

L'INTÉGRALE DES OEUVRES POUR ORGUE SÄMTLICHE ORGELWERKE

JOSEF GABRIEL
RHEINBERGER

COMPLETE ORGAN WORKS
VOL. **11**

RUDOLF INNIG ORGAN

MDG
GOLD

Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901)

Complete Organ Works Vol. 11

L'intégrale des oeuvres pour orgue Vol. 11

Sämtliche Orgelwerke Vol. 11

Sonata No. 17 op. 181 **22'08**

B major / si majeur / H-Dur

1	Fantasie. Moderato grave	9'39
2	Intermezzo. Molto andante	4'53
3	Introduction und Fuge. Grave	7'33

Sonata No. 18 op. 188 **21'33**

A major / la majeur / A-Dur

4	Phantasie. Grave	5'51
5	Capriccio. Agitato	4'00
6	Idylle. Andantino pastorale	4'40
7	Finale. Con moto	7'00

Zwölf Trios für Orgel op. 189

8	Andantino amabile	2'15
9	Moderato	2'15
10	Allegretto	2'09
11	Quasi adagio	2'39
12	Moderato	1'49
13	Allegretto	2'25
14	Moderato	1'56
15	Alla breve	2'17
16	Con moto	1'39
17	Andantino	1'49
18	Adagio	2'17
19	Andantino	2'16

20 Consolation **3'42**

Total Time: 73'45

Rudolf Innig

Kuhn organ, Stadtkirche St. Anton in
Zürich

Production: Werner Dabringhaus,
Reimund Grimm
Recording Supervisor: Holger Schlegel
Recording: Zürich, Stadtkirche St. Anton,
August, 5-6, 2004
Organ Assistent: Marion Innig
Cover: Josef Rheinberger, (mit freundlicher
Genehmigung des Rheinberger-Archivs in
Vaduz)

Text: Dr. Irmlind Capelle
Editor / Redaktion: Dr. Irmlind Capelle

Dabringhaus und Grimm Audiovision
GmbH, Bachstr. 35, D-32756 Detmold
Tel.: +49-(0)5231-93890
Fax.: +49-(0)5231-26186
Email: info@mdg.de
Internet: <http://www.mdg.de>
©+© 2004, MDG, Made in Germany

MDG 317 0901-2

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.

The Sonata No. 17 (1895) marks a turning point in Joseph Rheinberger's organ sonatas inasmuch as it is the last sonata to draw on the fugue, a compositional type very much the organ's own. Each of the sixteen sonatas prior to this one contained at least one fugue, often as the concluding movement but occasionally also preceded by an introduction and together with it forming the opening movement. The Sonata No. 17 draws on the fugue one last time, while the last three sonatas do without this contrapuntal means, which had also occasionally found use in the chamber music of the second half of the nineteenth century as a finale means.

The Sonata No. 17 in B major is opened by a three-part fantasia in A-B-A' form. The A part in 4/4 time and of a free, serial, dynamically clearly graded form presents several motifs of very different compositional structure. The initial motif and above all the section with broken triadic chords in the upper voices and the eight-measure hymnic motif in F sharp major toward the end emerge from these motifs and, as things later turn out, play an important role in the further course of the movement and the work as a whole. The middle part in D major (6/8 time) juxtaposes two motifs (a-b-a-b), with the first motif initially heard in the pedal alone, so that one expects a fugato, but this expectation is not fulfilled. The order of the elements presented is in

part reversed on the repetition of the A part: the hymnic motif is heard in A flat major directly after the first section, and the motif containing the broken chords and creating a strong transitional impression follows only afterwards. The movement closes with a return to the opening motif, broadened to grave and thus producing an added rounding-off effect.

The intermezzo in E flat major varies a sixteen-measure theme four times, with the middle voices accelerating from sixteenths to sixteenth triplets and up to thirty-seconds. This intensification is supported by the dynamics in two „waves.“ Here Rheinberger breaks up the movement in fortissimo on an F flat major chord, then in what follows only to conclude it in adagio and piano with a return to the theme.

The grand concluding fugue in B major is preceded by a grave introduction in E flat major. The four-part fugue with the striking, descending large intervals in the motif head is punctuated three times by the hymnic motif from the first movement, and the second and third times it is accompanied by broken triadic chords in the middle voice. The broken chords densify to chords — which may not be customary but nevertheless produces a very powerful sound effect. Rheinberger leads the fugue to its close from the third hymn (Maestoso) over a subject entry in the pedal (with trombone). In his previous sonatas Rheinberger

may frequently have drawn on a theme from the first movement to conclude the finale, but this form integrating one of the principal motifs from the first movement is something new.

Rheinberger composed this Sonata No. 17 during October-November 1894 and dedicated it to Professor Samuel de Lange (1840-1911), who at the time held a post at the Stuttgart Conservatory. Lange maintained vigorous contact with Rheinberger and sent spontaneous thanks for the dedication of the sonata, which made a „great impression“ on him and his students alike on a first playing through.

In his inspection book the composer noted that he had sent the autograph of this sonata to Karl Straube on March 19, 1899. (Since Karl Straube's residence in Leipzig was burned during a bomb raid in December 1943, it is the only autograph of the organ sonatas that is not extant.) Straube thanked Rheinberger on March 23, 1899 with the words, »I feel deep gratitude toward you! Until now I have not been able to thank you for the so kind gift and for me so very honorable one that you gave me in Munich! I cannot express to you in words how very happy you have made me, since this distinction is for me the finest reward of my Munich days. [...] Just how high this recognition from your side is for me you yourself can judge! For I have admired and honored in you for a long time the only (!)

German master of the organ whose works will project into future centuries as a sign of German art and German work from a time which unfortunately is to be termed one of decadence in this field.«

The Sonata No. 18 composed by Rheinberger during April-May 1897 is also opened by a fantasia, this time of four-part design, with the last unit bringing together elements from the two parts (A-B-A'-A/B). A capriccio follows as the second movement — a unique movement heading within Rheinberger's organ oeuvre. This two-part movement with a coda in the place of a scherzo is followed in turn by an idyll (Andantino pastorale) in F major, a movement type previously employed by Rheinberger in Sonata No. 14. Here a powerful middle section in D minor is framed by a reserved A part, and on its repetition Rheinberger initially remains in D major and only after four measures leads back to the main key.

As already mentioned, in the concluding movement Rheinberger does without contrapuntal means. Rather, for the first time in this position, he writes a regular sonata-form movement which, however, concludes with a reference back to the first movement of the sonata. After Rheinberger has led the sonata-form movement to its high point with a stretto of the theme head, the movement breaks off in broken triadic chords and employs the second motif of

the first movement in piano as a *suspensio*. The main motif of the first movement then forms the hymnic conclusion in grave.

