



Josef Rheinberger

1839–1901

SONATE NR. 6

es – Moll

Op. 119

herausgegeben von

Dr. Wolfgang Bretschneider



Dr. J. Butz · Musikverlag · Sankt Augustin



Das öffentliche Interesse am kompositorischen Lebenswerk Josef Gabriel Rheinbergers wächst. Bereits kurz nach seinem Tod im Jahre 1901 gerieten seine Kompositionen in Vergessenheit. Ihnen drückte man den Stempel des Restaurativen, Konservativen und Einfältigen auf. Richtig ist, daß Rheinberger sich gegen die heraufziehende Hochromantik stellte und sich ihr bis zuletzt verweigerte. In Form und melodischer Linienführung stand er in der Tradition von Mendelssohn, im kontrapunktischen Satz knüpfte er an J. S. Bach an.

Als Kirchenmusiker wußte er sich zeitlebens der Orgel verpflichtet. So verwundert es nicht, daß die Arbeit an seinem Hauptwerk, den 20 Orgelsonaten, sein ganzes Leben durchzieht. 1868 entstand die erste Sonate, 1901, im Todesjahr, die letzte.

Wie sehr Rheinberger gerade dieses Oeuvre schätzte, wird u. a. auch daran ersichtlich, daß er fast alle Orgelsonaten für Klavier zu vier Händen bearbeitete bzw. bearbeiten ließ, ausgenommen sind die 1., 18., 19. und 20. Sonate.

Je einen Satz aus der 4. und 6. setzte er auch für Oboe bzw. für Violine und Orgel. Die große Passacaglia der 8. Sonate bearbeitete er für großes Orchester.

Will man eine Einteilung des Sonaten-Oeuvres nach stilistischen Merkmalen vornehmen, so ergeben sich drei Gruppierungen: Sonaten 1-4, 5-17 und 18-20.

Die ersten vier Sonaten stehen noch ganz in der frühromantischen Orgelsonaten-Tradition. Sie umfassen je drei Sätze. Die Eröffnung knüpft an vertraute Vorbilder an: Präludium, Phantasie, Pastorale. Die Mittelsätze geben sich bewußt romantisierend, haben aber im Vergleich mit den Ecksätzen eher schlichten Intermezzo-Charakter. In den Schlußsätzen greift der Komponist die Fugenform auf, die neben konventioneller Gestaltung auch interessante und für Rheinberger typische Erweiterungen miteinbezieht.

Die Sonaten der mittleren Gruppe entwickeln sich zum Teil zu Orgelsinfonien, was ihre äußeren Dimensionen und ihren musikalischen Gestus betrifft. 4-Sätzigkeit wird vorherrschend, großer Formenreichtum bewahrt vor Schematisierung und Eintönigkeit, schroffe Kontrastwirkungen innerhalb eines Satzes werden um der Einheit des musikalischen Ausdrucks willen vermieden. Überhaupt ist in den Sonaten immer wieder das Bemühen zu spüren, eine einheitliche Grundstimmung "aufzubauen" und durchzuhalten.

Die Mittelsätze entwickeln sich zu selbstständigen Charakterstücken ("Stimmungsmusiken") von einem Reichtum der Erfindung und einer Tiefe des Empfindens. Viele dieser Sätze haben die Sonaten erst bekannt und beliebt gemacht.

Den langsamen Sätzen folgen scherzo-ähnliche Teile, die sich an Beethovens Scherzo-Typ orientieren (klassisches Schema A-B-A). Hier nimmt Rheinberger die orchestral beeinflusste Satzweise in Dienst, die er ansonsten immer vermied: sprunghafte, übermütige Melodik, Akkordik der Mittelstimmen, häufige Akkordverdoppelungen, Staccato-Bässe. Die Nähe zur französischen Orgelmusik wird hier besonders deutlich.

Bei 13 Sonaten sind die Schlußsätze als Fugen konzipiert, wobei der Begriff Fuge im weiteren, offenen Sinne zu verstehen ist: romantische Erweiterung des harmonischen Feldes, verbunden mit barocker Komplementärrhythmik, verstärkte Verlegung der Melodik in die Außenstimmen u.a.m.. Besondere Erwähnung verdienen noch die Schlußsätze der 8. und 14. Sonate. Während Rheinberger bei der Passacaglia bewußt an Bach anknüpft (vgl. auch Brahms), nimmt er bei der Toccata Bezug auf den etüdenhaften Toccatentyp bei Czerny oder Schumann, wobei ihm allerdings der so charakteristische Virtuosen-gestus völlig abgeht.

