

L'INTÉGRALE DES OEUVRES POUR ORGUE SÄMTLICHE ORGELWERKE

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER

mg
DG
GOLD

COMPLETE ORGAN WORKS

VOL.4

RUDOLF INNIG ORGAN



Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901)

Complete Organ Works Vol. 4

L'intégrale des oeuvres pour orgue Vol. 4

Sämtliche Orgelwerke Vol. 4

Sonata No. 7 op. 127		20'46	[13] Con moto	2'33
F minor / fa mineur / f-Moll			A flat major / la bémol majeur / As-Dur	
[1]	Praeludium. Allegro non troppo	7'11	[14] Andante	3'30
[2]	Andante	6'56	E minor / mi mineur / e-Moll	
[3]	Finale. Grave - Vivo	6'35	[15] Maestoso	2'02
Sonata No. 8 op. 132		25'07	A major / la majeur / A-Dur	
E minor / mi mineur / e-Moll			[16] Con moto	2'24
[4]	Präludium.	7'09	G sharp minor / sol bémol mineur / gis-Moll	
	/1 Adagio		[17] Con moto	2'06
	/2 Moderato		A minor / la mineur / a-Moll	
[5]	Intermezzo. Andantino	4'18	[18] Andantino	3'17
[6]	Scherzoso. Allegro molto	3'29	B major / si majeur / H-Dur	
[7]	Passacaglia. Molto moderato	10'20	[19] Tempo moderato	2'22
12 Fughetten strengen Styls op. 123b			B minor / si mineur / h-Moll	
[8]	Con moto	2'24	Total Time:	78'44
D minor / ré mineur / d-Moll				
[9]	Andantino	2'49		
F sharp major / fa# majeur / Fis-Dur				
[10]	Andante	3'04		
D flat major / ré bémol majeur / Des-Dur				
[11]	Animato	2'27		
C sharp minor / ut# mineur / cis-Moll				
[12]	Andante	3'24		
E flat minor / mi bémol mineur / es-Moll				

Rudolf Innig

Walcker organ, Stadtkirche Winterthur

Production: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm
Recording Supervisor: Holger Schlegel
Recording: February, 20/21, 2000, Stadtkirche Winterthur
Organ Assistant: Marion Karbstein
Cover: Josef Rheinberger
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>
©+© 2001, MDG, Made in Germany

MDG 317 0894-2

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 sound- modifying 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.

Rheinberger composed his sixth, seventh, and eighth organ sonatas at the rate of one per year from 1880 to 1882. They were followed by the twelve Fughette in the Strict Style op. 123 in 1883 before he resumed his yearly series of organ sonatas with the ninth sonata in 1885.

The Sonata No. 7 in F minor op. 127 composed by Rheinberger in October 1881 was published by Kistner in Leipzig in 1882. The composer dedicated it to a Munich colleague, the cathedral music director Carl Greith (1828-87).

In the case of Rheinberger's earlier sonatas we determined that his movement headings are not always reliable indicators of the particular movement type, and the same also applies to the seventh sonata. Rheinberger terms the first movement a Prelude in Allegro non troppo, but this movement, to which the secondary literature occasionally assigns five themes (Weyer, Grace), also contains elements of the sonata-form movement structure. The movement is framed by a tonally magnificent, typically preluding section, which of course occurs in slightly different form on its resumption at the conclusion. Rheinberger's insertion of a dominant pedal point into what in sonata form would be understood as the first subject or theme serves as one example of his undogmatic treatment of the »themes.« He employs them not according to their function but in keeping with their melodic

quality. The theme develops without a break from the introductory section the first time around and is integrated into the same in the conclusion in just the same way.

The »first theme« (bars 35ff.) is set off from the introductory part by virtue of its melodic cohesion, if not also its periodic unity. It is followed by a modulation by way of a sequence to G major. A new theme follows in G major and piano and then later with a modulation to C major; despite its »incorrect key,« this theme occupies the position of the second subject. The following middle part is motivically free but also contains many allusions; it proceeds into a C major pedal point and leads directly to the recapitulation of the first subject. The recapitulation initially continues according to all the rules, and Rheinberger then forms a transition to the framing section with a short unit forming the middle part. Even if there is certainly not much point in quarreling about whether the prelude is a »normal« sonata-form movement, the analysis of the movement in any case shows that Rheinberger filled in the space between the two frames with a three-part design corresponding to an abbreviated sonata form with the sole exception that its middle part is not a genuine development section.

The second movement is a three-part *Andante* (A-B-A') in D flat major and with a strong melodic emphasis. Its compositional structure occasioned Rheinberger (as in the

case of the second movement of the fourth sonata) to undertake an arrangement for oboe or violin and organ in February 1889 (*Rhapsody for Violin and Organ*). The middle part produces the effect of great animation with its thirty-second accompaniment figure. Rheinberger greatly abbreviates the repetition of the first part, and the movement fades away in *ppp* with the same four measures with which it opened.

Rheinberger concludes this sonata with a finale in the form of an F minor fugue, so that the old organ genre of prelude and fugue continues to be present in the outer movements. Rheinberger nonetheless mediates between the second and third movements with a *Grave-Vivo*. In the *Grave* he modulates from D flat major to F major and reinforces the latter key with a free forte cadence, which for its part, proceeds into an extended pedal point on C. In this way Rheinberger prepares the tonal range of F major very clearly, but the four-measure fugue subject in no way fills out this range so unambiguously inasmuch as the middle measure produces a D minor scale. The five elaborations of the principal subject are joined by a second fugue subject in C. It is of very different character, serves as an episode, and has an eighth chain as a set counterpoint which gradually comes to be employed in the elaboration of the first subject. At the conclusion the fugue subject is heard as the upper voice in a four-part

texture and proceeds toward the end of the piece with a long pedal point on F. One last surprise for the listener comes with a plagal modulation from D flat major to F major.

The Sonata No. 8 op. 132 in E minor numbers among Rheinberger's most beloved and most performed organ sonatas. He composed it during October 7-20, 1882, and had it published by Forberg in Leipzig in 1883. All of his further organ sonatas were also published by this house.