In a short review of this sonata the reviewer in the *Neue musikalische Presse* pronounced the judgment, »I am sorry that I am supposed to chat about such a beautiful work of art. It enjoins so seriously: Love and be silent. Unfortunately, the newspaper needs words. The four movements: Fantasia, Capriccio, Idyll, Finale in the keys A, a, F, and A are through and through full of magnificent music, modern and simple, interesting and noble, full of taste and nobility — truly rare neighbors! Without reliance on older forms, free in style, in harmony as in texture, everything is created profoundly from the spirit of the organ!«

For his last collection of shorter Organ Pieces op. 189, composed during the winter of 1897, Rheinberger again turned to the same genre with which he had made his beginning thirty years before, namely to the trio. This genre very specific to the organ, requiring the independence of the three voices and therefore also frequently employed for the purposes of instruction, suggests itself for works with upper voice, independent middle voice, and bass — such as Rheinberger also presents it in the trios Nos. 1, 4, 5, 10, and 11. In four cases, however, he made the performance task more difficult by having two of the voices led in strict canon: upper voice and bass in No. 5,



upper voice and middle voice in Nos. 8 and 12 (with the middle voice leading in No. 12), and with a fifth canon between the upper voice and bass in No. 9.

In contrast, No. 2, the only trio in this collection for which Rheinberger wishes a forte registration, is monothematic and freely imitative in its design, with the result being a very dense texture. Even in No. 3 the voices are very similarly designed both rhythmically and melodically, while the upper voice very clearly stands out as a melody voice. In Trio No. 7 the division of the voices is untypical: while elsewhere the middle voice usually forms the voice proceeding in uniform rhythm throughout, here it is placed in the pedal part, while the two manual voices are closely linked.

All twelve trios are kept very short when compared to the pieces forming the *Meditations* op. 167 and *Miscellanies* op. 174 and radiate great peace and calm. This collection was dedicated to the Italian organist and composer Benedetto Landini, (1858-1938), who at this time was »maestro di coro e di cappella« at S. Lorenzo and S. Trinità in Florence — one more proof of just how far Rheinberger's sphere of influence extended during his lifetime.

Irmlind Capelle

Translated by Susan Marie Praeder

The Kuhn Organ in the Church of St. Anthony in Zurich

When the Kuhn organ was inaugurated in the Church of St. Anthony (St. Anton) in 1914, it reflected the state of the art of early twentieth-century organ design and was regarded as an ultramodern instrument in which »all the serious attainments of modern organ building found employment,« as the *Neue Züricher Nachrichten* stated at the time. This statement applied to the organ's pneumatic key action and stop action as well as to the detached console (a smaller copy of the console in St. Sulpice in Paris), which with its two free and six set combinations, two swell pedals, crescendo pedal, suboctave and superoctave couplers, numerous single cancel buttons, and other playing aids is just as strongly impressive as the cockpit of a modern passenger aircraft.

In its sound this instrument with three manuals and fifty registers (the echo organ with its four independent stops remained unfinished in 1914) adhered to the aesthetics of symphonic organ sound, to the presentation of a grand symphonic orchestral sound with the finest gradations and shadings from pianissimo up to fortissimo, all in keeping with the tradition of German organ design. The Kuhn organ in St. Anthony's Church is characterized by a wealth of foundation stops (with the 8' and 16' flue stops alone account-

ing for half of all the registers) and by the extremely subdued voicing of the mixtures and cornets. In 1914 the *Neue Zürcher Nachrichten* described the resultant sound as follows: »In the shading of these stops in St. Anthony's one perhaps has gone to the outermost limits, while the instrument nevertheless also possesses an elegance rarely to be found, without this meaning that it might lack proper strength.« Such information and other facts are found in the extraordinarily interesting commemorative volume *Wie Geschichte entsteht...* edited by the titular organist Heinz Specker and expressly recommended here. The sound features of the organ also so clearly come to expression because the architects of the Neo-Romanesque church built during 1907-08 included the organ in their plans from the very beginning and created an acoustical and optical unity of church space and organ only rarely to be encountered.

The organ's »passion history« is also traced with precision in the abovementioned volume. This story began with the first renovations in 1947, immediately after the end of World War II, and reached the height of its development during the further course of the twentieth century, when thought was even given to its demolition and the construction of a new instrument. One therefore can perhaps speak of »the miracle of Zurich« in reference to the second inauguration of the Kuhn organ in

the Church of St. Anthony in the autumn of 2002. After more than ten years of efforts in this direction and three and a half years of restoration work, the Kuhn Organ Building Company returned the instrument to the original specification of 1914 and completed the echo organ which then had remained unfinished.

Today the Kuhn organ thus numbers among the few extant instruments in German-speaking Europe representing in an authentic manner the late-romantic sound ideal of the organ music of the late nineteenth century and early twentieth century. In this connection reference should be made to the other instruments employed in this complete recording of the organ works of Joseph Gabriel Rheinberger (also restored by the Kuhn Organ Building Company): the organs in Schramberg (Walcker, 1844, III/35), Chur (Kuhn, 1867, III/45), Schaffhausen (Kuhn, 1879, III/66), Winterthur (Walcker, 1888, III/56), and Zurich's New Cathedral (Kuhn, 1872/1895, III/52). They all convey the sound ideals of their own respective times of construction in the organ-building technical precision and perfection now possible today.

I therefore regard it as a lucky coincidence that the restoration of the Kuhn organ in the Church of St. Anthony in Zurich was completed at precisely the time when, in the context of this complete recording, I was looking for the »ultimate instrument«

for the presentation of the late organ works by Joseph Rheinberger heard here.

Rudolf Innig

Translated by Susan Marie Praeder

Rudolf Innig studied organ, piano, church music, music education, and musicology in Detmold, Cologne, and Paris. His teachers included Gaston Litaize and Michael Schneider (organ), Hans Martin Theopold and Friedrich Wilhelm Schnurr (piano), and Arno Forchert (musicology). He was the recipient of a fellowship from the Studienstiftung des Deutschen Volkes and a prizewinner in various competitions in the organ field. Concerts, recitals, and radio recordings have taken him to almost all the European countries and to North America, Russia, Japan, and Korea.

His numerous CD recordings with the complete organ works of Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Felix Nowowiejski, Robert Schumann, and Olivier Messiaen have been honored with numerous international recording prizes, including the Prize of the German Record Critics in 1995, the Cannes Classical Award in 1998 together with the Musica Alta Ripa ensemble, and the Echo Classical Prize in 1999. Since 1998 Rudolf Innig has been at work on a complete recording of the organ works of Joseph Gabriel Rheinberger on historical instruments in Southern Germany and in Switzerland. Twelve CDs will be released until 2005.

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.

La sonate No. 17 (1895) marque un tournant dans les sonates pour orgue de Josef Rheinberger car elle est la dernière dans laquelle le compositeur recourt au type de mouvement le plus spécifique de la musique d'orgue, la fugue. Chacune des seize sonates publiées auparavant contient au moins une fugue - la plupart du temps comme mouvement final, mais aussi, de temps en temps, précédée d'une introduction, comme dernier mouvement. La Sonate No. 17 recourt pour la dernière fois à ce moyen, tandis que les trois dernières sonates renoncent à ce moyen contrapuntique qui avait aussi fait son entrée, en tant que mouvement conclusif, dans la musique de chambre de la seconde moitié du 19^{ème} siècle.

