

L'INTÉGRALE DES OEUVRES POUR ORGUE SÄMTLICHE ORGELWERKE

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER

COMPLETE ORGAN WORKS
VOL. 12

MDG
GOLD

RUDOLF INNIG ORGAN

Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901)

Complete Organ Works Vol. 12

L'intégrale des oeuvres pour orgue Vol. 12

Sämtliche Orgelwerke Vol. 12

Sonata No. 19 op. 193	27'37	Singmesse	12'36
G minor / sol mineur / g-Moll			
[1] Präludium.	9'11	[12] Zum Eingang.	2'16
Molto moderato, ma energico		Zu dir, o Gott, erheben wir	
[2] Provençalisch. Andantino	7'33	[13] Zum Gloria.	1'15
[3] Introduction und Finale.	10'55	Anbetung, Dank und Ehre	
Grave – Con moto		[14] Zum Credo.	1'17
		Ich glaub' an Gott	
Sonata No. 20 op. 196		[15] Zum Offertorium.	0'51
»Zur Friedensfeier«	29'43	Beim letzten Abendmahle	
F major / fa majeur / F-Dur		[16] Zum Sanktus.	1'11
[4] Präludium. Lento maestoso	8'26	Heilig ist Gott Sabaoth	
[5] Intermezzo. Adagio	7'28	[17] Nach der Wandlung.	1'28
[6] Pastorale. Andantino	6'55	O Jesus! All mein Leben bist du	
[7] Finale. Con moto	6'52	[18] Zum Agnus Dei.	1'32
		O Lamm Gottes	
Canzonetta WoO 26,4 = 25, 10	2'37	[19] Zum Schluß.	1'10
[8] Andante amabile		Heilige Namen	
Intermezzo WoO 26,2 = 25, 7	1'55	[20] Postludium	1'31
[9] Moderato			
Präludium (Canzonetta) WoO 77	2'22	Total Time:	79'24
[10] Andantino amabile			
Trio WoO 26, 6 = WoO 33	1'58		
[11] Andantino			

Rudolf Innig

Kuhn organ, Stadtkirche St. Anton Zürich

Production: Werner Dabringhaus,
Reimund Grimm

Recording Supervisor: Holger Schlegel
Recording: Zürich, Stadtkirche St. Anton,
August, 7-8, 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>

©+© 2005, MDG, Made in Germany

MDG 317 0902-2

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 reverb-eration, sound filters, or limiters.

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

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

Joseph Rheinberger replied to his pupil Albrecht Hänlein (1840-1909), »When you express the wish that I should go up to No. 24 with my organ sonatas, I certainly share the same; but there are two difficulties: first, the much more limited manifoldness of the figures and passages of the organ in comparison to the piano and — and my poor health! Otherwise it indeed could be done!«

With his Sonatas Nos. 19 and 20, the last two that he was able to complete, Rheinberger pays tribute to the keys of G minor and F major. (For a well-tempered cycle only the keys of C sharp minor and F sharp minor as well as E major and B flat major are lacking.) His treatment of the keys in the two sonatas could not stand in greater contrast: in Sonata No. 19 all the movements are in g/G, while in Sonata No. 20 he sets the middle movements in major-third contrast to the outer movements: F - D flat - A - F.

The Sonata No. 19 was composed in 1899 and contains three movements. The first movement, entitled »Präludium,« harbors a strictly two-part sonata-form movement with three themes; at its end it is concluded with a return to the first theme. Rheinberger entitled the second movement »Provençalisch« and explained it as follows: »The melody of the first twelve measures is formed by the song 'J'aim la flour de valour' by Machaut, born around 1284.«

In his sketches he indicated where he had come upon this melody. According to his note, he took it from Vol. 2 (p. 230) of the *Geschichte der Musik* by August Wilhelm Ambros (Breslau, 1864), an account of the history of music that Heinrich Reimann had edited already in its third edition in 1891. In his sketches Rheinberger, like Ambros, notated the melody in F major and in 3/4 time, but for the final version he transposed it to G major and abbreviated the notation to 6/8 time. In the process he also eliminated five measures from the original song. This song involves a so-called *lai*, one of the most famous literary forms of spiritual or edifying content during the French Middle Ages and one that was sung above all by the troubadours of the Provence. Rheinberger initially presents this theme making for an astonishingly tonal impression very reservedly in its dynamics. He then contrasts it with a toccata-like section into which he repeatedly inserts the head motif in fortissimo (augmented from three to six measures and shifted to 2/4 time) in various keys but with a characteristic bass line. Later he also elaborates the theme in this form. It is only after a virtuosic cadenza that the Machaut song returns in its original form; Rheinberger finally has it die away in pianissimo but not without once again having the theme head break in with the characteristic half-tone step in fortissimo (C-F⁷, B⁷-G⁷). This movement is certainly one of the most

interesting adaptations of medieval melodies in the late nineteenth century.

The Sonata No. 19 is concluded with an »Introduction und Finale.« The finale involves a very paratactic composition once again containing a thorough fugato. In the conclusion Rheinberger returns to the first theme of the finale but not, as elsewhere frequently is the case, to the first movement.

Rheinberger dedicated the sonata to Heinrich Reimann (1850-1906), who had been the organist at the newly built Emperor William Memorial Church in Berlin since 1895. Reimann was also a music journalist and critic who published, among other works, an article on the topic of »Organ Sonatas« in the *Allgemeine Musikzeitung* in which he passed a negative judgment on the works of Volckmar, Dienel, and Bosslet but a positive one on Rheinberger's sonatas, criticizing somewhat only the tender and mellow movements. Reimann had been in contact with Rheinberger by letter already in 1895. Perhaps Rheinberger dedicated precisely his Sonata No. 19 to Reimann because he had taken the Machaut theme from the volume of Ambros's history of music edited by the same.