Here too the first movement is termed a Prelude, but this time a slow introduction (Adagio) with a fugue (Moderato) is what is hidden behind this superscription. Rheinberger opens this movement boldly with a seventh-ninth chord on E and employs the introduction in order to reinforce B major as the dominant of E minor. This appears for the first time in the fugue subject beginning with a scale excerpt from E minor; it is introduced with the lower leading note, so that the scale has the ambitus of a diminished seventh. This is the same ambitus that the melodic passages of the slow introductions have - but in the reverse direction. The fugue subject is in four measures and is divided into two scale measures and two measures with a fifth-interval sequence proceeding to e. In this fugue Rheinberger also employs motivically free episodes and leads the movement into E major with such an episode before bringing it to its tonally splendid, homophonic conclusion

with the head of the fugue subject in the bass part.

In his fifth sonata Rheinberger still summed up the individual character of the internal movements of a sonata in a single movement, but now he sets two typical examples in opposition, namely a slow Intermezzo movement (Andantino) and a Scherzoso. As always in Rheinberger's middle movements, the even metrical structure of the Andantino and its upper-voice emphasis first of all stand out over against the contrapuntal forms. The middle section of what is clearly a three-part form modulates to C major. Instead of presenting a pure repetition of the first part, Rheinberger inserts manifold variations at this juncture.

The third movement is Rheinberger's first Scherzoso in an organ sonata. The composer plays strongly with the metrical emphases here - as is typical of this movement type. He only occasionally pronounces these emphases by means of stressed articulation but instead prefers to connect the phrases with legato ties. The *f/ff* registration suggested over long stretches is also puzzling. What results is not a scherzo that hurries and scurries along like the world of spirits so popular in the romantic period but a virtuoso, playful bravura piece.

The conclusion of the sonata is formed by a passacaglia that was received with great enthusiasm right from the very beginning. The eight-measure theme in 3/4 time (Molto

moderato) chosen by Rheinberger clearly emphasizes the E minor triadic chord in the first part and concludes with a cadence to e. This theme is presented twenty-four times; it also appears in the upper voice and is included in the paraphrase on its eighteenth repetition. The twenty-fourth elaboration presents a homophonic harmonization of the theme in the upper voice. Rheinberger then adds a rhythmically modified version in the pedal with chordal counterparts in the manual. This »twenty-fifth presentation« proceeds into a quotation of the slow introduction of the first movement. In this way Rheinberger brings about a highly effective conclusion to the passacaglia and with it the cyclical unity of the whole sonata.

Rheinberger arranged the passacaglia not only in the usual version for piano duet but also for piano solo »for concert recital« and in 1888 for full orchestra. The orchestral version of the piece was premiered with great success on December 25, 1888, under the conductor Franz Fischer. (The *Abendzeitung* of Augsburg pronounced this judgment: »The very noble, solemnly serious composition ... makes a significant impression ... through its deep, peaceful simplicity and finely structured design.«) In order to lend the piece even greater independence in its orchestral version, Rheinberger had it introduced by the adagio of the first movement, so that its appearance at the end is also plausible for the orchestral version.

Rheinberger composed ten fughettes in the strict style in April 1883, later added two to them, and then supplied another such twelve compositions in November to December 1883. In 1884 the twenty-four fughettes were published in four volumes as his op. 123. It is not known whether Rheinberger decided to present fughettes in all twenty-four well-tempered keys in this collection only while composing the second set of twelve works, but it is striking that the second series of twelve fughettes is in clearly more unusual keys than the first twelve. Apart from what we have already stated about the general character of the fughettes (cf. the introduction to MDG 317 0893-2), their enormous variety of design is striking here. That Rheinberger was also able in this brief form to elaborate a fugue with a solid counterpoint (No. 4) and to write two fugues in which the comes is employed as the inversion of the subject (Nos. 8 and 10) once again attests to his great contrapuntal skill. At the same time, however, Rheinberger succeeds in producing a very characteristic, well-rounded piece in each fughetta, and the impression of mere conventional craftsmanship is never conveyed.

Edmund Khym, an organ virtuoso from Berlin, wrote an exuberant letter to Rheinberger on January 14, 1887, after his performance of six of the ten sonatas that had appeared up until that date, including

the seventh and eighth sonatas, in a public concert. He lent expression to his »overflowing heart« and wrote, »I regard your organ compositions as the very best that has been produced in this field in recent times No botching - nothing affected - nothing cramped - no showy playing for effects; the whole stands there as if from one source with its natural flowing. You have completed the masterpiece of connecting classical forms with modern melody, modern swing and feeling, without departing even a finger's breadth from the dignity of organ music and the genuinely beautiful.«

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 Competetion.

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.

He was awarded the Echo-Preis 1999 for his recording of F. Nowowiejski's Organ Symphonies.

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 cœur 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.

Rheinberger composa les sonates pour orgue 6, 7 et 8, à raison d'une par an, entre 1880 et 1882, et les fit suivre (en 1883) des deux recueils intitulés 12 Fughetten im strengen Styl (12 Fughettes dans le style sévère) op. 123, avant de compléter sa série annuelle de sonates pour orgue avec la Sonate No. 9 (en 1885).

La Sonate No. 7, en fa mineur op. 127, fut composée en 1881 et publiée en 1882 par l'éditeur Kistner à Leipzig. Elle est dédiée à Carl Greith (1828-1887), collègue munichois de Rheinberger et maître de chapelle de la Cathédrale.

Si dans certaines sonates composées antérieurement on pouvait déjà constater que les titres donnés aux mouvements par Rheinberger ne permettaient pas toujours de deviner le type de mouvement dont il s'agissait, cela est également le cas pour la Sonate No. 7. Rheinberger qualifie le premier mouvement de Praeludium dans un tempo Allegro ma non troppo, mais le mouvement, qui, dans les ouvrages musicologiques se voit occasionnellement attribuer cinq thèmes (Weyer, Grace), renferme également des éléments propres au mouvement de sonate. Il est encadré par un passage, à la sonorité somptueuse et possédant toutes les caractéristiques du prélude improvisé, qui, lors de la reprise, à la fin du mouvement, se fait naturellement entendre sous une forme légèrement modifiée. Le fait que Rheinberger introduise, entre autres,

une pédale de dominante en même temps que le premier thème (ou considéré comme tel dans un mouvement de sonate) témoigne d'ailleurs de l'absence de dogmatisme dont il fait preuve dans sa façon de traiter les «thèmes»; il les utilise en effet en tenant compte de leur qualité mélodique et non de leur fonction: La première fois, le thème naît harmonieusement, sans rupture, de l'introduction et c'est de la même façon qu'il s'y intègre à la fin.