La Sonate No. 17, en si majeur, est inaugurée par une fantaisie tripartite de forme A-B-A'. Dans une mesure à 4/4 et dotée d'une forme enchaînant librement les passages, avec une dynamique clairement dégradée, la partie A présente plusieurs motifs de structure très différente parmi lesquels nous voyons surtout se détacher, vers la fin, à côté du premier motif, le passage avec en accords parfaits arpégés joués par les voix supérieures et le motif de 8 mesures, au caractère d'hymne, en fa dièse majeur, deux passages qui jouent aussi un rôle important sans la suite du mouvement et de l'oeuvre, comme nous le verrons par la suite. La partie centrale en ré majeur (dans une mesure à

6/8) confronte deux motifs (a-b-a-b), le premier résonnant au début seul à la pédale, de sorte que l'on attend un fugato, une attente qui est cependant déçue. Lors de la répétition de la partie A, l'ordre dans lequel sont présentés les éléments est en partie interverti: le motif au caractère d'hymne résonne en la bémol majeur juste après le premier passage et ce n'est qu'après que vient le motif en arpèges, au caractère de transition très marqué. Le mouvement est conclu par une reprise du motif introductif – au tempo élargi jusqu'au Grave – ce qui contribue à donner davantage encore une impression de parachèvement.

L'Intermezzo en mi bémol majeur varie à quatre reprises un thème de seize mesures, le mouvement s'accéléralant aux voix intermédiaires qui vont des doubles croches aux triples croches, en passant par des triolets de doubles croches. Cette amplification est soutenue en deux «vagues» par la dynamique, Rheinberger interrompant ensuite le mouvement sur un accord de fa bémol majeur dans une nuance fortissimo, pour le conclure immédiatement après, dans un mouvement adagio et une nuance piano, avec une reprise du thème.

La grande fugue conclusive en si majeur est inaugurée par une Introduction Grave en mi bémol majeur. La fugue à quatre voix, dont la tête du motif est constituée de larges intervalles descendants accusés, est interrompue à trois reprises par le motif au

caractère d'hymne du premier mouvement, accompagné, la seconde et la troisième fois, par des accords arpègés à la voix médiane, accords qui, de façon inhabituelle mais avec une très grande efficacité sur le plan de la sonorité, se concentrent pour former des accords. Après l'entrée du troisième hymne (Maestoso), Rheinberger conduit la fugue à sa conclusion en faisant intervenir le thème à la pédale (trombone). Même si Rheinberger avait jusqu'alors souvent repris un thème du premier mouvement pour conclure le Finale, cette façon d'intégrer l'un des motifs principaux du premier mouvement à cependant un caractère inédit.

Cette Sonate No. 17, que Rheinberger composa en octobre/novembre 1894, est dédiée au professeur Samuel de Lange (1840-1911), qui enseignait à cette époque au Conservatoire de Stuttgart. Lange était en étroit contact avec Rheinberger et il le remercia de façon spontanée pour la dédicace de la sonate, qui, dès la première exécution, lui fit, ainsi qu'à ses élèves, «une vive impression».

Dans le carnet tenu lors de la révision le compositeur nota qu'il avait offert l'autographe de cette sonate à Karl Straube, le 19 mars 1899. (Comme la maison de Karl Straube à Leipzig brûla lors d'un bombardement en décembre 1943, cet autographe fut le seul parmi ceux des sonates pour orgue à avoir disparu). Le 23 mars 1899 Karl Straube remercia Rheinberger en ces

termes: «Je vous suis profondément reconnaissant! Jusqu'à présent il me fut impossible de vous exprimer ma gratitude pour ce cadeau, dont vous m'avez si aimablement, et en me faisant tant d'honneur, gratifié à Munich! – Je ne trouve pas les mots pour vous dire à quel point vous m'avez rendu heureux, cette distinction étant pour moi la plus belle récompense reçue durant mes années munichoises. – [...] Vous pouvez mesurer vous-même ce que représente pour moi une telle marque de considération de votre part! Car j'admire et vénère depuis longtemps en vous l'unique Maître allemand de l'orgue, dont les œuvres se fraieront un chemin dans les siècles futurs en tant que symboles de l'art et du travail allemands durant une époque que l'on doit malheureusement qualifier, dans ce domaine, de période de décadence.»

Composée par Rheinberger en avril/mai 1897, la Sonate No. 18 est également inaugurée par une fantaisie, mais celle-ci se compose de quatre parties, la dernière réunissant une fois encore des éléments des deux autres (A-B-A'-A/B). En seconde position vient un Capriccio – un titre que Rheinberger n'emploiera qu'une seule fois dans ses œuvres pour orgue. Ce mouvement bipartite avec coda, qui prend la place d'un Scherzo, est suivi d'une Idylle (Andantino pastorale) en fa majeur – un type de mouvement que Rheinberger a déjà utilisé

dans la Sonate No. 14. Une puissante partie médiane en ré mineur y est encadrée par une partie A au caractère retenu que, lors de sa reprise, Rheinberger maintient tout d'abord dans le ton de ré majeur avant de la ramener, au bout de quatre mesures seulement, au ton principal.

Dans le mouvement conclusif de cette sonate Rheinberger renonce – comme nous l'avons déjà dit – à tous les moyens contrapuntiques. Il compose plutôt pour la première fois à cet endroit un mouvement de sonate dans les règles, qui est d'ailleurs également conclu par un passage emprunté au premier mouvement de la sonate: après que Rheinberger ait conduit le mouvement de sonate à son point culminant, avec des interventions rapprochées de la tête du thème, le mouvement s'interrompt sur des accords arpégés et fait entrer, en tant que «Suspensio», le second motif du mouvement dans une nuance piano. La conclusion au caractère d'hymne est ensuite formée par le motif principal du mouvement de tête, présenté dans un tempo Grave.

Dans un bref commentaire de cette sonate, le critique de la revue *Neue musikalische Presse* porte le jugement suivant: «Je suis désolé d'avoir à papoter sur un si beau chef-d'oeuvre. Il exige tant de sérieux: apprécie et tais-toi. Mais le journal a malheureusement besoin de mots. Les quatre mouvements: Fantaisie, Capriccio, Idylle, Finale, dans les tons de la majeur, la mineur, fa majeur et

la majeur sont emplis d'une musique absolument magnifique, moderne et simple, intéressante et raffinée, pleine de goût et de noblesse – des qualités qui se côtoient rarement! Sans emprunts aux formes anciennes, libre au niveau du style, de l'harmonie et de l'écriture, le tout en une profonde harmonie avec l'esprit de l'orgue.»

Pour le dernier recueil de petites pièces pour orgue, op. 189, qu'il composa au cours de l'hiver 1897, Rheinberger se tourna une nouvelle fois vers le genre avec lequel il avait commencé 30 ans auparavant – le trio. Ce genre propre à l'orgue, qui exige l'indépendance des trois voix et est pour cela souvent utilisé à des fins pédagogiques, est tout indiqué pour des œuvres comprenant une voix supérieure, une voix médiane indépendante et une basse, telles que Rheinberger les présente dans les trios Nos. 1, 4, 6, 10 et 11. Dans quatre cas il se compliqua cependant la tâche en conduisant, avec une grande rigueur, deux des voix en canon: dans le No. 5 la voix supérieure et la basse, dans les Nos 8 et 12 la voix supérieure et la voix médiane (la voix intermédiaire s'avérant conductrice dans le No. 12) et dans le No. 9 avec un canon à la quinte entre la voix supérieure et la basse.

