériel d'étude parfaitement adapté à la pratique du trio: le trio No. 4 frappe par sa mélodie chantante, à l'organisation régulière, le No. 6 conduit à la pratique de la fugue, un motif de quatre mesures y évoluant à travers toutes les voix, et le No. 7 permet à l'ensemble des voix de prendre la même part au discours. Le Trio No. 8, qui

remplace le WoO 37, exige à la pédale un grand nombre de sauts d'octave, en une descente chromatique, le début de chaque mesure étant à chaque fois lié à la mesure précédente; les voix supérieures correspondantes se complètent. Le dernier trio est le seul dans lequel on assiste à une utilisation conséquente des techniques contrapuntiques: les voix supérieures forment un canon dont les voix font leur entrée à une note d'intervalle et, au-dessous, la pédale est conduite de manière autonome. Le Trio WoO 37 est doté d'une structure particulièrement rigoureuse: une voix supérieure conduisant la mélodie est accompagnée d'une voix intermédiaire évoluant en croches tandis que la pédale progresse au moyen d'un modèle rythmique, inébranlable, formé de blanches régulières.

On affirme généralement que Rheinberger fit avec sa seconde sonate pour orgue un grand pas dans la recherche de son propre style de sonate; en effet, lorsqu'on compare cette seconde sonate avec la première, on est indubitablement frappé par le fait que les deux premiers mouvements s'y voient accorder un poids nettement plus important et que la reprise, dans le mouvement final, d'éléments motiviques des autres mouvements témoigne de la volonté du compositeur d'atteindre à une certaine unité. Mais, d'un autre côté, ce concept ne semble pas avoir atteint,

dans cette sonate composée en juillet 1871, au même point de maturité que dans les sonates suivantes.

La Sonate No. 2, en lab majeur op. 65, à laquelle Rheinberger donna lui-même le titre de «Fantasie-Sonate», débute par un Allegro précédé d'une introduction lente. On ne peut déterminer si, en composant le motif introductif, Rheinberger a pensé au choral «Jesus meine Zuversicht», qui, lors de l'écoute, s'impose involontairement à la conscience de l'auditeur; mais, sachant que durant ses cours de contrepoint, Rheinberger travaillait continuellement sur les mélodies de chorals, on ne peut imaginer que cette correspondance lui ait échappé. Le Grave et l'Allegro sont déterminés par ce motif. Viennent ensuite d'autres idées musicales, qui se ressemblent et ont un caractère achevé, si bien qu'en dépit de la forme à ritournelle bipartite, bien nette, et du fait que le compositeur y respecta les rapports tonaux de l'«exposition» et de la «réexposition», ce mouvement possède le caractère d'une fantaisie. Le second mouvement est un Adagio chantant tripartite (A-B-A') dans le ton de mi majeur. Comme dans la première sonate, le Finale a la forme d'une fugue, mais Rheinberger y recourt sciemment à des éléments des deux premiers mouvements; en effet, il y introduit, en guise de second thème, le thème principal du premier mouvement et intercale un rappel de l'Adagio, avant de

conclure le mouvement avec une strette à la sonorité somptueuse et en présentant ensuite, par augmentation, le thème de la fugue et une apothéose du motif principal du mouvement de tête.

Composées en 1875 et 1876, les sonates Nos. 3 et 4 ont en commun l'utilisation, en guise de thème principal, d'un ton psalmodique grégorien, Rheinberger élaborant à chaque fois à partir des modèles de récitation au rythme libre des thèmes prégnants.

Le premier mouvement de la Sonate No. 3, en sol majeur op. 88, que, chose surprenante, Rheinberger intitule Pastorale, repose sur le 8ème ton psalmodique et le développe, avec une sonorité très brillante, sur un tissu de voix en triolets de croches.

L'Intermezzo suivant, qui conduit sans transition au mouvement final, doit en fait être considéré comme un «intermède» libre, jusqu'au moment où Rheinberger combine, dans une fugue extrêmement virtuose, son thème au rythme accusé avec le ton psalmodique. Le ton psalmodique y est également introduit comme second thème d'une double fugue et ce n'est qu'à la fin qu'il se fait entendre en même temps que le premier thème de la fugue. Rheinberger dédia cette sonate à son professeur de Vaduz, Sebastian Pöhly, et la lui envoya en 1871, à l'époque de Noël.