Le «premier thème» (mes. 35 et suivantes) se distingue de la partie introductive par une grande homogénéité mélodique, même s'il ne s'agit pas d'une forme périodique. Vient ensuite, au moyen d'une séquence, une modulation dans le ton de sol majeur puis nous assistons à l'entrée, dans une nuance piano, en sol majeur puis tendant vers le ton d'ut majeur, d'un nouveau thème qui - en dépit de la «fausse» tonalité - joue le rôle d'un «Seitensatz» (second thème). Il est suivi d'une partie centrale aux motifs traités avec une grande liberté et truffée d'allusions, qui aboutit à un point d'orgue en ut majeur et conduit directement à la reprise du premier thème. La réexposition est d'abord conduite dans les règles puis Rheinberger nous mène à la partie faisant office de cadre au moyen d'un bref passage tiré de la partie centrale. Même si la discussion tendant à démêler si ce «Praeludium» est ou n'est pas un mouvement de sonate «normal» s'avère inutile, l'analyse montre

en tout cas que Rheinberger en remplit le cadre avec un passage tripartite correspondant à une forme sonate concentrée, à cela près que la partie centrale n'est pas un véritable développement.

Le second mouvement, en ré bémol majeur, est un Andante tripartite (A-B-A') dans lequel la mélodie est nettement soulignée et dont la structure incite Rheinberger (comme pour le 2nd mouvement de la Sonate No. 4) à en réaliser, en février 1889, un arrangement pour hautbois ou violon et orgue («Rhapsodie für Violine und Orgel»). L'accompagnement de triples croches donne à la partie centrale un caractère animé. Rheinberger réduit fortement la reprise de la première partie; le mouvement s'éteint dans une nuance ppp, avec les quatre mesures par lesquelles il avait été inauguré. Rheinberger choisit de conclure cette sonate au moyen d'une fugue en fa majeur, de sorte que nous retrouvons ici aussi, dans les mouvements extrêmes, l'ancien genre pour orgue «Prélude et fugue». Rheinberger introduit cependant, en guise de transition entre le second et le troisième mouvement, un Grave-Vivo, passant dans le Grave du ton de ré bémol majeur à celui de fa majeur en affirmant ensuite, dans une nuance forte, cette tonalité au moyen d'une cadence libre qui aboutit à une longue pédale de do. Rheinberger a ainsi très nettement préparé le ton de fa majeur, mais le thème de la fugue, qui se compose de

quatre mesures, ne comble nullement cet espace tonal d'une manière aussi nette, car les mesures 2 et 3 reproduisent une gamme de ré majeur. Rheinberger fait suivre les cinq développements du thème de divertissements faisant intervenir un second thème de fugue en ut majeur, au caractère très différent, avec, comme contrepoint obligé, un enchaînement de croches qui, ensuite est lui aussi peu à peu utilisé dans le travail sur le premier thème. A la fin, le thème de la fugue se fait entendre à la partie supérieure d'un mouvement à quatre voix et mène finalement à la conclusion au moyen d'un long point d'orgue sur la note fa - sans manquer cependant de surprendre une fois encore l'auditeur, à la fin, avec une tournure plagale menant du ton de ré bémol majeur à celui de fa majeur.

La Sonate No. 8, op. 132 en mi mineur, fait partie des œuvres les plus populaires et les plus jouées de Rheinberger. Elle vit le jour entre le 7 et le 20 octobre 1882 et parut en 1883 à Leipzig, chez l'éditeur Forberg qui publia également toutes les autres sonates pour orgue de Rheinberger.

Le premier mouvement est une fois de plus intitulé «Praeludium» mais, derrière ce terme se «dissimule» cette fois une introduction lente (Adagio) avec Fugue (Moderato).

Rheinberger inaugure ce mouvement avec audace, au moyen d'un accord de 9ème mineure de dominante sur le mi et

utilise l'introduction pour asseoir le ton de si majeur comme dominante de celui de mi mineur. Celui-ci apparaît pour la première fois dans le thème de la fugue, qui débute par un extrait de la gamme de mi mineur, introduit par la sensible inférieure, de sorte que la gamme a pour ambitus celui d'une septième diminuée, le même que celui des passages mélodiques de l'introduction lente - mais dans le sens inverse. Le thème de la fugue renferme quatre mesures et se compose de deux fois une mesure de gamme et deux mesures d'une séquence de quintes aboutissant au ton de mi mineur. Rheinberger utilise dans cette fugue aussi des divertissements aux motifs élaborés avec une grande liberté et se sert de l'un de ces passages pour transposer le mouvement dans le ton de mi majeur, le conduisant ensuite à sa conclusion dans une écriture homophone à la sonorité somptueuse, avec la tête du thème de la fugue à la basse.

Si dans la Sonate No. 5 Rheinberger avait encore résumé les caractères des mouvements intérieurs d'une sonate dans un seul mouvement, à présent il confronte deux exemples typiques - un mouvement lent (Andantino) intitulé *Intermezzo* et un *Scherzoso*. Comme toujours dans les mouvements médians de Rheinberger on est en premier lieu frappé, en la comparant aux formes contrapuntiques, par la structure métrique régulière de l'*Andantino* et la façon dont la voix supérieure est mise en

valeur. La partie centrale de cette forme nettement tripartite dévie vers le ton d'ut majeur et Rheinberger renonce à une reprise de la première partie, insérant à cet endroit diverses variations.

Le 3ème mouvement est le premier «Scherzoso» introduit par Rheinberger dans une sonate pour orgue. Comme le veut ce type de mouvement, le compositeur joue ici fortement avec les centres de gravité métriques, mais ils ne les marque qu'occasionnellement au moyen d'une articulation accusée, il préfère réunir les phrases au moyen de liaisons (pour un jeu legato). De plus la registration f/ff préconisée durant de longs passages déconcerte, de sorte que nous n'avons pas là un furtif Scherzo fantomatique, que l'époque romantique appréciait tant, mais un morceau de bravoure virtuose et enjoué.