Rheinberger presented his Sonata No. 19 to Reimann's most famous pupil, Karl Straube, with whom he maintained rather close contact during this time. Straube reacted with the following statements:

»Your Sonata No. 19 made a great impression among my listeners. Especially the first movement of balladic effect inspired admiration from the public. The finale came the closest to it in its effect, while the intimate freedom of the middle movement seemed to be grasped only by a part of the listeners. [...] It [this sonata] is not to be numbered among those sonatas, [such as], for example, Nos. 8, 9, 12, and 13, that attain a heroic height or inward depth, but it extends its hand to its sister sonata in A major [= No. 18] for an enthralling idyll, which, however, strikes harsh, heavy tones in the first movement.«

Rheinberger composed the four movements of the Sonata No. 20 from April to June 1901. From a purely formal perspective it would come closer to fulfilling sonata expectations than its predecessor — if not for the fact that the first movement throughout adheres to its »Lento maestoso.« As a result, three slow movements are heard (second movement: Adagio; third movement: Andantino) until the fourth movement at least intensifies to a *Con moto* in 3/4 time.

The Prelude (two-part sonata-form movement) exhibits pronounced sound magnificence and is very animated in its secondary voices. It is followed by an *Intermezzo*, a movement type quite frequently employed by Rheinberger in his sonatas (eight times) — this time again, as in the

early sonatas, in the second position. The third movement is formed by a *Pastorale* in 3/4 time, as in Sonata No. 12. Here Rheinberger clearly employs the form of a minuet with trio and does completely without special pastoral reminiscences. The finale is again a sonata-form movement clearly in two parts and with a third theme, but here Rheinberger again returns to the first theme of the first movement in the coda, thus reinforcing the cyclical impression.

The sonata does not have a dedication but does bear the designation »Zur Friedensfeier« (For the Celebration of Peace). The significance of this additional note cannot be explained by letters published thus far, but, according to the information provided by Harvey Grace, already Dr. [Joseph] Bennett (1831-1911, a music critic for publications such as the *Daily Telegraph* and the organist at Westminster Chapel) had related this subtitle to the ratification of the results of The Hague Peace Conferences of 1900 and 1901.

During the 1890s, as during previous decades, Rheinberger wrote a few shorter single works in part as commissioned works for anthologies.

A Romance WoO 70 is listed under the date of February 14, 1893, in Hans-Josef Irmen's catalogue of Rheinberger's works. Rheinberger went on to include this piece as No. 1 in his *Miscellaneen* collection op. 174

(cf. Vol. 10), transposing it from C major to B major, shifting it from 4/4 time to 2/4 time, and replacing the tempo marking »Andante« with »Adagio.«

Among Rheinberger's autographs there is a Canzonetta assigned to September 17, 1896, that certainly first was published in the monthly *Die Orgel* but then later appeared in Novello's collection *Six short pieces* (London, 1898, WoO 26,4). Karl Hoppe integrated the piece into his anthology (WoO 25,10) as an Andante in F major and with a slightly abbreviated conclusion.

On October 21, 1896, Rheinberger composed an Intermezzo that first appeared as No. 2 in Novello's collection of 1898 (= WoO 26) but later also was published by Hoppe as No. 7 in his collection *10 kleine Stücke für Orgel* (WoO 25). This »Andantino for Organ,« as Rheinberger himself termed it, is strictly written in four parts and is to be played »with tender voices.«

On November 20, 1897, Rheinberger composed two short pieces for organ. The *Consolation* WoO 26,5, first published by Novello in 1898 (cf. Vol. 11), and the Trio in E minor WoO 33, published in the same volume as No. 6 (in 3/4 time and in D minor) but first issued in E minor and 6/8 time in the *Taschenbüchlein für Orgelspieler*, edited by Alban Lipp, as op. 75 for the publisher A. Böhm & Sohn in Augsburg in 1901.

Rheinberger assigned the Prelude in G minor WoO 77 »for the organ album of L.

Sauer in Schönberg/Frankfurt a. M.« the date of November 10, 1899. This *Orgel-Album zu Gunsten des Orgelneubaues zu Schönberg im Taunus*, edited by L. Sauer, was published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in 1900 and contains the prelude, here designated as a »Canzonetta,« as its No. 21.

It was not until 2001 that Alexander Pointner discovered what may well be Rheinberger's last organ composition. In the *Orgel-Buch zu den Gesängen des katholischen Andachtsbuches »Laudate« für das Bistum Augsburg* (Anton Böhm & Sohn Publishers in Augsburg and Vienna, third edition of 1902) he found a *Bet-Singmesse* composed by Joseph Rheinberger, as the editor, Dr. Keller, himself expressly states in the foreword. The work involves seven chorales, each with intonation, a rather lengthy prelude for the first chorale »Zu dir, o Gott, erheben wir,« and a postlude. The chorales replace the passages from the Ordinary of the Mass, so that the organist is given material for the complete liturgy with this sung mass. The chorales are intended for the accompaniment of the congregation; they are heard here with the stops of the echo organ.

Irmilind Capelle

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 Züricher 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.

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.

Répondant à son élève Albrecht Hänlein (1840–1909), Josef Rheinberger dit: «Vous exprimez le souhait de me voir mener le nombre de mes sonates pour orgue au No. 24, et je ne peux, bien sûr, que le partager avec vous; mais deux problèmes se posent: tout d'abord, l'orgue n'offre pas autant de possibilités, pour les figures et les traits, que le piano, et – je ne suis pas en bonne santé! Autrement ça serait dans l'ordre du possible!»

Pour ses sonates Nos. 19 et 20, les dernières qu'il ait pu achever, Rheinberger a opté pour les tons de sol mineur et fa majeur (pour avoir l'intégralité du cycle du clavier bien tempéré il ne manque plus que les tons d'ut# et fa# mineur ainsi que ceux de mi et si bémol majeur), bien que la façon dont il traite ces tonalités ne puisse être plus différente: dans la Sonate No. 19, les mouvements sont tous en sol mineur /sol majeur, tandis que, dans la Sonate No. 20, Rheinberger place les mouvements médians à l'intervalle d'une tierce majeure par rapport aux mouvements extrêmes (fa majeur – ré bémol majeur – la majeur – fa majeur).