Le No. 2, l'unique trio du recueil dans lequel Rheinberger souhaite une registration forte, est par contre monothématique et réalisé en imitations libres, d'où une

écriture assez dense. Dans le No. 3 les voix sont aussi conduites de façon très semblable sur le plan du rythme et de la mélodie, mais la voix supérieure ressort nettement en tant que voix mélodique. Dans le trio No. 7 les voix sont distribuées d'une façon inhabituelle: tandis qu'habituellement la voix évoluant dans un rythme régulier est placée au milieu, elle est placée cette fois à la basse, les deux voix du manuel étant alors couplées de façon compacte.

Assez brefs par rapport aux mouvements des *Méditations* op. 167 et aux *Miscellanées* op. 174, les 12 trios dégagent beaucoup de calme et de sérénité. Ce cycle est dédié à l'organiste et compositeur italien Benedetto Landini (1858-1938), qui occupait à cette époque les postes de «maestro di coro e di cappella» à San Lorenzo et S. Trinità à Florence – ce qui prouve une fois de plus l'ampleur de la sphère d'influence de Rheinberger durant sa vie.

Quelques mots sur l'orgue Kuhn de l'église municipale St. Anton à Zurich

Lorsque l'orgue Kuhn de l'église municipale St. Anton fut inauguré, en 1914, il reflétait les toutes dernières acquisitions dans le domaine de la facture d'orgue moderne et était considéré comme un instrument ultra moderne, dans lequel «toutes les acquisitions véritablement sérieuses de la facture d'orgue moderne trouvaient leur emploi», comme on put le lire à l'époque

dans le *Neue Zürcher Nachrichten*. Cette affirmation se référait tant à sa transmission et sa commande des registres pneumatiques qu'à sa console indépendante (une copie réduite de celle de St. Sulpice à Paris), qui, avec ses deux combinaisons libres et ses six combinaisons fixes, ses deux pédales de la boîte expressive du récit, le rouleau crescendo, ses accouplements de basse et de doublette, ses nombreux annulateurs séparés ainsi que d'autres accessoires est aussi impressionnante que le cockpit d'un avion de ligne.

Sur le plan de la sonorité, avec ses 50 registres (doté de quatre registres indépendants, le clavier d'écho intégré dans le troisième manuel était encore inachevé en 1914) cet instrument à trois manuels tendait vers l'esthétique sonore d'un orgue symphonique, la reproduction d'une puissante sonorité orchestrale symphonique avec les dégradés les plus subtils et des transitions allant du pianissimo au fortissimo, comme l'entendait la tradition de la facture d'orgue allemande. L'orgue Kuhn de l'église St. Anton se caractérise par l'abondance des fonds (les jeux de tuyaux à bouche de 8' et de 16' constituent à eux seuls la moitié environ des registres) et l'intonation extrêmement retenue des mixtures et des cornets. En 1914, le journal *Neue Zürcher Nachrichten* traduit l'impression sonore qui en ressort de la façon suivante: «En ce qui concerne le dégradé de ces voix,

on a peut-être atteint à St. Anton la limite extrême, mais l'ouvrage possède aussi, de ce fait, une élégance rare, sans manquer pour autant de la puissance propre à l'instrument». Ces informations et nombre d'autres figurent dans la brochure commémorative *Wie Geschichte entsteht...*, d'un intérêt inhabituel, publiée par l'organiste titulaire Heinz Specker, sur laquelle nous souhaitons expressément attirer ici l'attention. Les qualités sonores de cet orgue ne ressortent cependant d'une façon aussi nette que parce que les architectes de l'église néoromane construite en 1907/1908 ont intégré dès le début l'orgue dans leurs plans et réussi ainsi à obtenir une harmonie que l'on rencontre rarement, tant sur le plan de l'acoustique que sur celui de la perspective, entre l'espace intérieur de l'église et l'orgue.

L'«histoire de la passion» de cet orgue, qui débuta juste après la fin de la seconde Guerre mondiale, en 1947, avec les premières transformations et culmina dans la suite du 20^{ème} siècle dans un projet de démolition de l'orgue et de construction d'un nouvel instrument, est elle aussi décrite de façon précise dans la brochure mentionnée précédemment. C'est pourquoi on peut peut-être qualifier de «miracle de Zurich» le fait que l'orgue Kuhn de l'église St. Anton ait pu être une nouvelle fois inauguré au cours de l'automne 2002, dans sa disposition d'origine de 1914, avec le clavier d'écho qui était

à l'époque resté inachevé, et ce après des décennies d'efforts et des travaux de restauration effectués, durant trois ans et demi, par la firme de facture d'orgue Kuhn AG.

L'orgue compte ainsi aujourd'hui au nombre des rares instruments conservés dans le cercle culturel des régions de langue allemande qui restituent une image authentique de l'idéal sonore de la musique d'orgue de la fin du Romantisme, à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}. Dans ce contexte nous aimerions aussi attirer l'attention sur les autres instruments utilisés dans le cadre de cet enregistrement de l'intégrale des œuvres pour orgue de Josef Gabriel Rheinberger: il s'agit des orgues (également restaurées par la firme de facture d'orgue Kuhn AG) de Schramberg (Walcker 1844, III/35), Chur (Kuhn 1867, III/45), Schaffhausen (Kuhn 1879, III/66), Winterthur (Walcker 1888, III/56) et de la nouvelle cathédrale de Zurich (Kuhn 1872/1895, III/52). Ils témoignent tous de l'idéal sonore à l'époque où ils furent construits, avec la précision et la perfection technique possible de nos jours dans le domaine de la facture d'orgue.

C'est pourquoi je vois un hasard providentiel dans le fait que la restauration de l'orgue Kuhn de l'église municipale St. Anton de Zurich ait été achevée durant une période où j'étais à la recherche d'un instrument«extrêmement perfectionné» pour les œuvres pour orgue tardives de Josef

Rheinberger que l'on peut entendre ici, dans le cadre de cet enregistrement intégral.

Rudolf Innig

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 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.

Die Sonate Nr. 17 (1895) markiert einen Wendepunkt in Josef Rheinbergers Orgelsonaten, da sie als letzte auf den ureigensten Satztypus der Orgel, die Fuge, zurückgreift. Jede der sechzehn zuvor erschienenen Sonaten enthielt mindestens eine Fuge – meist als Schlußsatz, gelegentlich aber auch mit einer vorangestellten Introduction als Eröffnungssatz. Die 17. Sonate greift zum letzten Mal auf dieses Mittel zurück, während die drei letzten Sonaten auf dieses kontrapunktische Mittel, das als Finalmittel auch gelegentlich in die Kammermusik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang gefunden hatte, verzichten.