La sonate se termine par une Passacaille qui fut accueillie dès le début par des applaudissements. Rheinberger opte pour un thème de huit mesures dans une mesure à $\frac{3}{4}$ (Molto moderato) qui, dans la première partie, souligne nettement l'accord parfait de mi mineur et se termine par une cadence menant vers le ton de mi mineur. Ce thème est développé à 24 reprises, à l'occasion de quoi il apparaît aussi à la voix supérieure; lors de la 18ème répétition, il est même intégré dans la variation. Le 24ème développement harmonise le thème, qui apparaît alors à la voix supérieure, dans une écriture homo-

phone et Rheinberger ajoute ensuite une version au rythme modifié à la pédale, avec des contre-chants en accords au manuel. Ce «25ème» développement aboutit à une citation de l'introduction lente du premier mouvement, Rheinberger parvenant ainsi à conclure la Passacaille d'une manière très efficace et à doter l'ensemble de la sonate d'un caractère homogène faisant penser à une forme cyclique.

En plus de la version courante pour piano à quatre mains Rheinberger a également arrangé cette passacaille pour piano à deux mains, «pour une exécution en concert», et lui a en outre ajouté, en 1888, une version pour grand orchestre. Lors de sa création dans cette version, le 25 décembre 1888, sous la direction de Franz Fischer, le morceau remporta un très grand succès; le journal «Augsburger Abendzeitung» porta le jugement suivant: «Par sa simplicité profonde et paisible et la délicatesse de sa structure ... cette composition très élégante, au ton solennel et grave (...) fait une grande impression.» Afin de donner encore plus d'indépendance au morceau dans sa version orchestrale Rheinberger le fit précéder, en introduction, de l'Adagio du premier mouvement, de sorte que son apparition à la fin se justifie aussi pour la version orchestrale.

En avril 1883 Rheinberger avait composé dix Petites fugues «dans le style sévère»; par la suite il en ajouta deux autres, et, en

novembre/décembre 1883, il les enrichit de douze autres petites fugues; l'ensemble de ces pièces fut publié en 1884, sous le No. d'opus 123, en deux fois deux cahiers. On ne peut démêler si c'est lors de la composition de la deuxième série de douze Fughettes que Rheinberger eut l'idée de présenter des Fughettes dans les 24 tons tempérés, mais le fait que les pièces de la seconde série soient écrites dans des tonalités nettement plus inhabituelles que celles de la première série est frappant. Pour compléter cette caractérisation générale des «Fughettes» (se reporter à la préface du disque MDG 317 0893-2) il nous faut signaler leur énorme diversité formelle. Le fait que Rheinberger parvienne à élaborer aussi dans une forme aussi concise une fugue avec un contrepoint obligé (No. 4) et à écrire deux fugues dans lesquelles la réponse est le renversement du thème (Nos. 8 et 10) témoigne une fois de plus de ses grands dons de contrapuntiste. Mais Rheinberger parvient en même temps à faire de chaque fugue un morceau très caractéristique et bien peaufiné, l'on n'a jamais l'impression qu'il y fait uniquement preuve d'habileté.

Le 14 janvier 1887, après avoir joué en concert six des dix sonates parues jusqu'à là, et parmi celles-ci les sonates No. 7 et 8, Edmund Khym écrivit à Josef Rheinberger une lettre débordante d'enthousiasme. Il donna libre cours aux «débordements de son coeur» et écrivit: «J'estime que vos

compositions pour orgue sont les morceaux les plus remarquables écrits dans ce domaine en ces temps modernes; ...il ne s'agit nullement de quelque chose de factice - de recherché - de morbide - ne visant qu'à faire de l'effet; l'ensemble se présente comme issu d'un seul jet, en un écoulement naturel. Vous avez réussi un chef-d'oeuvre en alliant les formes classiques à des mélodies modernes, un élan et une sensibilité modernes, sans vous éloigner d'un pouce de la noblesse de la musique pour orgue et de la véritable beauté.»

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, Felix Mendelssohn-Bartholdy (prix par la «Deutsche Schallplattenkritik») et Feliks Nowowiejski (prix «Echo-Klassik» 1999).

MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufgenommen. 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.

Die 6., 7. und 8. Orgelsonate komponierte Rheinberger in jährlichem Abstand von 1880 bis 1882 und ließ anschließend (1883) die zweimal 12 Fughetten im strengen Styl op. 123 folgen, bevor er dann 1885 seine jährliche Serie von Orgelsonaten mit der 9. Sonate fortsetzte.

Die 7. Sonate in f-Moll op. 127 entstand im Oktober 1881 und wurde 1882 bei Kistner in Leipzig veröffentlicht. Sie ist Rheinbergers Münchner Kollegen, dem Domkapellmeister Carl Greith (1828-1887) gewidmet.

Konnten wir schon bei früheren Sonaten feststellen, daß Rheinbergers Satz-Bezeichnungen nicht immer auf den Satztypus schließen lassen, so ist dies auch in der 7. Sonate der Fall. Rheinberger bezeichnet den ersten Satz als Praeludium im Allegro non troppo, doch hat dieser Satz, dem in der Literatur gelegentlich fünf Themen zugeschrieben werden (Weyer, Grace) auch Elemente eines Sonatensatzes. Eingerahmt wird dieser von einem klangprächtigen, typisch »präluzierenden« Abschnitt, der bei der Wiederaufnahme am Schluß natürlich leicht verändert erklingt. Daß Rheinberger u. a. einen Dominant-Orgelpunkt mit dem nach Sonatensatz-Verständnis ersten Thema einfügt, belegt allerdings seinen undogmatischen Umgang mit den »Themen«, die er nicht nach ihrer Funktion, sondern nach ihrer melodischen Qualität einsetzt: So bruchlos, wie sich beim ersten Mal das The-

ma aus dem Einleitungsteil entwickelt, läßt es sich im Schluß in diesen integrieren.