Composée en 1899, la Sonate No. 19 est en trois mouvements. Derrière le premier mouvement, intitulé Prélude, se dissimule un mouvement de sonate doté de trois thèmes, à la structure rigoureusement bipartite, qui se termine par une reprise du premier thème. Rheinberger intitule le second

mouvement «Provençalisch» et explique à ce sujet: «La mélodie des douze premières mesures forme la chanson 'J'aim la flour de valour' de Machaut, né vers 1284.» Il note dans ses esquisses où il est tombé sur cette mélodie. Il en ressort qu'il la puisa dans le second volume (p. 230) de l'*Histoire de la musique* d'August Wilhelm Ambros (Breslau 1864), que Heinrich Reinmann avait réédité pour la troisième fois. Dans ses esquisses, Rheinberger a noté la mélodie en fa majeur et dans la mesure à 3/4, comme Ambros, mais pour la version définitive il la transposa en sol majeur et opta pour une mesure à 6/8. Il supprima aussi à cette occasion cinq mesures de la chanson originale. Ce chant est en fait ce que l'on appelle un lai, l'une des formes littéraires, au contenu spirituel ou édifiant, les plus célèbres au Moyen Age en France, et qui était surtout chanté par les troubadours provençaux. Rheinberger présente d'abord ce thème, qui se révèle étonnamment tonal, avec une grande retenue sur le plan de la dynamique, mais il introduit ensuite un contraste avec un passage au caractère de toccata, dans lequel il insère continuellement le motif de tête, joué «fortissimo» (élargi de 3 à 6 mesures et avec un changement de mesure, cette fois à 2/4), dans différents tons, mais avec une ligne de basse caractéristique, qu'il travaille également par la suite dans cette forme. Ce n'est qu'après une cadence virtuose que la chanson de Machaut revient dans sa forme

originale; Rheinberger la laisse finalement s'éteindre dans la nuance pianissimo, mais non sans laisser la tête du thème, avec l'intervalle de demi-ton caractéristique (Do-Fa7, Si7-Sol7), faire une fois encore irruption dans la nuance fortissimo. Ce mouvement est certainement l'une des plus intéressantes adaptations de mélodie du Moyen Age réalisées à la fin du 19^{ème} siècle.

La Sonate No. 19 se termine par le couple «Introduction et Finale»: le Finale est une composition dans laquelle les différentes phrases sont juxtaposées et qui renferme elle aussi un fugato rigoureux. Dans la conclusion, Rheinberger reprend le premier thème du Finale et non – comme c'est souvent le cas – du mouvement de tête.

La sonate est dédiée à Heinrich Reinmann (1850–1906), qui occupait depuis 1895 le poste d'organiste de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche de Berlin, une église nouvellement construite. Reinmann était en outre musicographe et critique et publia, entre autres, dans l'*Allgemeine Musikzeitung*, un article sur les «sonates pour orgue» dans lequel il critique les œuvres de Volckmar, Dienel et Bosslet mais juge de façon positive celles de Rheinberger, dont il ne critique légèrement que les mouvements sensibles et doux. Reinmann entretenait des contacts épistolaires avec Rheinberger dès 1895. Il se peut que ce dernier lui ait justement dédié la Sonate No. 19 parce qu'il avait puisé le thème de Machaut dans le

volume de l'Histoire de la musique d'Am-bros édité par ce même Reimann.

Rheinberger offrit la Sonate No. 19 à Karl Straube, l'élève le plus renommé de Reimann, avec lequel il était à l'époque en étroit contact. Celui-ci réagit à ce cadeau en ces termes: «Votre Sonate No. 19 a fait une forte impression sur mes auditeurs. Le premier mouvement, au caractère de ballade, suscita tout particulièrement l'admiration du public. C'est le Finale qui s'en rapprocha le plus par l'effet produit sur le public tandis que la profonde délicatesse du mouvement médian semble n'avoir été perçue que par une partie seulement des auditeurs... – (...) Elle [cette sonate] ne peut être comptée au nombre des sonates telles que, par exemple, les Nos. VIII, IX, XII et XIII, qui atteignent à une grandeur héroïque ou une profondeur toute intériorisée; elle donne plutôt la main à son pendant, la Sonate en la majeur [No. 18], pour une charmante idylle qui adopte d'ailleurs dans le premier mouvement un ton douloureux, grave.»

Rheinberger composa la Sonate No. 20 entre les mois d'avril et de juin 1901; elle est en quatre mouvements et, considérée uniquement de l'extérieur, elle répondrait davantage à ce que l'on attend d'une sonate que celles qui l'ont précédée, et ce, bien sûr, si le premier mouvement ne s'accrochait de manière constante à son «Lento maestoso», ce qui a pour résultat de faire entendre trois mouvements lents

(2nd Mouvement: Adagio, 3^{ème} Mouvement: Andantino) avant que le quatrième mouvement ne s'anime pour atteindre au moins à un Con moto dans une mesure à $\frac{3}{4}$.

Le Prélude (forme sonate bipartite), à la sonorité absolument somptueuse et à l'écriture très animée dans les voix secondaires, est suivi d'un Intermezzo – un type de mouvement fréquemment utilisé par Rheinberger dans les sonates (à huit reprises) et qui est cette fois à nouveau placé en seconde position, comme dans les premières sonates. Le troisième mouvement est une Pastorale écrite, comme dans la Sonate No. 12, dans une mesure à $\frac{3}{4}$. Rheinberger utilise ici manifestement la forme d'un menuet avec trio et renonce totalement à des références pastorales particulières. Le Finale est à nouveau un mouvement de sonate bipartite doté d'un troisième thème, Rheinberger reprenant à nouveau dans la coda le 1^{er} thème du mouvement de tête et renforçant ainsi l'effet cyclique.