La Sonate No. 4, en la majeur op. 98, débute par un mouvement de sonate dans

lequel le compositeur place le 9ème ton psalmodique, le tonus peregrinus. Conformément à la forme sonate, Rheinberger présente d'abord les thèmes séparément, au sein d'ensembles assez importants. Dans le développement il travaille ces thèmes en recourant aux techniques qu'il avait déjà utilisées dans l'exposition. Cela signifie que Rheinberger choisit d'autres formes d'accompagnement, modifie l'harmonie, présentant ainsi les thèmes sous un nouvel éclairage. Il renonce cependant aux diminutions ou aux accélérations, considérées comme caractéristiques pour cette partie de la forme depuis les sonates de Beethoven. Dans la réexposition les thèmes sont une fois encore, et brièvement, répétés dans leur forme originale, mais Rheinberger recourt ensuite à une technique avec laquelle il s'est familiarisé en travaillant sur des fugues: il combine à la fin les deux thèmes (le ton psalmodique sonnait alors par augmentation) et obtient ainsi l'effet conclusif nécessaire, avec une sonorité très brillante.

Le second mouvement, qui est ici aussi intitulé Intermezzo, est en fa majeur; le compositeur y privilégia la mélodie de sorte qu'il se prêta tout naturellement à l'arrangement, sous forme de pastorale, qu'en fit Rheinberger en 1888: «Andante pastorale für Oboe und Orgel» (Andante pastorale pour hautbois et orgue) Il utilisa en outre ce mouvement dans sa cantate de Noël «Der Stern von Bethlehem» op. 164.

Le finale est une *Fugha chromatica*; son thème est formé d'une gamme chromatique descendante dont le rythme est conçu de telle sorte que les notes de l'accord parfait sont accentuées. Ce thème, qui, dans le divertissement, se voit opposer des gammes diatoniques, est développé en contrepoint strict et aboutit, après une strette, à un point d'orgue sur la dominante, que Rheinberger fait suivre du thème principal du premier mouvement et, en guise d'hymne final, du ton psalmodique; cela signifie que Rheinberger renonce ici à combiner les thèmes des différents mouvements.

Avec les sonates 2 à 4, Rheinberger a développé un type de sonate qui est certes toujours fortement déterminé par l'écriture contrapuntique mais n'est plus dominé par les tours d'adresse contrapuntiques. Comme chez Mendelssohn, chaque mouvement a son propre poids - les moments lyriques trouvant cependant leur compte - et les mouvements sont étroitement apparentés, grâce à des réminiscences motiviques et des reprises de thèmes.

Irmlind Capelle

Traduction: Sylvie Gomez

Rudolf Innig

Etudes dans les disciplines professeur de musique, musique d'église (examen de fin d'études) et musicologie à Detmold, Paris et Cologne. Bourse de la «Studienstiftung des deutschen Volkes». (1971 à 1975). Lauréat du concours des Académies Supérieures de Musique de la République Fédérale de l'Allemagne, dans la discipline orgue.

Concerts d'orgue et productions pour la radio en Europe, en Amérique du Nord, la Russie, le Japon et la Corée.

Enregistrements discographiques chez MDG des oeuvres complètes pour orgue d'Olivier Messiaen, Johannes Brahms, Robert Schumann et Felix Mendelssohn-Bartholdy (prix pa la «Deutsche Schallplattenkritik»).

MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufgezeichnet. Daß hierbei auf jede klangverändernde Manipulation mit künstlichem Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw. verzichtet wird, versteht sich für ein audiophiles Label von selbst.

Das Ziel ist die unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. So erhält jedes Werk die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit, und die künstlerische Interpretation gewinnt größte Natürlichkeit und Lebendigkeit.