Das »erste« Thema (T. 35ff) setzt sich vom Einleitungsteil durch seine melodische, wenn auch nicht periodische Geschlossenheit ab. Es schließt sich eine Modulation durch Sequenz nach G-Dur an und es folgt im piano in G-Dur, später gewendet nach C-Dur ein neues Thema, das - trotz der »falschen« Tonart - die Position eines Seitensatzes hat. Es folgt ein motivisch freier, aber mit vielen Anspielungen durchsetzter Mittelteil, der in einen C-Dur-Orgelpunkt mündet und direkt zur Reprise des ersten Themas führt. Die Reprise wird zunächst regelgerecht fortgeführt, und mit einem kurzen Abschnitt aus dem Mittelteil leitet Rheinberger dann in den Rahmenteil über. Auch wenn es sicherlich müßig ist, darüber zu streiten, ob dieses Praeludium ein »normaler« Sonatensatz ist, so zeigt die Analyse doch in jedem Fall, daß Rheinberger den Rahmen mit einem dreiteiligen Abschnitt füllt., der einer knappen Sonatenform entspricht, mit der einzigen Ausnahme, daß der Mittelteil keine eigentliche Durchführung ist.

Der zweite Satz in Des-Dur ist ein sehr melodiebetontes, dreiteiliges (A-B-A') Andante, dessen Satzstruktur Rheinberger (wie beim 2. Satz der 4. Sonate) im Februar 1889 zu einer Bearbeitung für Oboe bzw. Violine und Orgel anregte (»Rhapsodie für Violine und Orgel«). Der Mittelteil wirkt durch die 32stel-Begleitfigur sehr belebt.

Die Wiederholung des ersten Teils verkürzt Rheinberger stark; der Satz verklängt im ppp mit denselben vier Takten, mit denen er auch eröffnet wurde.

Als Finale beschließt Rheinberger diese Sonate mit einer F-Dur-Fuge, so daß wir auch hier in den Außensätzen noch die alte Orgelgattung »Praeludium und Fuge« wiederfinden. Rheinberger vermittelt jedoch den zweiten und dritten Satz mit einem Grave-Vivo, wobei er im Grave von Des- nach F-Dur moduliert und diese Tonart dann mit einer freien forte-Kadenz bekräftigt, die in einen ausführlichen Orgelpunkt auf C mündet. Rheinberger hat dadurch den Tonraum von F-Dur sehr deutlich vorbereitet, doch füllt das viertaktige Fugenthema diesen keineswegs tonal so eindeutig aus, denn die Mitteltakte geben eine d-Moll-Skala wieder. Zu den fünf Durchführungen des Hauptthemas bringt Rheinberger als Zwischenspiele ein zweites, im Charakter sehr verschiedenes Fugenthema in C mit einer Achtelkette als festem Kontrapunkt, die nach und nach auch bei der Verarbeitung des ersten Themas verwendet wird. Im Schluß erklingt das Fugenthema als Oberstimme eines vierstimmigen Satzes und führt mit einem langen Orgelpunkt auf F zum Schluß - nicht ohne jedoch am Ende den Hörer nochmals mit einer plagalen Wendung von Des nach F-Dur zu überraschen.

Die 8. Sonate op. 132 in e-Moll gehört zu den beliebtesten und meist gespielten

Orgelsonaten Rheinbergers. Sie entstand zwischen dem 7. und 20. Oktober 1882 und erschien 1883 im Verlag Forberg in Leipzig, bei dem auch alle weiteren Orgelsonaten Rheinbergers publiziert wurden.

Auch hier ist der erste Satz als »Praeludium« bezeichnet, doch »verbirgt« sich diesmal hinter dieser Bezeichnung eine langsame Einleitung (Adagio) mit Fuge (Moderato). Rheinberger eröffnet diesen Satz kühn mit einem Septnonakkord auf E und nutzt die Einleitung zur Befestigung von H-Dur als Dominante von e-Moll. Dies erscheint erstmals im Fugenthema, das mit einem Skalausschnitt von e-Moll beginnt, eingeleitet durch den unteren Leitton, so daß die Skala den Ambitus einer verminderten Septime hat, denselben Ambitus, den die Melodieabschnitte der langsamen Einleitung haben - in der Richtung jedoch vertauscht. Das Fugenthema ist viertaktig und gliedert sich in zweimal einen Skalentakt und zwei Takte Quintschrittsequenz mündend in e. Auch in dieser Fuge fügt Rheinberger motivisch freie Zwischenspiele ein und wendet mit einem solchen den Satz nach E-Dur, worauf er ihn klangprächtig homophon mit dem Fugenthemenkopf im Baß zum Schluß bringt.

Hatte Rheinberger in der 5. Sonate noch die Charaktere der Binnensätze einer Sonate in einem Satz zusammengefaßt, so stellt er jetzt zwei typische Beispiele einander gegenüber - einen als Intermezzo

bezeichneten langsamen Satz (Andantino) und ein Scherzoso. Wie immer bei Rheinbergers Mittelsätzen fällt gegenüber den kontrapunktischen Formen zu allererst die gleichmäßige metrische Struktur des Andantinos und seine Oberstimmen-Betonung auf. Der Mittelteil der deutlich dreiteiligen Form weicht nach C-Dur aus und Rheinberger verzichtet auf eine reine Wiederholung des ersten Teils, sondern fügt hier vielfältige Variationen ein.

Der 3. Satz ist Rheinbergers erstes »Scherzoso« in einer Orgelsonate. Wie für diesen Satztyp üblich, spielt der Komponist hier stark mit den metrischen Schwerpunkten, doch prononciert er diese nur gelegentlich durch markante Artikulation, vielmehr faßt er die Phrasen durch legato-Bögen zusammen. Ferner verblüfft die über weite Strecken vorgeschlagene f/ff-Registrierung, so daß hier nicht ein dahinhuschendes Geister-Scherzo, wie es die Romantik so liebte, vorliegt, sondern ein virtuoseres, spielerisches Bravourstück.

Den Abschluß der Sonate bildet eine Passacaglia, die von Anfang an mit großem Beifall aufgenommen worden ist. Rheinberger wählt ein achttaktiges Thema im 3/4-Takt (Molto moderato), das im ersten Teil deutlich den e-Moll-Dreiklang betont und mit einer Kadenz nach e schließt. Dieses Thema wird 24 Mal durchgeführt, wobei es auch in der Oberstimme erscheint und beim 18. Mal selbst in die Umspielung mit einbezogen

ist. Die 24. Durchführung harmonisiert das in der Oberstimme erscheinende Thema homophon und Rheinberger fügt dann eine rhythmisch abgewandelte Version im Pedal mit akkordischen Gegenstimmen im Manual an. Diese »25.« Durchführung mündet in ein Zitat der langsamen Einleitung des ersten Satzes, wodurch Rheinberger einen höchst wirksamen Abschluß der Passacaglia und zugleich eine zyklische Geschlossenheit der gesamten Sonate erreicht.