La sonate ne comporte pas de dédicace mais l'indication «Zur Friedensfeier» (Pour la célébration de la Paix). Les lettres publiées jusqu'ici n'ont pas permis d'en comprendre le sens mais, d'après les indications de Harvey Grace, le Dr. [Joseph] Bennett (1853–1911), critique musical travaillant, entre autres, pour le *Daily Telegraph* et organiste de la Westminster Chapel, a établi un lien entre ce sous-titre et la ratification des résultats de la «Haager Friedenskonfe-

renz» (Conférence de paix de Haagen) en 1900 ou 1901.

Dans les années 1890, comme il l'avait fait au cours des précédentes décennies, Rheinberger écrivit aussi des compositions isolées qui virent en partie le jour en tant que commandes pour diverses anthologies.

Dans le catalogue des œuvres de Rheinberger qu'il établit, Hans-Joseph Irmen enregistra, à la date du 14 février 1893, une Romance WoO 70. Rheinberger l'intégra cependant en tant que No. 1 dans son recueil *Miscellannées* op. 174 (cf. Vol. 10), mais en la faisant passer du ton d'ut majeur à celui de si majeur, en transformant la mesure à 4/4 en une mesure à 2/4 et remplaçant l'indication de tempo «Adagio» par «Andante».

Les autographes de Rheinberger renferment, datée du 17 septembre 1896, une Canzonetta qui fut probablement publiée en premier lieu dans la revue mensuelle *Die Orgel* et parut ensuite dans le recueil de Novello *Six short pieces* (Londres 1898, WoO 26,4). Karl Hoppe intégra le morceau en tant qu'Andante, et en le transposant en fa majeur, dans son recueil (WoO 25,10), avec une conclusion légèrement écourtée.

Le 21 octobre 1896, Rheinberger composa un Intermezzo qui parut tout d'abord en 1898 dans le recueil de Novello (= WoO 26), en tant que No. 2, mais fut également publié ultérieurement par Hoppe dans son

recueil *10 kleine Stücke für Orgel* (WoO 25), en tant que No. 7. Cet «Andantino pour orgue», comme le désigna lui-même Rheinberger, est dans une écriture à quatre voix rigoureuse et doit être joué avec des «voix douces».

Le 20 novembre 1897, Rheinberger composa deux petites pièces pour orgue. La *Consolation* WoO 26,5, qui fut publiée pour la première fois chez Novello en 1898 (cf. Vol. 11) et le trio en mi mineur WoO 33, qui parut chez le même éditeur en tant que No. 6 (dans une mesure à $\frac{3}{4}$ et en ré mineur), mais fut publié pour la première fois, en tant qu'opus 75, en mi mineur et dans une mesure à 6/8 dans le *Taschenbüchlein für Orgelspieler*, édité par Alban Lipp, chez A. Böhm & Sohn, à Augsburg, en 1901.

Rheinberger indique la date du 10 novembre 1899 pour un Prélude en sol mineur WoO 77 composé «pour l'Album de pièces pour orgue de L. Sauer, à Schönberg/Francfort-sur-le-Main.» Ce *Recueil de pièces pour orgue au bénéfice de la reconstruction de l'orgue de Schönberg im Taunus*, édité par L. Sauer, parut en 1900 chez Breitkopf & Härtel à Leipzig et renfermait, en tant que No. 21, cette composition intitulée ici Canzonetta.

Ce n'est qu'en 2001 qu'Alexandre Pointner permit de découvrir cette composition pour orgue – probablement la dernière – de Rheinberger: c'est dans l'*Orgel-Buch zu den Gesängen des katho-*

lischen Andachtsbuches «*Laudate*» für das Bistum Augsburg (Editeur Anton Böhm und Sohn à Augsbourg et Vienne, 3^{ème} édition 1902), qu'il trouva grand-messe composée par Josef Rheinberger, comme l'éditeur lui-même, le Dr Keller, le souligne dans la préface. Il s'agit de sept chorals comprenant à chaque fois une intonation, un prélude plus élaboré pour le premier choral «*Zu dir, o Gott, erheben wir*» et un postlude. Les chorals remplacent l'«*ordinarium missae*», de sorte qu'avec cette grand-messe l'organiste a en main le matériel d'un service religieux complet. Les chorals sont prévus pour l'accompagnement de la communauté; ils sont joués ici sur le clavier d'écho.

Irmlind Capelle

Traduction: Sylvie Gomez

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 Züricher Nachrichten*. Cette affirmation se référerait 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 Züricher 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 étudia l'orgue et le piano, la musique religieuse, ainsi que la musique pour l'enseignement en milieu scolaire et la musicologie à Detmold, Cologne et Paris. Au nombre de ses professeurs figurent Gaston Litaize, Michael Schneider (orgue), Hans Martin Theopold et Friedrich Wilhelm Schnurr (piano) ainsi qu'Arno Forchert (musicologie). Il fut boursier de la «Stiftung des Deutschen Volkes» et lauréat de divers concours d'orgue. Des concerts, des conférences et des enregistrements radio-phoniques le conduisirent dans presque tous les pays européens, en Amérique du Nord, en Russie, au Japon et en Corée.

Ses nombreux CD – des enregistrements de l'intégrale des œuvres pour orgue de Johannes Brahms, Félix Mendelssohn, Felix Nowowiejski, Robert Schumann et Olivier Messiaen furent récompensés par plusieurs prix internationaux; c'est ainsi qu'il remporta, entre autres, le «Preis der deutschen Schallplattenkritik», en 1995, le «Cannes-Classical-Award, en 1998, aux côtés de l'ensemble «Musica Alta Ripa», et, en 1999, l'«Echo-Klassik-Preis». Rudolf Innig travaille depuis 1998 à l'enregistrement de l'intégrale des œuvres pour orgue de Josef Gabriel Rheinberger sur des instruments historiques en Allemagne du Sud et en Suisse.