Sämtliche Informationen über MDG-Produktionen - Katalog, Booklets, Inhaltsangaben - sind für Sehbehinderte in Blindenschrift oder auf Datenträgern erhältlich.

Am 25. April 1867 heiratete Josef Rheinberger Franziska von Hoffnaab, verwitwete Jägerhuber. Fortan führte er als Lehrer, seit 1871 als Professor und Inspektor an der Königlichen Musikschule in München sowie als Leiter des Münchner Oratorienvereins (bis 1877) ein häuslich gesichertes Leben, das Brahms nach einem Besuch 1871 etwas spöttisch kommentierte: »Man empfindet so angenehm die schöne Häuslichkeit in der Sie leben u. schaffen. Unsereins denkt wohl: Aber abseits, wer ist's?«

Von dieser Zeit an brachte Rheinberger seine Kompositionen so regelmäßig zum Druck, daß sein Lehrer Johann Georg Herzog nach Übersendung der 2. Orgelsonate am 2. September 1873 schrieb: »Ich gestehe offen, daß ich über den Reichtum Deiner Produktivität wahrhaft erstaunt bin. Wie viel Schönes und Herrliches hast Du bei Deinen noch jungen Jahren schon zu Tage gefördert!«

Die Trios op. 49 komponierte Rheinberger größtenteils vom 5. bis 8. Oktober 1868, also noch vor seiner ersten Orgelsonate. Ob er sie als Übungsstücke für seinen eigenen Orgelunterricht gedacht hatte, läßt sich nicht belegen, auf jeden Fall bot er sie am 27. September 1869 seinem Verleger Forberg auch mit diesem Gedanken an: »Jedermann, der Orgelunterricht gegeben oder erhalten hat, weiß, wie wenig umfangreich dieser Zweig unserer

Musikliteratur ist, so dürfte dies Heftchen Manchem erwünscht sein.« Zuvor hatte er die Sammlung, die zu diesem Zeitpunkt 8 Trios umfaßte, bereits seinem Lehrer Herzog zugeschickt, der gerne eine Komposition Rheinbergers - eigentlich eine Fuge - in der 2. Auflage seiner Orgelschule drucken wollte. Herzog wählte aus den acht Trios das letzte für seine Orgelschule aus, worauf Rheinberger im November 1870 zwei (!) neue hinzukomponierte und diese Sammlung dann Forberg übersandte. Die Reinschrift des Manuskripts mit neun Trios ist datiert mit 24. November 1870, und der Titel ist nachträglich korrigiert auf »Zehn Trios ...«; offensichtlich hatte der Verleger den Wunsch geäußert, die Sammlung in zwei Heften zu 5 Trios zu veröffentlichen. Das Herzog überlassene Trio in c-Moll WoO 37 erschien ebenfalls 1870 in der 2. Auflage der Orgelschule auf S. 64 und wurde mehrfach nachgedruckt.

Op. 49 ist in der Tat ein sehr geeignetes Studienmaterial für das Triospiel, wobei Trio Nr. 4 durch seine regelmäßig gegliederte, liedhafte Melodik auffällt, Nr. 6 zum Fugenspiel hinführt, da hier ein viertaktiges Motiv durch alle Stimmen wandert, und Nr. 7 die Stimmen sehr gleichberechtigt am Geschehen beteiligt. Trio Nr. 8, das WoO 37 ersetzt, verlangt im Pedal konsequent Oktavsprünge, die chromatisch abwärts geführt werden, wobei jeweils der Taktbeginn angebunden ist; die zugehörigen

Oberstimmen ergänzen sich komplementär. Das letzte Trio verwendet als einziges konsequent kontrapunktische Techniken: Die Oberstimmen bilden einen Kanon im Abstand eines Viertels, darunter ist das Pedal selbständig geführt.

Das Trio WoO 37 ist besonders streng gebaut: eine melodieführende Oberstimme wird von einer in Achteln durchlaufenden Mittelstimme begleitet, während die Pedalstimme mit einem festen rhythmischen Modell in gleichmäßigen Halben fortschreitet.