Rheinberger hat diese Passacaglia neben der üblichen Fassung für Klavier zu 4 Händen auch für Klavier zu 2 Händen »zum Konzertvortrag« und ferner 1888 für großes Orchester bearbeitet. In dieser Fassung gelangte das Stück am 25. Dezember 1888 unter der Leitung von Franz Fischer zu seiner sehr erfolgreichen Uraufführung. (Die Augsburger Abendzeitung urteilt: »Die sehr vornehm gehaltene, feierlich erste Komposition (...) macht durch tiefe, ruhige Einfachheit und feingegliederten Aufbau ... einen bedeutenden Eindruck.«) Um das Stück in der Orchesterfassung noch eigenständiger zu machen, hat Rheinberger ihm als Einleitung das Adagio des ersten Satzes vorangestellt, so daß dessen Erscheinen am Ende auch für die Orchesterfassung plausibel ist.

Im April 1883 hatte Rheinberger zehn, später weitere zwei Fughetten »im strengen Styl« komponiert und im November/Dezember 1883 ergänzte er diese um weitere

zwölf, die dann 1884 zusammen in zwei mal zwei Heften als op. 123 erschienen. Ob Rheinberger erst bei der Komposition der zweiten zwölf die Idee gekommen ist, mit dieser Sammlung Fughetten in allen 24 wohltemperierten Tonarten vorzulegen, läßt sich nicht nachweisen, es ist jedoch auffällig, daß die zweiten 12 Fughetten in deutlich mehr ungewöhnlichen Tonarten geschrieben sind als die ersten. In Ergänzung zur allgemeinen Charakterisierung der Fughetten (vgl. die Einführung zu MDG 317 0893-2) fällt auch hier deren enorme Vielfalt in der Gestaltung auf. Daß es Rheinberger auch in dieser knappen Form gelingt, eine Fuge mit festem Kontrapunkt (Nr. 4) durchzuführen und zwei Fugen zu schreiben, bei denen als Comes die Umkehrung des Themas eingesetzt wird (Nr. 8 und 10), zeugt wiederum von dessen großem kontrapunktischen Können. Gleichzeitig gelingt Rheinberger jedoch in jeder Fughette ein sehr charakteristisches, abgerundetes Stück und es entsteht nie der Eindruck von bloßer Kunstfertigkeit.

Edmund Khym, Orgelvirtuose aus Berlin, schrieb am 14. Januar 1887 einen überschwenglichen Brief an Josef Rheinberger, nachdem er sechs von den bis dahin erschienenen zehn Sonaten, darunter auch die 7. und 8. Sonate, öffentlich im Konzert gespielt hatte. Er machte seinem »überströmenden Herzen« Luft und schrieb: »Ihre Orgelcompositionen halte ich für das Vorzüglichste, was auf diesem Gebiete in der

Neuzeit geschaffen ist; ... Kein Machwerk – nichts Gesuchtes – nichts Krankhaftes – keine Effecthascherei; wie ein Guß steht bei natürlichem Fluße das Ganze da. Sie haben das Meisterstück fertig gebracht, die klassischen Formen mit moderner Melodie, modernem Schwung und Fühlen zu verbinden, ohne sich auch nur um einen Fingerbreit von der Würde der Orgelmusik und dem wahrhaft Schönen zu entfernen.«

Irmind Capelle

Rudolf Innig

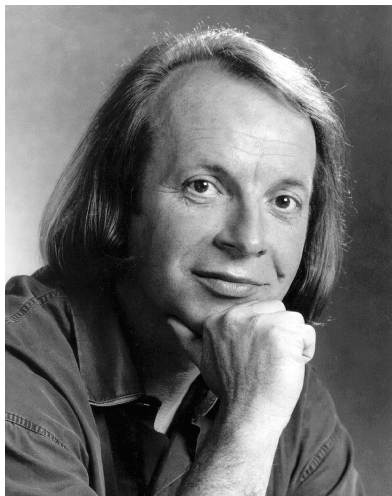
studierte in Detmold, Köln und Paris. Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes (1971-1975) und erster Preisträger im Wettbewerb der deutschen Musikhochschulen 1975.

Orgelkonzerte und Rundfunkaufnahmen führten ihn in nahezu alle Länder Europas, nach Nordamerika, Rußland, Japan und Korea. Er hält Vorträge und gibt Interpretationskurse zu den Orgelwerken von Bach, Brahms, Mendelssohn, Schumann und Olivier Messiaen.

Für seine Einspielung sämtlicher Orgelwerke von Mendelssohn wurde er mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Die Einspielung der Solokonzerte von J. S. Bach mit Musica Alta Ripa (Vol. 2: MDG 309 0682-2) wurde mit dem Cannes Classical Award 1998 ausgezeichnet.

Seine Gesamteinspielung der Orgel-



Disposition der Walcker - Orgel in der Stadtkirche in Winterthur (ursprünglich 1768 erbaut von Karl Joseph Riepp und nach zahlreichen Veränderungen 1888 von E. F. Walcker grundlegend umgearbeitet und erweitert; 1980-1984 wurde der Walckersche Umbau von der Firma Friedrich Kuhn rekonstruiert und restauriert)

I. Manual, Hauptwerk

1. Principal	16'
2. Bourdon	16'
3. Principal	8'
4. Bourdon	8'
5. Hohlflöte	8'
6. Viola di Gamba	8'
7. Dolce	8'
8. Quinte	5 1/3'
9. Octav	4'
10. Rohrflöte	4'
11. Gemshorn	4'
12. Quint	2 2/3'
13. Octav	2'
14. Mixtur 5fach	2 2/3'
15. Cornett 3-5 fach	8'
16. Trompete	8'

II. Manual, Positiv

17. Bourdon	16'
18. Principal	8'
19. Bourdon	8'
20. Doppelflöte	8'
21. Salicional	8'
22. Aeoline	8'

sinfonien von Felix Nowowiejski (MDG 317 0757-2) wurde mit dem Echo-Klassik Preis 1999 ausgezeichnet.