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.

Seinem Schüler Albrecht Hänlein (1840-1909) antwortete Josef Rheinberger: »Wenn Sie den Wunsch aussprechen, ich möchte es mit meinen Orgelsonaten bis zu Nr. 24 bringen, so teile ich denselben wohl; aber es gibt zwei Schwierigkeiten: zunächst die viel geringere Mannigfaltigkeit der Figuren und Passagen, der Orgel dem Klavier gegenüber, und – meine schlechte Gesundheit! Sonst ließe sich die Sache ja machen!«

Mit seinen Sonaten Nr. 19 und 20, den letzten, die Rheinberger vollenden konnte, bedenkt er die Tonarten g-Moll und F-Dur (zum wohltemperierten Zyklus fehlen noch die Tonarten cis- und fis-Moll sowie E- und B-Dur), wobei die Behandlung der Tonarten gegensätzlicher nicht sein könnte: In der 19. Sonate stehen alle Sätze in g/G, während Rheinberger in der 20. Sonate die mittleren Sätze in Großterzspannung zu den Ecksätzen setzt (F – Des – A – F).

Die 19. Sonate entstand 1899 und ist dreisätzig. Hinter dem ersten, Präludium genannten Satz verbirgt sich ein streng zweiteiliger Sonatensatz mit drei Themen, der am Ende mit einem Rückgriff auf das 1. Thema beschlossen wird. Den zweiten Satz betitelt Rheinberger mit »Provençalisch« und erläutert hierzu: »Die Melodie der ersten zwölf Takte bildet das Lied ‚J’aim la flour de valour‘ von Machaut, geb. um 1284«. In seinen Skizzen vermerkt er, wo er auf diese Melodie gestoßen ist. Demnach entnahm er sie dem zweiten Band (S. 230)

der *Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros (Breslau 1864), den Heinrich Reimann 1891 bereits in der 3. Auflage herausgegeben hatte. In seinen Skizzen hat Rheinberger diese Melodie wie Ambros in F-Dur und im 3/4-Takt notiert, doch für die endgültige Fassung versetzte er sie nach G-Dur und verkürzte die Notation auf einen 6/8-Takt. Hierbei strich er auch fünf Takte aus dem originalen Lied. Es handelt sich bei diesem um ein sog. Lai, eine der berühmtesten literarischen Formen geistlichen oder erbaulichen Inhalts im französischen Mittelalter, gesungen vor allem von den Troubadours der Provence. Rheinberger stellt dieses Thema, das sich erstaunlich tonal gibt, zuerst dynamisch sehr zurückhaltend vor, kontrastiert es dann aber mit einem toccatenhaften Abschnitt, in den er immer wieder das Kopfmotiv im Fortissimo (vergrößert von 3 auf 6 Takte und versetzt in einen 2/4-Takt) in verschiedenen Tonarten, aber mit charakteristischer Baßlinie einfügt und später auch in dieser Form verarbeitet. Erst nach einer virtuellen Kadenz kehrt das Machaut-Lied in seiner ursprünglichen Form wieder; Rheinberger läßt es schließlich im pianissimo ersterben, nicht ohne aber nochmals den Themenkopf mit dem charakteristischen Halbtonschritt im Fortissimo (C-F, H⁷-G⁷) hereinbrechen zu lassen. Dieser Satz ist sicherlich einer der interessantesten Adaptionen mittelalterlicher Melodien im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Die 19. Sonate wird mit »Introduction und Finale« beschlossen: bei dem Finale handelt es sich um eine sehr parataktische Komposition, die noch einmal ein ausführliches Fugato enthält. Im Schluß greift Rheinberger auf das erste Thema des Finales, nicht aber – wie sonst häufig – des Kopfsatzes zurück.

Die Sonate ist Heinrich Reimann (1850-1906) gewidmet, der seit 1895 Organist an der neuerbauten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin war. Reimann war zudem Musikschriftsteller und Kritiker und publizierte u. a. in der *Allgemeinen Musikzeitung* einen Beitrag zu »Orgel-Sonaten«, in dem er die Werke Volckmars, Dienels und Bosslets negativ, aber Rheinbergers Sonaten positiv beurteilt und nur die zarten und weichen Sätze etwas kritisiert. Reimann stand bereits 1895 in brieflichem Kontakt zu Rheinberger. Vielleicht widmete dieser ihm gerade die 19. Sonate, weil er das Machaut-Thema dem von Reimann herausgegebenen Band der Ambros'schen Musikgeschichte entnommen hatte.

Rheinberger schenkte die 19. Sonate an Karl Straube, den bekanntesten Schüler Reimanns, mit dem er in dieser Zeit in engerem Kontakt stand. Dieser reagierte darauf mit folgenden Äußerungen: »Ihre 19. Sonate hat bei meinen Zuhörern einen großen Eindruck gemacht. Besonders der erste, balladenartig wirkende Satz rief die Bewunderung des Publikums hervor. Ihm

am nächsten kam in der Wirkung das Finale, während die intime Feinheit des Mittelsatzes nur einem Teil der Zuhörer aufzugehen schien. - [...] Es [diese Sonate] ist nicht zu jenen Sonaten, [wie] die VIII., IX., XII. u. XIII. z. B. zu zählen, die eine heroische Höhe oder verinnerlichte Tiefe erreichen, sondern sie reicht der Schwestersonate in A-dur [= Nr. 18] die Hand zu einem entzückenden Idyll, welches allerdings im ersten Satz herbe, schwere Töne anschlägt.«

Die Sonate Nr. 20 komponierte Rheinberger dann von April bis Juni 1901; sie ist viersätzig und würde rein äußerlich eher die Erwartungen an eine Sonate erfüllen als die vorangehende, wenn nicht der erste Satz durchgängig an seinem »Lento maestoso« festhielte und somit erst drei langsame Sätze erklingen (2. Satz: Adagio, 3. Satz: Andantino) bis dann der vierte Satz sich zumindest zu einem Con moto im 3/4-Takt steigert.