Die 17. Sonate in H-Dur wird durch eine dreiteilige Fantasie in A-B-A'-Form eröffnet. Der A-Teil im 4/4-Takt und freier, reihender, dynamisch klar abgestufter Form stellt mehrere Motive sehr unterschiedlicher Satzstruktur vor, aus denen neben dem Anfangsmotiv vor allem der Abschnitt mit den Dreiklangsbrechungen in den Oberstimmen und das 8taktige hymnische Motiv in Fis-Dur gegen Ende hervortreten, und, wie sich später herausstellt, auch im weiteren Satz- und Werkverlauf eine bedeutende Rolle spielen. Der Mittelteil in D-Dur (6/8-Takt) stellt zwei Motive einander gegenüber (a-b-a-b), wobei das erste anfangs im Pedal allein erklingt, so daß man ein Fugato erwartet, doch wird diese Erwartung getäuscht. Bei der Wiederholung des A-Teils wird die Reihenfolge der vorgestellten Elemente

zum Teil vertauscht: Das hymnische Motiv erklingt in As-Dur direkt nach dem ersten Abschnitt, und es folgt erst danach das stark überleitend wirkende Motiv mit den Dreiklangsbrechungen. Der Satz wird mit einem Rückgriff auf das Eröffnungsmotiv – zum Grave verbreitert – abgeschlossen, so daß eine zusätzlich abrundende Wirkung entsteht.

Das Intermezzo in Es-Dur variiert ein 16taktiges Thema viermal, wobei sich die Mittelstimmen von Sechzehnteln über Sechzehntel-Triolen bis zu Zweiunddreißigstel beschleunigen. Diese Steigerung wird durch die Dynamik in zwei »Wellen« unterstützt, wobei Rheinberger den Satz auf einem Fes-Dur-Akkord im fortissimo abbricht, um ihn anschließend im Adagio und piano mit einem Rückgriff auf das Thema abzuschließen.

Die große Schlußfuge in H-Dur wird durch eine Grave-Introduktion in Es-Dur eingeleitet. Die vierstimmige Fuge mit den markanten, fallenden großen Intervallen im Motiv-Kopf wird dreimal von dem hymnischen Motiv aus dem 1. Satz unterbrochen, beim zweiten und dritten Mal begleitet von Dreiklangsbrechungen in der Mittelstimme, die sich ungewohnt, aber mit sehr wirkungsvollem Klangeffekt zu Akkorden verdichten. Rheinberger führt die Fuge aus dem dritten Hymnus (Maestoso) über einen Themeneinsatz im Pedal (mit Posaune) zum Schluß. Hatte Rheinberger auch bis dahin

schon häufig zum Abschluß des Finales auf ein Thema des 1. Satzes zurückgegriffen, so ist doch diese Form der Integration eines der Hauptmotive aus dem Kopfsatz neu.

Diese 17. Sonate, die Rheinberger im Oktober/November 1894 komponierte, ist Professor Samuel de Lange (1840-1911) gewidmet, der zu dieser Zeit am Stuttgarter Konservatorium tätig war. Lange stand in regem Kontakt mit Rheinberger und bedankte sich spontan für die Widmung der Sonate, die auf ihn und seine Schüler gleich beim ersten Durchspielen einen »großen Eindruck machte.«

In seinem Inspektionsbuch vermerkte der Komponist, daß er am 19. März 1899 das Autograph dieser Sonate an Karl Straube geschenkt habe. (Da Karl Straubes Wohnung in Leipzig bei einem Bombenangriff im Dezember 1943 verbrannte, ist dieses Autograph als einziges der Orgelsonaten verloren.) Karl Straube dankte Rheinberger am 23. März 1899 mit den Worten: »In tiefer Schuld fühle ich mich Ihnen gegenüber! Bis jetzt war es mir nicht möglich, Ihnen Dank zu sagen für das so gütige und für mich so ehrenvolle Geschenk, mit welchem Sie mich in München bedacht haben! - Ich kann Ihnen mit Worten nicht sagen, wie sehr Sie mich beglückt haben, ist doch diese Auszeichnung für mich der schönste Lohn der Münchener Tage. - [...] Wie hoch diese Anerkennung von Ihrer Seite für mich steht, können Sie selber ermessen! Denn

ich bewundere und verehere seit langem in Ihnen den einzig (!) deutschen Meister der Orgel, dessen Werke hineinragen werden in künftige Jahrhunderte, als ein Zeichen deutscher Kunst und deutscher Arbeit aus einer Zeit, die auf diesem Gebiete leider ein Verfall zu nennen ist.«

Die 18. Sonate, die Rheinberger im April/Mai 1897 komponierte, wird ebenfalls durch eine Fantasie eröffnet, doch ist diese vierteilig angelegt, wobei der letzte Teil noch einmal Elemente beider Abschnitten vereint (A-B-A'-A/B). Als zweiter Satz folgt ein Capriccio – eine einmalige Satzbezeichnung in Rheinbergers Orgelwerken. Diesem zweiteiligen Satz mit Coda, der wohl die Stelle eines Scherzos vertritt, folgt eine Idylle (Andantino pastorale) in F-Dur – ein Satztypus, den Rheinberger in der 14. Sonate bereits einmal verwendet hat. Hier wird ein kraftvoller Mittelteil in d-Moll umrahmt durch einen zurückhaltenden A-Teil, bei dessen Wiederholung Rheinberger zunächst noch in D-Dur bleibt und erst nach vier Takten zur Haupttonart zurückführt.

Im Schlußsatz dieser Sonate verzichtet Rheinberger – wie bereits gesagt – auf alle kontrapunktischen Mittel. Vielmehr schreibt er erstmals an dieser Stelle einen regelrechten Sonatensatz, der allerdings auch mit einem Rückgriff auf den 1. Satz der Sonate abgeschlossen wird: Nachdem Rheinberger den Sonatensatz mit einer Engführung des

Themenkopfes zum Höhepunkt geführt hat, bricht der Satz in Dreiklangsbrechungen ab und setzt als Suspensio das zweite Motiv des 1. Satzes im piano ein. Den hymnischen Schluß bildet dann im Grave das Hauptmotiv des Kopfsatzes.

In einer knappen Besprechung dieser Sonate urteilt der Rezensent der *Neuen musikalischen Presse*: »Mir thut es leid, dass ich an einem so schönen Kunstwerke herumschwätzen soll. Es gebietet so ernst: liebe und schweige. Die Zeitung leider braucht Worte. Die vier Sätze: Fantasie, Capriccio, Idylle, Finale in den Tonarten A, a, F und A sind durch und durch voll herrlicher Musik, modern und einfach, interessant und edel, voll Geschmack und Adel – wahrlich seltene Nachbarschaften! Ohne Anlehnung an ältere Formen, frei im Stile, in der Harmonik wie im Satze, ist doch alles tief aus dem Geiste der Orgel geschöpft.«

Für die letzte Sammlung von kleineren Orgelstücken op. 189, die Rheinberger im Winter 1897 komponierte, wandte er sich wieder derselben Gattung zu, mit der er 30 Jahre zuvor begonnen hatte – dem Trio. Diese sehr orgelspezifische Gattung, die die Selbständigkeit der drei Stimmen fordert und deshalb auch häufig zu Unterrichtszwecken verwendet wird, bietet sich an für Werke mit Oberstimme, selbständiger Mittelstimme und Baß wie sie Rheinberger in den Trios Nr. 1, 4, 6, 10 und 11 auch vorlegt.

Doch in vier Fällen erschwerte er sich die Aufgabe, indem er zwei der Stimmen streng kanonisch führte: in Nr. 5 Oberstimme und Baß, in Nr. 8 und 12 Oberstimme und Mittelstimme (wobei in Nr. 12 die Mittelstimme führt) und in Nr. 9 mit einem Quintkanon zwischen Oberstimme und Baß.