23. Voix celeste	8'	53. Octav	4'
24. Principal	4'	54. Posaune	16'
25. Traversflöte	4'	55. Trompete	8'
26. Flöte d'amour	4'	56. Clairon	4'
27. Waldflöte	2'	Koppeln	
28. Mixtur 4 fach	2 2/3'	57. III. Manual zu II. Manual	
29. Clarinette	8'	58. III. Manual zu I. Manual	
30. Trompete	8'	59. II. Manual zu I. Manual	
III. Manual, Schwellwerk		60. III. Manual zu Pedal	
31. Lieblich Gedeckt	16'	61. II. Manual zu Pedal	
32. Principal	8'	62. I. Manual zu Pedal	
33. Lieblich Gedeckt	8'		
34. Viola	8'	Registrierungen	
35. Spitzflöte	8'	Sonate Nr. 7 f - Moll op. 127	
36. Harmonika	8'	Erster Satz:	
37. Fugara	4'	T. 1: 1 bis 3, 9, 11 bis 13, 16 bis 19, 21, 24, 27,	
38. Dolceflöte	4'	28, 30 bis 33, 36, 38, 40, 41, 47 bis 49, 51, 52,	
39. Harmonia aetherea 4 fach	2'	55, 57, 58, 60, 61	
40. Trompete harmonique	8'	T. 60 3. Viertel: - 46, 55, 61	
41. Basson-Hautbois	8'	T. 80 3. Viertel: - 16	
42. Clairon	4'	T. 89: + 46, 61	
43. Bourdon d'écho	8'	T. 115: + 16, 55	
44. Vox humana	8'	T. 137 3. Viertel: - 40, 46, 55, 61	
Tremolo		T. 157 3. Viertel: - 16	
Pedal		T. 159: + 46, 61	
45. Principalbass	32'	T. 164: + 16, 55	
46. Principalbass	16'	T. 181: - 46, 55, 61	
47. Violonbass	16'	T. 183: + 40, 46, 54, 61	
48. Subbass	16'	Zweiter Satz:	
49. Gedeckt bass	16'	T. 1: 3 bis 5, 7, 19, 20, 33, 35, 36, 48, 51	
50. Octavbass	8'	T. 64: + 47, 52, 57	
51. Flötenbass	8'	T. 123: - 20	
52. Violoncello	8'	T. 124: - 19	
		T. 125: - 3, 4, 6, 47, 52, 57, + 5, 19, 20	
		Dritter Satz:	
		T. 1: wie 1. Satz, - 55, + 15, 54	

T. 21: - 15, 54
T. 69 4. Viertel: - 30
T. 139: + 15
T. 143: + 42
T. 152 3. Viertel: + 45, 54

Sonate Nr. 8 e - Moll op. 132

Erster Satz:

T. 1: 2, 3, 6, 9, 11 bis 18, 24, 27, 28, 30, 31, 33,
36, 37, 40, 46 bis 51, 53 bis 55, 60
T. 10 3. Viertel: - 54, 55
T. 17: - 14, 15, 28, 47
T. 110 4. Achtel: + 14, 15, 54, 55
T. 119 4. Viertel: + 62

Zweiter Satz:

T. 1: 4, 6, 8, 21, 22, 32 bis 34, 36, 48, 49, 57,
58, 60
T. 21 2. Viertel: + 52
T. 41: + 3, 47
T. 52: - 3, 47, 52
T. 56: + 52
T. 68: + 3, 47
T. 75 3. Viertel: - 47, 53
T. 82: - 3
T. 113: - 32

Dritter Satz:

T. 1: 2, 3, 6, 9, 11 bis 13, 16 bis 18, 25, 28, 29,
31, 33, 36, 37, 40, 46 bis 53, 55, 60
T. 21: + 14, 15, 54
T. 41: - 14, 15, 54
T. 65: - 55
T. 81: + 55
T. 85: + 14, 15, 54
T. 169: + 62

Vierter Satz:

T. 1: 4, 5, 7, 19, 21, 33, 35, 36, 48, 49, 57 bis 60
T. 16 3. Viertel: + 52
T. 24 3. Viertel: + 47

T. 32 3. Viertel: - 47
T. 48 3. Viertel: + 47
T. 72 3. Viertel: + 3, 6, 46
T. 80 3. Viertel: + 18, 24, 29, 31, 32, 41
T. 112 3. Viertel: + 9, 16, 55
T. 136 6. Achtel: - 18, 24, 32, 59
T. 160 4. Sechzehntel: + 2, 12 bis 15, 54, 61
T. 185: + 30, 59
T. 193 2. Achtel: + 62
T. 200 2. Viertel: + 1, 45

Zwölf Fughetten (op. 123 b)

Nr. 1: 1 bis 3, 5, 6, 9, 12 bis 19, 24, 27, 28, 30,
45 bis 50, 52 bis 55, 60, 61
Nr. 2: 2, 3, 6, 9, 11, 12, 14, 17 bis 19, 24, 27,
29, 38, 47 bis 50, 52, 58 bis 61
Nr. 3: 19, 22, 33, 35, 48, 49, 57, 60
Nr. 4: 3, 6, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 24, 27, 29, 34,
38, 41, 47 bis 49, 52, 58 bis 61
Nr. 5: 3, 5, 6, 9, 13, 14, 18, 19, 24, 27, 31, 32,
34, 40, 46 bis 50, 52, 58 bis 61
Nr. 6: 1 bis 3, 5, 6, 9, 12 bis 14, 16 bis 19, 24,
27 bis 29, 31, 32, 37, 39, 40, 46 bis 48, 52 bis
55, 58, 60, 61
Nr. 7: 2, 3, 6, 9, 12, 17 bis 19, 24, 27, 29, 31,
32, 37, 40, 46 bis 50, 52, 58 bis 61
Nr. 8: 1 bis 3, 5, 6, 9, 12 bis 14, 16 bis 19, 24,
27 bis 29, 31, 32, 37, 39, 40, 42, 46 bis 48, 52
bis 55, 58, 60, 61
Nr. 9: 2, 3, 5, 6, 9, 12, 16 bis 19, 24, 27 bis 29,
31, 32, 37, 39, 40, 42, 46 bis 48, 52 bis 55,
58, 60, 61
Nr. 10: 2, 3, 5, 6, 9, 12 bis 14, 16 bis 19, 24, 27
bis 29, 31, 32, 37, 39, 40, 42, 46 bis 48, 52 bis
55, 58, 60, 61
Nr. 11: 19, 22, 33, 35, 48, 49, 51, 57, 60
Nr. 12: wie Nr. 1



Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901)

Complete Organ Works Vol. 1

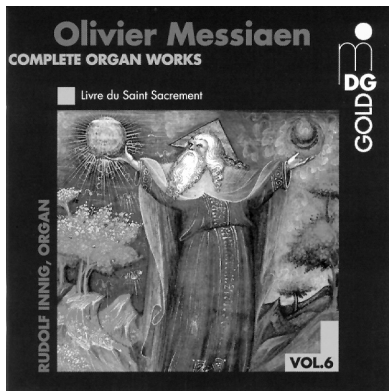
3 Fughettas (1851), 3 Preludes and Fugues, 5 Pieces WoO 25, Great Fugue JW 3, 4 Versets JW 151, Fugue WoO 10, 5 Pieces for Organ, Sonata No. 1 Op. 27
MDG 317 0891-2

Complete Organ Works Vol. 2

Sonatas No. 2-4, Trios op. 49
MDG 317 0892-2

Complete Organ Works Vol. 3
Sonatas No. 5-6, Fughettas op. 123a
MDG 317 0893-2

Rudolf Innig, organ
Walcker Organs Schramberg, Winterthur



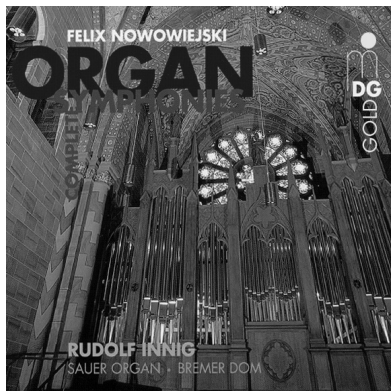
Olivier Messiaen (1908-1992)

Complete Organ Works Vol. 1-6

- | | |
|--------|------------------------|
| Vol. 1 | MDG 317 0009-2 |
| Vol. 2 | MDG 317 0346-2 |
| Vol. 3 | MDG 317 0621-2 |
| Vol. 4 | MDG 317 0053-2 |
| Vol. 5 | MDG 317 0622-2 |
| Vol. 6 | MDG 317 0623-2 (2 CDs) |

»gelungene Ideallösung. Diese Orgel-CDs gehören für mich zu den besten Messiaen-Einspielungen.« (Musica Sacra)

»Innig belongs in the upper echelon of those who have recorded Messiaen complete... his playing is notable for its fluidness, its command of phrase.« (Fanfare)



Felix Nowowiejski (1877-1946)

Sämtliche Orgel-Sinfonien

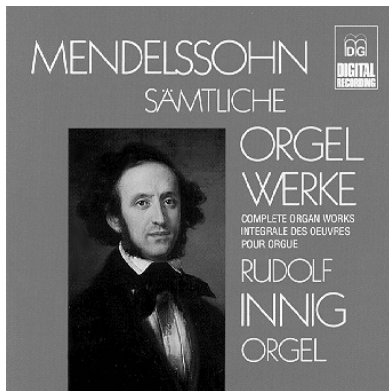
Complete Organ Symphonies

9 Organ Symphonies op. 45

**Rudolf Innig, organ
Sauer Organ Bremer Dom
(after renovation)**

»Grandiose Orgelsinfonien, ein exzellenter Interpret und ein adäquates Instrument machen die Wiederentdeckung des Polen Felix Nowowiejski zum Ereignis...«
(FonoForum)

MDG 317 0757-2 (3 CDs)



Felix Mendelssohn (1809-1847)

Sämtliche Orgelwerke

Complete Organ Works

Six Sonatas op. 65

**Original Versions to Six Sonatas
op. 65**

Drei Präludien und Fugen op. 37

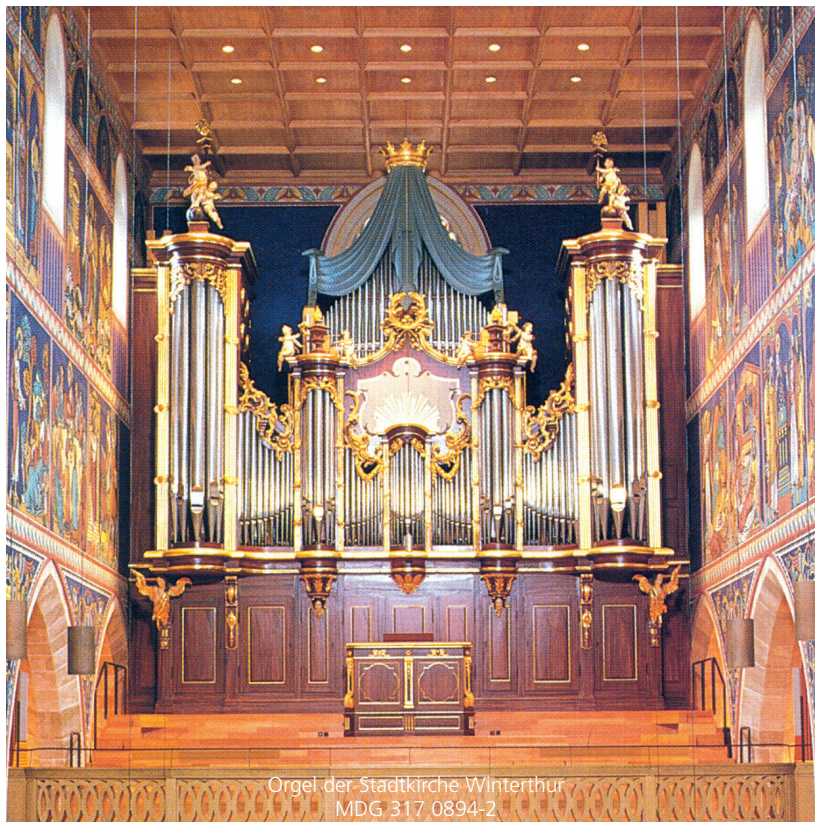
Early Works and Fragments

**Rudolf Innig
Klais organ St. Stephanus Beckum**

Erste vollständige Einspielung sämtlicher
Orgelwerke Mendelssohns auf der Klais-
Orgel von St. Stephanus/Beckum.

MDG 317 0487-2 (4 CDs)





Orgel der Stadtkirche Winterthur
MDG 317 0894-2