Auf das ausgesprochen klangprächtige und in den Nebenstimmen sehr bewegte Präludium (zweiteilige Sonatenform) folgt ein Intermezzo – ein von Rheinberger in den Sonaten häufiger verwendeter Satztypus (8mal), diesmal wieder wie in den frühen Sonaten an zweiter Stelle positioniert. Den dritten Satz bildet eine Pastorale, die wie in der 12. Sonate im 3/4-Takt steht. Hier verwendet Rheinberger eindeutig die Form eines Menuetts mit Trio und verzichtet völlig auf spezielle pastorale Anklänge. Das Finale ist wiederum ein deutlich zweiteiliger Sona-

tensatz mit 3. Thema, wobei hier Rheinberger wiederum in der Coda auf das 1. Thema des ersten Satzes zurückgreift und so den zyklischen Eindruck verstärkt.

Die Sonate trägt keine Widmung, aber den Zusatz »Zur Friedensfeier«. Dessen Bedeutung läßt sich durch die bisher veröffentlichten Briefe nicht klären, doch hat nach den Angaben von Harvey Grace schon Dr. [Joseph] Bennett (1831-1911, Musikkritiker u. a. des *Daily Telegraph* und Organist der Westminster Chapel) diesen Untertitel auf die Ratifizierung der Ergebnisse der Haager Friedenskonferenzen 1900 bzw. 1901 bezogen.

In den 1890er Jahren schrieb Rheinberger wie in den Jahrzehnten zuvor auch einige kürzere Einzelkompositionen, die z. T. als Auftragswerke für Sammelpublikationen entstanden.

Im Werkverzeichnis von Hans-Josef Irmen ist unter dem Datum vom 14. Februar 1893 eine Romanze WoO 70 verzeichnet. Diese integrierte Rheinberger jedoch als Nr. 1 in seine Sammlung *Miscellaneen* op. 174 (vgl. Vol. 10), allerdings transponiert von C- nach H-Dur, versetzt von einem 4/4- in einen 2/4-Takt und mit der Tempobezeichnung »Adagio« statt »Andante«.

Unter dem Datum 17. September 1896 findet sich in Rheinbergers Autographen eine Canzonetta, die wohl zuerst in der Monatsschrift *Die Orgel* veröffentlicht

wurde, dann aber auch in Novellos Sammlung *Six short pieces* (London 1898, WoO 26,4) erschien. Karl Hoppe integrierte das Stück als Andante und in F-Dur in seine Sammlung (WoO 25,10) mit einem leicht verkürzten Schluß.

Am 21. Oktober 1896 komponierte Rheinberger ein Intermezzo, das zuerst in der Sammlung von Novello 1898 (= WoO 26) als Nr. 2 erschien, später aber ebenfalls von Hoppe in seiner Sammlung *10 kleine Stücke für Orgel* (WoO 25) als Nr. 7 veröffentlicht wurde. Dieses »Andantino für Orgel«, wie es Rheinberger selbst bezeichnet, ist streng vierstimmig geschrieben und »mit zarten Stimmen« zu spielen.

Am 20. November 1897 entstanden zwei kurze Stücke für Orgel. Die *Consolation* WoO 26, 5, die erstmals bei Novello 1898 publiziert wurde (vgl. Vol. 11) und das Trio in e-Moll WoO 33, das dort ebenfalls als Nr. 6 erschien (im 3/4-Takt und in d-Moll), in e-Moll und im 6/8-Takt aber erstmals im *Taschenbüchlein für Orgelspieler*, herausgegeben von Alban Lipp, das als op. 75 bei A. Böhm & Sohn in Augsburg 1901 veröffentlicht wurde.

Auf den 10. November 1899 datiert Rheinberger ein Präludium in g-Moll WoO 77 »für das Orgel-Album des L. Sauer in Schönberg/Frankfurt a. M.«. Dieses *Orgel-Album zu Gunsten des Orgelneubaus zu Schönberg im Taunus*, hrsg. von L. Sauer, erschien 1900 bei Breitkopf & Härtel in

Leipzig und enthält die hier mit Canzonetta bezeichnete Komposition als Nr. 21.

Erst im Jahre 2001 machte Alexander Pointner die wohl letzte Orgel-Komposition Rheinbergers bekannt: In dem *Orgel-Buch zu den Gesängen des katholischen Andachtsbuches »Laudate« für das Bistum Augsburg* (Verlag Anton Böhm und Sohn in Augsburg und Wien, 3. Auflage 1902) fand er eine Bet-Singmesse, die Josef Rheinberger komponiert hat, wie der Herausgeber, Dr. Keller selbst im Vorwort hervorhebt. Es handelt sich dabei um sieben Choräle jeweils mit Intonation, ein ausführlicheres Vorspiel zum ersten Choral »Zu dir, o Gott, erheben wir« und ein Postludium. Die Choräle vertreten die Stellen des »ordinarium missae«, so daß dem Organisten mit dieser Singmesse Material für den vollständigen Gottesdienst an die Hand gegeben ist. Die Choräle sind dabei zur Begleitung der Gemeinde gedacht; sie erklingen hier mit den Registern des Fernwerks.

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 ernst 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 neo-romanischen 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“ bezeichnen, 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.