Allgemein wird behauptet, Rheinberger habe mit seiner 2. Sonate einen großen Schritt zur Entdeckung seines eigenen Sonaten-Typus' getan, und sicherlich ist auffällig, daß im Vergleich zur ersten in der zweiten Sonate die beiden Anfangssätze deutlich größeres Gewicht haben und im Schlußsatz durch motivische Rückgriffe bewußt Einheit geschaffen wird. Doch andererseits scheint dieses Konzept in der im Juli 1871 komponierten Sonate noch nicht so ausgereift zu sein wie in den folgenden.

Die 2. Sonate in As-Dur op. 65, der Rheinberger selbst den Namen »Fantasie-Sonate« gab, beginnt mit einem Allegro, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist. Ob Rheinberger bei dem Eröffnungsmotiv an den Choral »Jesus meine Zuversicht« gedacht hat, wie es sich unwillkürlich dem

Hörer aufdrängt, läßt sich nicht bestimmen; es ist aber bei Rheinbergers ständigem Umgang mit Chormelodien im Kontrapunktunterricht nicht vorstellbar, daß ihm diese Übereinstimmung entgangen sei. Grave und Allegro sind von diesem Motiv bestimmt. Es folgen weitere, untereinander ähnliche, geschlossene Gedanken, so daß trotz der deutlich zweiteiligen Wiederholungsform und der Einhaltung der tonartlichen Verhältnisse von »Exposition« und »Reprise« dieser Satz fantasieartig wirkt. Der zweite Satz ist ein dreiteiliges liedhaftes Adagio (A-B-A') in der terzverwandten Tonart E-Dur. Das Finale ist wie in der ersten Sonate als Fuge angelegt, doch greift Rheinberger hier bewußt auf die beiden ersten Sätze zurück, indem er das Hauptthema des ersten Satzes als zweites Fugenthema einführt und das Adagio als Erinnerung einschaltet, bevor er den Satz mit einer klangprächtigen Engführung und später Vergrößerung des Fugenthemas und einer Apotheose des Hauptmotivs aus dem Kopfsatz abschließt.

Der 3. und 4. Sonate aus den Jahren 1875 bzw. 1876 ist die Verwendung eines gregorianischen Psalmtons als Hauptthema gemeinsam, wobei Rheinberger aus den rhythmisch freien Rezitationsmodellen jeweils prägnante Themen schafft.

Der erste Satz der 3. Sonate in G-Dur op. 88, den Rheinberger überraschenderweise als Pastorale bezeichnet, basiert auf

dem 8. Psalmton und führt diesen sehr klangprächtigt über einem Stimmgewebe in Triolenachteln durch. Das anschließende Intermezzo, das unmittelbar zum Schlußsatz überleitet, ist in der Tat als freies »Zwischenstück« zu verstehen, bevor Rheinberger dann in einer hochvirtuoseren Fuge deren rhythmisch markantes Thema mit dem Psalmton kombiniert. Auch hier wird der Psalmton als Thema einer Doppelfuge eingeführt und erklingt erst im Schluß zusammen mit dem ersten Fugenthema. Rheinberger widmete diese Sonate seinem Lehrer aus Vaduz, Sebastian Pöhlly, und übersandte sie ihm zu Weihnachten 1871.

Die 4. Sonate in A-Dur op. 98 beginnt mit einem Sonatensatz, in dem als 2. Thema der 9. Psalmton, der tonus peregrinus, eingesetzt ist. Rheinberger stellt die Themen erst gemäß der Sonatenform in größeren Komplexen getrennt vor. In der Durchführung setzt er die Verarbeitungstechniken, die bereits in der Exposition angewendet wurden, fort. D. h. Rheinberger wählt andere Begleitformen, ändert die Harmonik und beleuchtet so die Themen neu. Er verzichtet jedoch auf Verkürzungen oder Beschleunigungen, wie sie seit Beethovens Sonaten für diesen Formteil als charakteristisch gelten. In der Reprise werden die Themen noch einmal kurz in ihrer ersten Gestalt wiederholt, doch dann greift Rheinberger auf eine ihm aus den Fugen

vertraute Technik zurück: Er kombiniert zum Schluß die beiden Themen (wobei der Psalmton in Vergrößerung erklingt) und erreicht dadurch die notwendige, klangprächige Schlußwirkung.