Nr. 2, das einzige Trio, bei dem Rheinberger in dieser Sammlung eine forte-Registrierung wünscht, ist dagegen monothematisch und frei imitierend angelegt, wodurch sich ein sehr dichter Satz ergibt. Auch in Nr. 3 sind die Stimmen rhythmisch und melodisch sehr ähnlich angelegt, doch hebt sich die Oberstimme als Melodiestimme deutlich ab. Im 7. Trio ist die Stimmverteilung untypisch: Während sonst die im gleichmäßigen Rhythmus durchlaufende Stimme meist die Mittelstimme bildet, ist sie hier ins Pedal gelegt und sind dafür die beiden Manualstimmen dicht gekoppelt.

Alle 12 Trios, die gegenüber den Sätzen der *Meditationen* op. 167 und der *Miszellen* op. 174 sehr knapp gehalten sind, strahlen eine große Ruhe und Gelassenheit aus. Diese Sammlung ist dem italienischen Organisten und Komponisten Benedetto Landini (1858-1938) gewidmet, der zu dieser Zeit »maestro di coro e di cappella« an S. Lorenzo und S. Trinita in Florenz war – ein weiterer Beleg, wie weit Rheinbergers Wirkungskreis zu seinen Lebzeiten gezogen war.

Irmlind Capelle

Über die Kuhn–Orgel in der Stadtkirche St. Anton in Zürich

Als die Kuhn – Orgel in der Stadtkirche St. Anton im Jahre 1914 eingeweiht wurde, spiegelte sie den neuesten Stand des zeitgenössischen Orgelbaus wider und galt als ultramodernes Instrument, in dem „alle erst zu nehmenden Errungenschaften des modernen Orgelbaus Verwendung fanden“, wie es damals in den Neuen Züricher Nachrichten hieß. Dies bezog sich auf ihre pneumatische Spiel – und Registertraktur ebenso wie auf den freistehenden Spieltisch (eine verkleinerte Kopie desjenigen von St. Sulpice in Paris), der mit seinen zwei freien und sechs festen Kombinationen, zwei Schwelltritten, der Crescendowalze, den Suboktav – und Superoktavkoppeln, zahlreichen Einzelabstellern sowie weiteren Spielhilfen ähnlich beeindruckend wirkt wie das Cockpit eines modernen Verkehrsflugzeuges.

Klanglich orientierte sich das dreimanualige Instrument mit seinen 50 Registern (das im dritten Manual integrierte Fernwerk mit seinen vier selbständigen Registern blieb 1914 noch unvollendet) an der Ästhetik des sinfonischen Orgelklanges, der Darstellung eines großen sinfonischen Orchesterklanges mit feinsten Abstufungen und Übergängen vom Pianissimo bis hin zum Fortissimo im Sinne der Tradition des deutschen Orgelbaus. Charakteristisch für die Kuhn- Orgel in St. Anton ist ihre Fülle von Grundstimmen

(allein die labialen 8' – und 16'- Register machen etwa die Hälfte aller Register aus) sowie die äußerst zurückhaltende Intonation der Mixturen und Cornette. Den daraus resultierenden Klangeindruck beschrieben die Neuen Züricher Nachrichten im Jahre 1914 so: „Man ist in der Abtönung dieser Stimmen in St. Anton vielleicht bis zur äußersten Grenze gegangen, dafür hat das Werk aber auch eine selten zu findende Vornehmheit, ohne dass es der eigentlichen Kraft ermangelte“. Diese und viele weitere Informationen finden sich in der ungewöhnlich interessanten, vom Titularorganisten Heinz Specker herausgegebenen Festschrift „Wie Geschichte entsteht...“, auf die hier ausdrücklich verwiesen sei. Die Klangeigenschaften dieser Orgel kommen aber auch deshalb so deutlich zum Ausdruck, weil die Architekten der 1907/1908 gebauten neoromanischen Kirche die Orgel von Anfang an in ihre Planungen einbezogen und eine akustisch wie optisch selten anzutreffende harmonische Einheit von Kirchenraum und Orgel geschaffen haben.

Auch die „Passionsgeschichte“ dieser Orgel, die gleich nach dem Ende des zweiten Weltkrieges im Jahre 1947 mit ersten Umbauten begann und im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts in Gedanken an einen Abriss und den Bau eines neuen Instrumentes gipfelte, ist in der genannten Festschrift präzise aufgezeichnet. Deshalb kann man es vielleicht als „Wunder von Zürich“ bezeich-

nen, wenn die Kuhn - Orgel in St. Anton im Herbst 2002 nach über zehnjährigen Bemühungen und einer dreieinhalbjährigen Restaurierungsarbeit durch die Orgelbau Kuhn AG in der originalen Disposition von 1914 einschließlich des damals unvollendet gebliebenen Fernwerkes zum zweiten Male eingeweiht werden konnte.

Sie zählt damit heute zu den wenigen erhaltenen Instrumenten im deutschsprachigen Kulturkreis, die das spätrömantische Klangideal der Orgelmusik im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in authentischer Weise repräsentieren. In diesem Zusammenhang sei auf die weiteren Instrumente im Rahmen dieser integralen Einspielung der Orgelwerke von Josef Gabriel Rheinberger verwiesen, die (ebenfalls von der Orgelbau Kuhn AG restaurierten) Orgeln in Schramberg (Walcker 1844, III/35), Chur (Kuhn 1867, III/45), Schaffhausen (Kuhn 1879, III/66), Winterthur (Walcker 1888, III/56) und im Züricher Neumünster (Kuhn 1872/1895, III/52). Sie alle vermitteln die Klangvorstellungen ihrer jeweiligen Entstehungszeit in der technischen Präzision und Perfektion, die in unserer heutigen Zeit im Orgelbau möglich sind.

Ich betrachte es deshalb als eine glückliche Fügung, dass die Restaurierung der Kuhn – Orgel in der Züricher Stadtkirche St. Anton gerade zu einer Zeit abgeschlossen wurde, als ich im Rahmen

dieser Gesamteinspielung auf der Suche nach einem „ultimativen“ Instrument für die hier zu hörenden späten Orgelwerke von Josef Rheinberger war.

Rudolf Innig

Rudolf Innig

Rudolf Innig studierte Orgel und Klavier, Kirchen – und Schulmusik sowie Musikwissenschaft in Detmold, Köln und Paris. Zu seinen Lehrern zählen Gaston Litaize, Michael Schneider (Orgel), Hans Martin Theopold und Friedrich Wilhelm Schnurr (Klavier) sowie Arno Forchert (Musikwissenschaft). Er war Stipendiat der „Studienstiftung des Deutschen Volkes“ und Preisträger verschiedener Wettbewerbe im Fach Orgel. Konzerte, Vorträge und Rundfunkaufnahmen führten ihn in fast alle Länder Europas, nach Nordamerika, Russland, Japan und Korea.