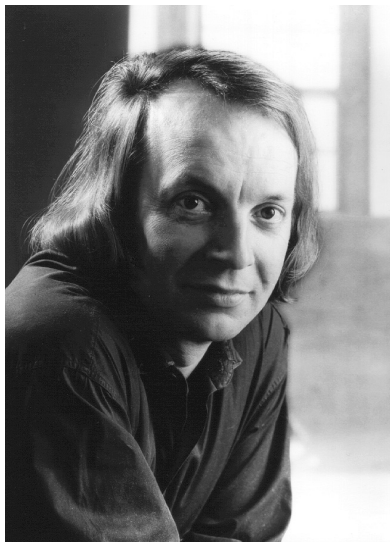
Ich betrachte es deshalb als eine glückliche Fügung, dass die Restaurierung der Kuhn – Orgel in der Züricher Stadtkirche St. Anton gerade zu einer Zeit abgeschlossen wurde, als ich im Rahmen dieser Gesamteinspielung auf der Suche nach einem „ultimativen“ Instrument für die hier zu hörenden späten Orgelwerke von Josef Rheinberger war.

Rudolf Innig

Rudolf Innig 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 seit 1979 Leiter der Musikschule Coesfeld und seit 1981 Organist an der evangelischen Marktkirche Coesfeld. Darüber hinaus war er bisher



Lehrbeauftragter an den Universitäten Bielefeld und Paderborn, an der Musikhochschule Detmold sowie an verschiedenen internationalen Instituten.

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.	Lieblighgedackt	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.	Clarinete	8'
26.	Tremolo	

III. Manual, Schwellwerk

11.	Quintatön	16'
7.	Aeoline	8'
8.	Voix céleste	8'
9.	Lieblighgedeckt	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. 19 g-Moll op. 193

Präludium

- T. 1: 2, 3, 6, 10, 12, 13, 17, 21 bis 25, 27, 28,
31 bis 33, 36 bis 40, 61, 62, 64 bis 68, 70, 72,
74, 76, 79 SW < ½ / Pos < ½
T. 43 2. Viertel: - 39, 40, 79
T. 52: - 32, 33, 73, 74
T. 59: + 32, 33
T. 70: + 39, 40
T. 76: + 73, 74, 79
T. 87 2. Viertel: - 73, 74, 79
T. 114: + 73, 74, 79
T. 161: - 79
T. 169 2. Achtel: - 32, 33, 39, 40, 73, 74
T. 192 5. Achtel: + 32, 33, 39, 40
T. 209: + 73, 74, 79

Provençalisch

- T. 1 (Freie Combination): 5, 7, 10, 11, 15 bis 17,
19, 23 bis 25, 32, 36, 38, 63 bis 65;
SW > / Pos < ½
T. 40: (Handregistratur): wie erster Satz T. 1 ff.
- 73, 74, + 79
T. 60: + 73, 74 79
T. 65 2. Viertel: - 79
T. 66: - 73, 74
T. 82: + 73, 74, 79
T. 117: - 73, 74, 79
T. 124: - 39, 40
T. 133: + 39, 40
T. 141: + 73, 74, 79
T. 151: - 73, 74
T. 154: - 39, 40, 79
T. 158: FC wie T. 1 ff.
T. 169: HR wie T. 40 ff.
T. 171: + 73, 74, 79
T. 173: FC wie T. 1 ff.

Introduction und Finale

- T. 1: wie erster Satz T. 1 ff. - 79, + 78
T. 21 3. Viertel: + 79
T. 28 2. Viertel: - 79
T. 37 4. Viertel: - 3, 5
T. 40: - 32, 33, 39, 40, 76
T. 41: (Finale) - 12, 13, 73, 74, + 3, 5, 32, 33,
39, 40, 76
T. 68 letztes Viertel: + 79
T. 69: + 73, 74
T. 93: - 73, 74, 79
T. 108 2. Viertel: + 73, 74
T. 113 4. Achtel: + 79
T. 149: - 73, 74, 79
T. 165: + 73, 74, 79
T. 195 letztes Viertel: - 32, 33, 39, 40
T. 204: - 73, 74, 79, + 32, 33, 39, 40
T. 212: + 73, 74, 79

Sonate Nr. 20 F-Dur op. 196

Präludium

- T. 1: 3, 6, 7, 9 bis 11, 15, 19 bis 25, 27, 28, 30,
32, 33, 36 bis 40, 60 bis 62, 65 bis 68, 70 bis
74, 76, 79 SW > / Pos < ½
T. 12: - 73, 74
T. 12 4. Viertel: - 79
T. 30 2. Achtel: + 73, 74, 79
T. 34 4. Achtel: - 73, 74, 79
T. 42 2. Viertel: - 40
T. 47 4. Viertel: + 73, 74, 79
T. 54 2. Viertel: - 73, 74, 79
T. 65 4. Viertel: + 73, 74 79
T. 81: - 73, 74, 79
T. 91 4. Viertel: + 73, 74, 79
T. 102: - 33, 39, 40, 73, 74, 79
T. 108 2. Achtel: + 33, 39, 40, 73, 74, 79

Intermezzo

T. 1 (Freie Combination): 7, 9, 10, 15 bis 17, 19, 20, 23 bis 25, 38, 63, 65 bis 67

SW > / Pos < ½

T. 4 2. Viertel: + 11

T. 8 2. Viertel: + 21

T. 15 2. Viertel: - 21

T. 19 2. Sechzehntel: + 21

T. 23 2. Viertel (Handregistratur): 3, 6, 9 bis 11, 15 bis 17, 19, 21, 23 bis 25, 30, 32, 33, 36 bis 39, 62, 63, 65 bis 67, 75 bis 77