Der auch hier als Intermezzo bezeichnete 2. Satz steht in F-Dur und ist melodiebetont angelegt, so daß er sich besonders für eine Bearbeitung als *Hirtenlied*. *Andante pastorale für Oboe und Orgel* anbot, die Rheinberger 1888 anfertigte. Darüber hinaus verwendete er diesen Satz in seiner Weihnachtskantate *Der Stern von Bethlehem* op. 164.

Den Abschluß bildet eine *Fuga chromatica*, zu deren Thema eine chromatische Tonleiter abwärts so rhythmisiert ist, daß die Dreiklangstöne betont sind. Dieses Thema, dem im Zwischenspiel diatonische Skalen gegenübergestellt sind, wird streng kontrapunktisch durchgeführt und mündet nach einer Engführung auf einen Dominant-Orgelpunkt, an den Rheinberger dann das Hauptthema des ersten Satzes und den Psalmton als Schlußhymnus anschließt; d. h. Rheinberger verzichtet hier auf die gleichzeitige Kombination der Themen aus den einzelnen Sätzen.

Mit den Sonaten Nr. 2-4 hat Rheinberger einen Sonatentypus entwickelt, der zwar nach wie vor stark kontrapunktisch bestimmt, aber nicht mehr von kontrapunktischen Kunststücken dominiert ist. In Anlehnung an Mendelssohn erhält jeder

Satz sein eigenes Gewicht, wobei auch das lyrische Moment nicht zu kurz kommt, und werden die Sätze andererseits durch Motivanklänge und Themenübernahmen eng miteinander verknüpft.

Irrlind Capelle

Rudolf Innig

Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft und Kirchenmusik in Detmold, Köln und Paris. Künstlerisches Studium bei Gaston Litaize (Paris), Michael Schneider (Künstlerische Reifeprüfung Köln 1972), Hans-Martin Theopold, Friedrich Wilhelm Schnurr und Helmut Tramnitz (Konzertexamen Detmold 1975).

Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes (1971-1975).

Erster Preisträger im Wettbewerb der deutschen Musikhochschulen 1975.

Orgelkonzerte und Rundfunkaufnahmen in Deutschland, fast allen Ländern Europas, Nordamerika, Japan und Korea.

Vorträge und Interpretationskurse zu den Orgelwerken von Olivier Messiaen in Deutschland, den USA und Japan.

Schallplatteneinspielungen sämtlicher Orgelwerke von Olivier Messiaen, Johannes Brahms und Felix Mendelssohn Bartholdy.

Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit an den Universitäten Bielefeld und Paderborn seit 1979 Leiter der Musikschule Coesfeld und Organist an der Evangelischen Marktkirche Coesfeld.

Walcker-Orgel in St. Maria, Schramberg

erbaut 1844 von Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872); 1991-1995 umfassend restauriert durch die Orgelbaufirma Kuhn.

Disposition der Walcker - Orgel in der St. Maria - Kirche in Schramberg

I. Manual

Principal	16'
Bourdon	16'
Quintflöte	5 1/3'
Principal	8'
Gedeckt	8'
Flöte	8'
Gemshorn	8'
Viola da Gamba	8'
Salcional	8'
Oktave	4'
Klein Gedeckt	4'
Flute travers	4'
Quint	2 2/3'
Waldflöte	2'
Mixtur 5fach	2'
Scharff 3fach	1'
Trompete	8'

II. Manual

Gedeckt	16'
Principal	'
Gedeckt	8'
Dolce	8'
Harmonica	8'

Gemshorn	4'
Rohrflöte	4'
Cornett 3-5fach	2 2/3'
Oktav	2'
Clarinett	8'

III. Manual

Physharmonica 8' (Schwellwerk)

Pedal

Principalbaß	16'
Violonbaß	16'
Subbass	16'
Quintbass	10 2/3'
Oktavbass	8'
Violoncell	8'
Flöte	'
Posaunenbass	16'