Seine zahlreichen CD - Einspielungen mit sämtlichen Orgelwerken von Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Felix Nowowiejski, Robert Schumann und Olivier Messiaen wurden mit mehreren internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet, u. a. 1995 mit dem »Preis der deutschen Schallplattenkritik«, 1998 an der Seite des Ensembles »Musica Alta Ripa« mit dem »Cannes - Classical - Award« und 1999 mit dem »Echo - Klassik - Preis«. Seit 1998 arbeitet Rudolf Innig an einer Gesamteinspielung der Orgelwerke von Josef Gabriel

Rheinberger auf historischen Instrumenten in Süddeutschland und der Schweiz, die bis 2005 in 12 CDs vorliegen wird.

Rudolf Innig ist langjähriger Leiter der Musikschule Coesfeld und Organist an der evangelischen Marktkirche Coesfeld. Darüber hinaus erhielt er bisher Lehraufträge an den Universitäten Bielefeld und Paderborn, an der Musikhochschule Detmold sowie an verschiedenen internationalen Instituten in Japan, Russland und den USA.

Disposition der Kuhn - Orgel in der Stadtkirche St. Anton in Zürich (1914)

1999 bis 2002 Restaurierung durch
Orgelbau Kuhn AG Männedorf
(Zürich)

I. Manual, Hauptwerk

60.	Principal	16'
61.	Bourdon	16'
62.	Principal	8'
63.	Flauto major	8'
64.	Viola di Gamba	8'
65.	Gedeckt	8'
66.	Gemshorn	8'
67.	Flauto amabile	8'
68.	Octave	4'
69.	Rohrflöte	4'
70.	Quinte	2 2/3'
71.	Superoctave	2'
72.	Cornett	8'
73.	Mixtur 6fach	2 2/3'
74.	Trompete	8'

II. Manual, Positiv (schwellbar)

22.	Liebiggedackt	16'
21.	Geigenprincipal	8'
20.	Flute harmonique	8'
15.	Dolce	8'
16.	Salicional	8'
17.	Zartgedeckt	8'
18.	Viola	8'
19.	Rohrflöte	8'
31.	Fugara	4'
30.	Traversflöte	4'
20.	Octave	2'
28.	Cornettino	4' 4fach
27.	Clarinette	8'
26.	Tremolo	

III. Manual, Schwellwerk

11.	Quintatön	16'
7.	Aeoline	8'
8.	Voix céleste	8'
9.	Liebiggedeckt	8'
10.	Concertflöte	8'
5.	Flauto dolce	4'
6.	Violine	4'
4.	Flautino	2'
3.	Oboe	8'
2.	Vox Humana	8'
1.	Tremolo	

Fernwerk (schwellbar)

47.	Bourdon d'echo	8'
48.	Viola d'amore	8'
49.	Vox angelica	8'
50.	Vox humana	8'
51.	Tremolo	

Pedal

40.	Principalbass	16'
39.	Violonbass	16'
38.	Subbass	16'
37.	Harmonicabass	16'
36.	Stillgedackt	16'
35.	Quintbass	10 2/3'
75.	Octavbass	8'
76.	Cello	8'
77.	Dolcebass	8'
78.	Superoctave	4'
79.	Posaune	16'
80.	Trompete	8'

Koppeln

23.	III. Manual zu II. Manual
24.	III. Manual zu I. Manual
25.	II. Manual zu I. Manual
32.	III. Manual zu Pedal
33.	II. Manual zu Pedal

34. I. Manual zu Pedal

Suboctavkoppeln

12. III. Manual zu II. Manual

13. III. Manual zu I. Manual

14. II. Manual zu I. Manual

Superoctavkoppeln

43. III. zu II. Manual

42. III. zu I. Manual

41. II. Manual zu I. Manual

55. im I. Manual

Für Fernwerk.

52. Suboctavkopplung für
Streicher

53. Superoctavkopplung für
Streicher

Registrierungen

Sonate Nr. 17 H - Dur op. 181

Erster Satz (Fantasie)

T. 1: 2, 3, 6, 9 bis 11, 15, 19 bis 25, 28, 30, 32, 33, 36 bis 40, 61, 62, 64, 65 bis 68, 70 bis 74, 76, 77, 79 SW > /Pos < ½
T. 24 3. Viertel: - 39, 40, 73, 74
T. 28 2. Viertel: + 39, 40
T. 29 2. Viertel: + 73, 74, 79
T. 36: - 73, 74, 79
T. 52: + 73, 74, 79
T. 59: - 73, 74, 79
T. 64 2. Achtel: - 39, 40
T. 66 2. Achtel: - 33
T. 68 3. Achtel: + 33, 39, 40
T. 88 4. Achtel: - 39, 40
T. 89 4. Achtel: + 39, 40
T. 98 3. Achtel: - 39, 40
T. 102 3. Achtel: + 39, 40
T. 109 letztes Achtel: - 39, 40
T. 114: + 39, 40
T. 118: - 39, 40
T. 120: + 39, 40
T. 125: + 73, 74, 79
T. 148: - 33, 39, 40, 79
T. 149 3. Achtel: + 33, 39, 40
T. 150: + 79
T. 158: - 73, 74, 79
T. 169: - 39, 40
T. 171: - 33
T. 176 2. Viertel: + 33, 39, 40, 73, 74, 79

Zweiter Satz (Intermezzo)

T. 1 (Freie Combination): 5, 7, 10, 15 bis 17, 19, 23 bis 25, 32, 38, 63, 65 bis 67
T. 24 3. Achtel: (Handregistratur): wie erster Satz T. 1 ff. - 73, 74, + 79
T. 32 3. Achtel: FC wie T. 1 ff.
T. 40 3. Achtel: HR wie T. 24. 3. Achtel - 79, +

33, 39, 40

T. 56 3. Achtel: + 72, 79

T. 64 3. Achtel: FC wie T. 1 ff.

T. 72 3. Achtel: HR wie T. 56 3. Achtel - 33, 40, 72, 79

T. 81: + 68, 72

T. 82 3. Achtel: FC wie T. 1 ff.

Dritter Satz: (Introduction und Fuge)

T. 1: wie erster Satz T. 1 ff. - 73, 74, 79

T. 14 3. Viertel: + 73, 74, 79

T. 20: - 39, 40, 79

T. 22: - 73, 74

T. 24 2. Viertel: + 39, 40

T. 25 2. Viertel: + 73, 74, 79

T. 33: (**Fuge**) - 73, 74, 79

T. 50 letzte Halbe: + 80

T. 51: + 74

T. 66: - 74, 80

T. 69: + 74

T. 76: - 33, 39, 40

T. 87: + 80

T. 99: + 73

T. 131: + 79

T. 141: + 35

Sonate Nr. 18 A - Dur op. 188

Erster Satz (Phantasie)

T. 1: 3, 6, 7, 9 bis 11, 15 bis 17, 19, 21 bis 24, 27, 28, 31 bis 33, 36 bis 41, 43, 61 bis 63, 65, 67, 68, 70, 71, 76, 77 SW > /Pos < ½
T. 13: + 73, 74, 79
T. 28: - 32, 33, 39, 40, 76, 79
T. 38 3. Viertel: + 32
T. 51 3. Viertel: - 32
T. 54: + 32, 33, 39, 40, 76, 79
T. 92 letztes Achtel: - 39, 40, 73, 74, 79
T. 100 2. Achtel: + 39, 40, 79
T. 101: + 73, 74

Zweiter Satz (Capriccio)