T. 31 2. Viertel: FC wie T. 1 ff.

T. 39 2. Viertel: HR wie T. 23 2. Viertel

T. 47: + 27, 28, 72, 80

T. 55 2. Viertel: FC wie T. 31 2. Viertel

T. 65 2. Viertel: - 21

T. 74 2. Viertel: + 21

T. 76 2. Viertel: HR wie T. 23 2. Viertel

T. 80 2. Viertel: + 27, 28, 72, 80

T. 83 2. Viertel: FC wie T. 31 2. Viertel

T. 95 2. Viertel: HR wie T. 23 2. Viertel

T. 103 2. Viertel: + 27, 28, 72

T. 104 2. Viertel: + 80

T. 107 2. Viertel: FC wie T. 31 2. Viertel – 21

T. 111 2. Viertel: + 21

T. 113 2. Viertel: HR wie T. 23 2. Viertel

T. 117 2. Viertel: FC wie T. 31 2. Viertel

T. 119 2. Viertel: – 21

T. 123 2. Viertel: - 11

Pastorale

T. 1: 2, 5, 9 bis 11, 15, 19 bis 25, 27, 30, 32, 36 bis 38, 40, 60 bis 62, 64, 65 bis 68, 70 bis 72, 76 SW > / Pos < ½

T. 8 3. Viertel: + 33, 39

T. 12 4. Achtel: – 33, 39

T. 18 3. Viertel: - 2, 5

T. 19 3. Viertel: + 2, 5, 33

T. 32 3. Viertel: + 39, 40

T. 32 3. Viertel (Wiederholung): + 73, 74, 79

T. 66 2. Achtel: - 33, 39, 40, 79

T. 66 3. Viertel: - 73, 74

Finale

T. 1 wie erster Satz T. 1 ff.

T. 16 letztes Achtel: - 33, 39, 40, 73, 74, 79

T. 32 letztes Viertel: + 33, 39, 40

T. 44 2. Viertel: + 79

T. 44 3. Viertel: + 73, 74

T. 61 2. Achtel: - 33, 39, 40, 73, 74, 79

T. 69 2. Achtel: + 33, 39

T. 73 2. Viertel: - 33, 39

T. 76 2. Viertel: - 32

T. 84 3. Viertel: + 32, 33

T. 89: + 39, 40

T. 93: + 73, 74, 79

T. 121 3. Viertel: - 39, 40, 73, 74, 79

T. 125 3. Viertel: + 39, 40

T. 139 3. Viertel: - 33, 39, 40

T. 149: + 33, 39, 40

T. 157: + 73, 74, 79

T. 175 3. Viertel: - 33, 39, 40, 73, 74, 79

T. 183: + 33, 39, 40, 73, 74, 79

T. 198 2. Viertel: + 35

Canzonetta E-Dur

T. 1: 5, 9, 10, 15, 17, 19, 20, 23 bis 25, 32, 36, 36 bis 38, 63, 65 bis 67, 69 SW > / Pos <

T. 25: + 39

T. 29: + 18, 21

T. 37: - 18, 21, 39

T. 53: - 32

Intermezzo e-Moll

T. 1: 3, 5, 9 bis 11, 15, 17 bis 19, 22 bis 25, 32, 33, 36 bis 39, 64 bis 67, 69, 72 SW > / Pos <

T. 33: + 62, 63

T. 51 2. Achtel: - 33, 39

Canzonetta g-Moll WoO 77

T. 1: 3, 6, 9 bis 11, 15, 17, 19, 21 bis 25, 27,
30. 32, 33, 36 bis 40, 61, 62, 64 bis 68, 70, 76

SW > / Pos <

T. 24: + 33

T. 33: - 33

T. 49 2. Viertel: + 33, 39, 40

T. 56 3. Viertel: - 33, 39, 40

T. 59 2. Viertel: + 33, 39, 40

T. 73: - 33, 39, 40

T. 78: - 32

Trio d-Moll WoO 33

5, 7, 9 bis 11, 15, 17, 19, 23, 24, 27, 30, 32,
36, 37, 64 bis 67 SW > / Pos <

Singmesse

Zum Eingang

Hauptorgel: 16 bis 19, 21, 22, 25, 27, 31, 33,
34, 39, 64 bis 67, 76 Pos < ½

Fernwerk: 46, 47, 49 SW <

Zum Gloria

Fernwerk: + 48, 53

Zum Credo

Hauptorgel: - 27, 34, + 30, 69

Fernwerk: - 48, 53

Zum Offertorium

Hauptorgel: - 30, 39, 68, + 36, 37

Fernwerk: - 47, + 48

Zum Sanktus

Hauptorgel: - 21, 31, 76

Fernwerk: + 50, 53

Nach der Wandlung

Hauptorgel: + 21, 22

Fernwerk: - 50, 53, + 52

Zum Agnus Dei

Hauptorgel: + 27

Fernwerk: - 52, + 53

Zum Schlusse

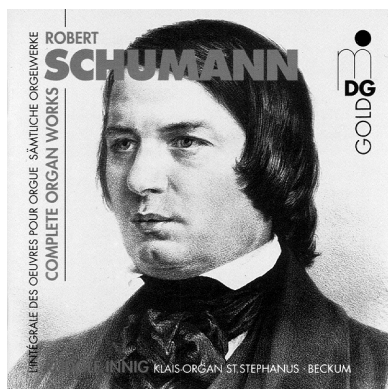
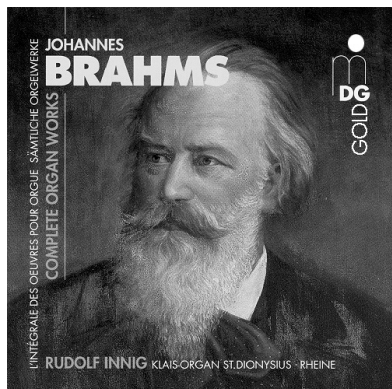
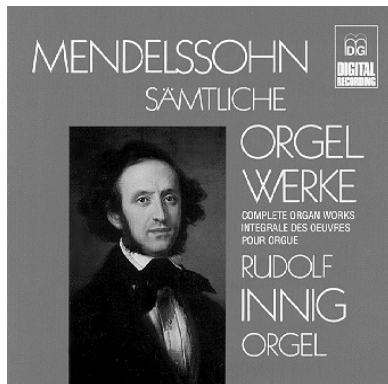
Hauptorgel: + 31, 76

Fernwerk: - 49, + 50

Postludium

Hauptorgel: + 28, 61, 69, 72







Kuhn Organ, St. Anton Zürich
MDG 317 0902-2