Während die Eröffnungs- und Mittelsätze der drei letzten Sonaten (1897, 1899, 1901) an der überkommenen Struktur festhalten, gehen die Finalsätze neue Wege. Sie scheinen besonders von den Orgelbautendenzen des ausgehenden Jahrhunderts beeinflußt zu sein: Grundtönigkeit, Kompaktheit des Klanges, größere Ausdrucksintensität und Beweglichkeit: die Orgel als Orchester-Imitator. Daraus folgen für den Komponisten: füllige, weitgehend homophone Satzweise, häufige Akkordverdoppelungen, Vollgriffigkeit, Oktavierungen. Statt der früheren Fugenabschlußsätze präsentieren sich jetzt kompakte Finalsätze mit neuartiger Satzweise und einem Minimum an thematischer Verarbeitung. Die zurückhaltende Erfindungsgabe Rheinbergers fällt gerade hier besonders auf und hat die häufig zu hörende Geringschätzung der drei letzten Sonaten gefördert.

Im Abstand von fast 100 Jahren kann heute kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Bedeutung J. G. Rheinbergers für die Gattung der Orgelsonate - nach Mendelssohn - kaum überschätzt werden kann. Daß aus rein restaurativem Geist nichts wirklich Neues und Zukunftsträchtiges entstehen konnte, davon war Rheinberger absolut überzeugt (vgl. seine Auseinandersetzung mit den Cäcilianern!). Ihm kam es darauf an, die Orgel aus ihrem Dämmerlicht herauszuholen. Das Aufgreifen der Sonatenform war für ihn eine historische Notwendigkeit. Durch die Zusammenfügung und innere Durchdringung von barocken, klassischen und romantischen Formen glaubte er, am besten Vergangenheit und Gegenwart miteinander versöhnen zu können.

Diesen Willen und die so persönlich geprägte Stimme Rheinbergers wieder hörbar zu machen, ist Absicht vorliegender Edition. Sie folgt den Erstdrucken. Offensichtliche Druckfehler im Notentext und in den Angaben wurden stillschweigend korrigiert.

Tempo- wie Registriervorschriften finden sich bei Rheinberger nur sehr pauschal. Eine überzeugende Interpretation fordert - neben dem Wissen um Aufbau und Gliederung der Sätze sowie dem Bemühen um Klarheit und Durchsichtigkeit - starkes Einfühlungsvermögen, hohe Sensibilität, Mit- und Nachvollzug der Spannungs- und Entspannungskurven, angemessene Tempi, Beachtung der Charakteristika der verschiedenen Tonarten sowie eine differenzierte, abwechslungsreiche, farbige, aber nie aufdringliche Registrierung.

Bonn, im Januar 1991

Dr. Wolfgang Bretschneider

PRELUDIO

ANDANTE ♩ = 63

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef, providing harmonic support with chords and some eighth-note accompaniment. The bottom staff is also in bass clef, showing a simple bass line with quarter notes and rests. A mezzo-forte (mf) dynamic is indicated towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. The top staff features a melodic line with slurs and a mezzo-forte (mf) dynamic. The middle and bottom staves provide harmonic and bass support with various chordal textures and rhythmic patterns.

The third system shows the continuation of the prelude. The top staff has a melodic line with slurs and a mezzo-forte (mf) dynamic. The middle and bottom staves continue the harmonic and bass accompaniment.

The fourth system concludes the prelude. The top staff features a melodic line with slurs and a mezzo-forte (mf) dynamic. The middle and bottom staves provide the final harmonic and bass support.

INTERMEZZO

ANDANTINO AMABILE ♩ = 138

I Man.

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'ANDANTINO AMABILE' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The first system includes a first ending bracket labeled 'I Man.' and a piano dynamic marking 'p'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a mezzo-forte dynamic marking 'mf'. The fourth system concludes with a first ending bracket labeled 'I Man.' and a mezzo-forte dynamic marking 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

MARCIA RELIGIOSA

MODERATO $\text{♩} = 96$
I Man.

The musical score for 'Marcia Religiosa' is presented in three systems. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, typical of a 19th-century piano score.

FUGA

CON MOTO $\text{♩} = 72$

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (*ff*) dynamic. The top staff contains a few notes, while the middle and bottom staves feature a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical score with three staves. The top staff shows a more developed melodic line with eighth notes and some slurs. The middle and bottom staves continue with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The middle and bottom staves continue with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The middle and bottom staves continue with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (*ff*) dynamic marking is present at the beginning of the system.