Koppeln

III/II

II/I

III/P

Registrierungen

Sonate Nr. 2 As-Dur op. 65

Erster Satz:

T. 1: 1, 2, 4, 5, 8-11, 13, 14, 17 // 18, 19 // 28-30, 32-35 // 37, 39

T. 25: - 35

T. 112, 3. Viertel: - 19, + 21, 22

T. 116, 4. Viertel: - 21, 22, + 19

T. 189, 3. Viertel: + 15, 16

T. 200, 3. Viertel: + 35

Zweiter Satz:

1: 8, 9 // 19, 21, 22 // 30, 33, beide

Hände 2. Manual

T. 13: rechte Hand 1. Manual

T. 29, 2. Achtel: beide Hände 2. Manual

T. 40, 3. Achtel: beide Hände 1. Manual

T. 66, 2. Sechzehntel: rechte Hand 2.

Manual

T. 83, 2. Sechzehntel: rechte Hand 1.

Manual

89, 3. Achtel: - 8

T. 91, 3. Achtel: - 21, 22

Dritter Satz:

T. 1: 2, 4, 5, 8, 9, 11, 13, 14, 17 // 18-23, 25-27 // 28-30, 32-34 // 37, 39

T. 61: + 10, 15, 16

T. 77: + 35

T. T. 93: - 35

T. 132: wie 2. Satz T. 1 ff.

T. 144: wie 3. Satz T. 1 ff.

T. 172: + 35

T. 198: + 1, 15, 16

T. 210: + 40

T. 212: + 3, 10

Zehn Trios op. 49

Nr. 1: 7-9 // 19 // 29, 33

Nr. 2: 5-9, 11, 12 // 19-22, 24 // 30, 32, 34

Nr. 3: 4, 5, 7 // 21, 22, 27 // 28, 33

Nr. 4: 5-7, 11, 12 // 19, 21 // 29, 30, 33

Nr. 5: 5, 7-9, 11, 13 // 20, 21-24 // 30, 33, 34

Nr. 6: 4, 5, 7, 10, 11, 13-15 // 19, 20, 23, 25-27 // 28-30, 32, 33 // 39

Nr. 7: 7-9 // 20-22 // 30, 33

Nr. 8: 4 // 19, 20 // 29, 30

Nr. 9: 4 // 27 // 30, 32

Nr. 10: 8, 9 // 20-22 // 29, 30

Trio WoO 37: 8 // 21, 22 // 29

Sonate Nr. 3 G - Dur op. 88

Erster Satz:

2, 4, 5, 8-10, 13-15 // 18-20, 23, 25-27 // 28-30, 32, 33, 35 // 37, 39

Zweiter Satz:

6 // 21, 22 // 30 // 37, 39

Dritter Satz:

T. 1: 2, 4-7, 10, 11, 13, 15, 15, 16 // 18, 19, 21-23, 25, 27 // 28-30, 32, 33 // 37, 39

52 4. Achtel: -15-17, - 35

T. 122 6. Achtel: + 35

123: + 15, 16

T. 139 6. Achtel: + 17

T. 158 3. Achtel: + 26

Sonate Nr. 4 a - Moll op. 98

Erster Satz:

T. 1: 2, 4, 8-11, 13, 14 // 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27 // 28-30 32, 33 // 37, 39

38: - 23, 25, 27

T. 46: + 23, 27

T. 54: + 25

116: + 15-17, + 35

Zweiter Satz:

1: 8 // 20, 21 // 30 // 39

T. 17, 3. Achtel: + 4

T. 25, 3. Achtel: - 4

T. 59, 3. Achtel: + 4

T. 60: + 33

T. 114: - 33

T. 147: - 20

Dritter Satz:

T 1: 2, 4, 5, 8-10, 12-14 // 18-20, 22, 24-27 // 28-30, 32, 33 // 37, 39

T. 97: + 15-17

T. 110: + 31, 35

T. 114: + 1



Walker Organ St. Maria Schramberg
MDG 317-0892-2