T. 1: wie erster Satz T. 1 ff. + 72

T. 21: + 73, 74, 79

T. 29: - 33, 39, - 79

T. 39: + 33

T. 49: + 39, 40

T. 57: + 73, 74, 79

T. 65: - 76, 79

T. 73: - 73, 74, + 76

T. 85: + 73, 74, 79

Dritter Satz (Idylle)

T. 1 (Freie Combination): 7, 9, 10, 15 bis 17, 19, 23 bis 25, 32, 36, 37, 61 bis 63, 65, 66, 69, 70
SW > / Pos < ½

T. 29. (Handregistratur): 3, 6, 7, 9 bis 11, 15 bis 17, 19, 21 bis 24, 27, 30, 32, 36 bis 39, 61 bis 63, 65, 67, 69, 70, 76, 77

T. 60 letztes Achtel: + 72, 75

T. 81: FC wie T. 1 ff.

T. 122 letztes Achtel: + 39, 76

T. 127: HR wie T. 29 - 72, 75

T. 129: + 72, 75

T. 132: FC wie T. 122 letztes Achtel - 39, 76

Vierter Satz (Finale)

T. 1 wie erster Satz T. 1 ff.

T. 30: + 73, 74, 79

T. 55 letztes Viertel: - 33, 39, 40

T. 57: + 33

T. 64 2. Viertel: + 39, 40, - 73, 74

T. 69: + 73, 74, 79

T. 77 2. Viertel: - 79

T. 81: - 39, 40

T. 89: - 32, 33

T. 94: + 32, 33, 39, 40

T. 102 letztes Viertel: - 33, 39, 40

T. 104: + 33

T. 109 2. Viertel: + 39, 40

T. 116: + 73, 74, 79

T. 187 4. Achtel: - 3

T. 192: + 3

Zwölf Trios op. 189

Nr. 1: 5, 7, 9, 10, 15, 18, 19, 23, 24, 33, 36, 37, 63, 65 bis 67 SW > / Pos >

Nr. 2: 3, 5, 7, 9 bis 11, 16, 20, 22 bis 24, 27, 30, 32, 36 bis 39, 63, 65 bis 67, 72, 76 SW > / Pos <

Nr. 3: 5, 7, 9, 10, 15 bis 19, 23, 25, 30, 36, 37, 65 bis 67, 77 SW > / Pos >

Nr. 4: 5, 7, 9, 10, 15 bis 17, 19, 20, 23, 24, 27, 30, 34, 36, 38, 65 bis 67 SW > / Pos < ½

Nr. 5: 3, 7, 15, 16, 18, 21, 32, 36, 39, 63 bis 66, 70 SW > / Pos <

Nr. 6: 7, 9, 10, 15 bis 21, 23 bis 25, 32, 36 bis 38, 64 bis 67 SW > / Pos <

Nr. 7: 2, 6, 9 bis 11, 16, 19, 23, 24, 27, 32, 36 bis 38, 62, 65 bis 67 SW < / Pos <

Nr. 8: 3, 9 bis 11, 16 bis 19, 21, 23, 24, 28, 31, 32, 36, 37, 39, 62, 65 bis 67, 72, 76

SW > / Pos <

Nr. 9: 3, 9 bis 11, 16 bis 19, 21, 23, 24, 28, 31, 32, 36, 37, 39, 62, 65 bis 67, 72

SW > / Pos <

Nr. 10: 7, 9, 10, 15, 17 bis 20, 23 bis 25, 32, 36, 38, 63, 65 bis 67, 77 SW > / Pos <

Nr. 11: 3, 7, 9 bis 11, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 36 bis 38, 64 bis 67, 77 SW < / Pos >

Nr. 12: 2, 9, 10, 15, 17, 19, 20, 38 SW < / Pos <

Consolation

T. 1: 2, 5, 7, 9 bis 11, 15, 17, 19 bis 21, 23 bis 25, 30, 32, 36 bis 38, 64 bis 67, SW > / Pos Y

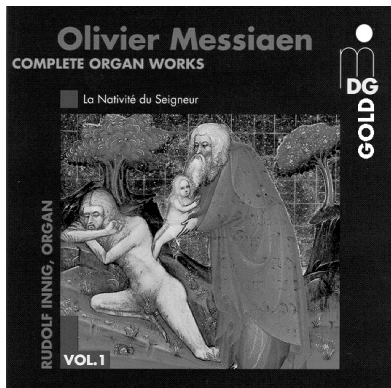
T. 22: + 33, 39

T. 27: + 62, 63

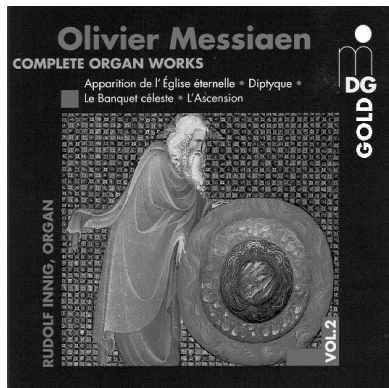
T. 45: - 33, 39

T. 57: + 33, 39

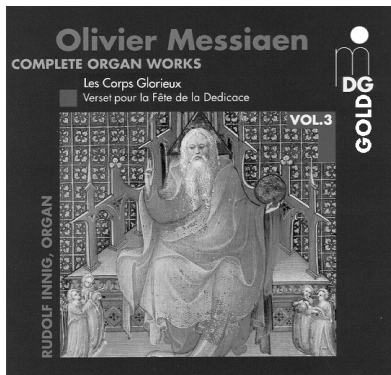
T. 59 2. Viertel: - 33, 39



317 0009-2

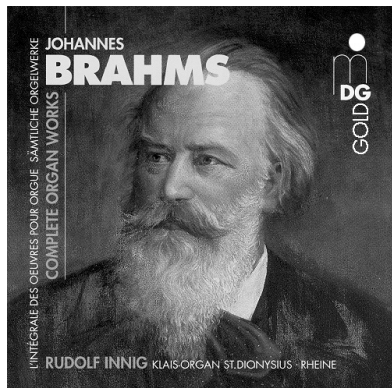


317 0346-2



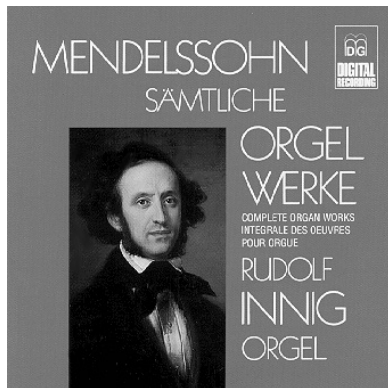
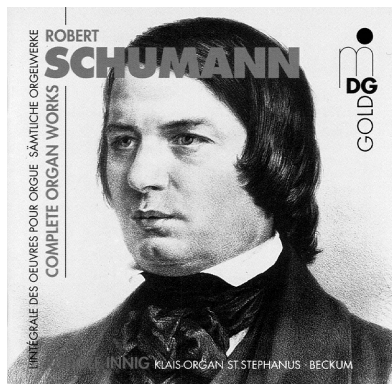
Olivier Messiaen
Complete Organ Works

Vol. 1	MDG 317 0053-2
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



317 0137-2

317 0619-2



317 0487-2

317 0757-2

