



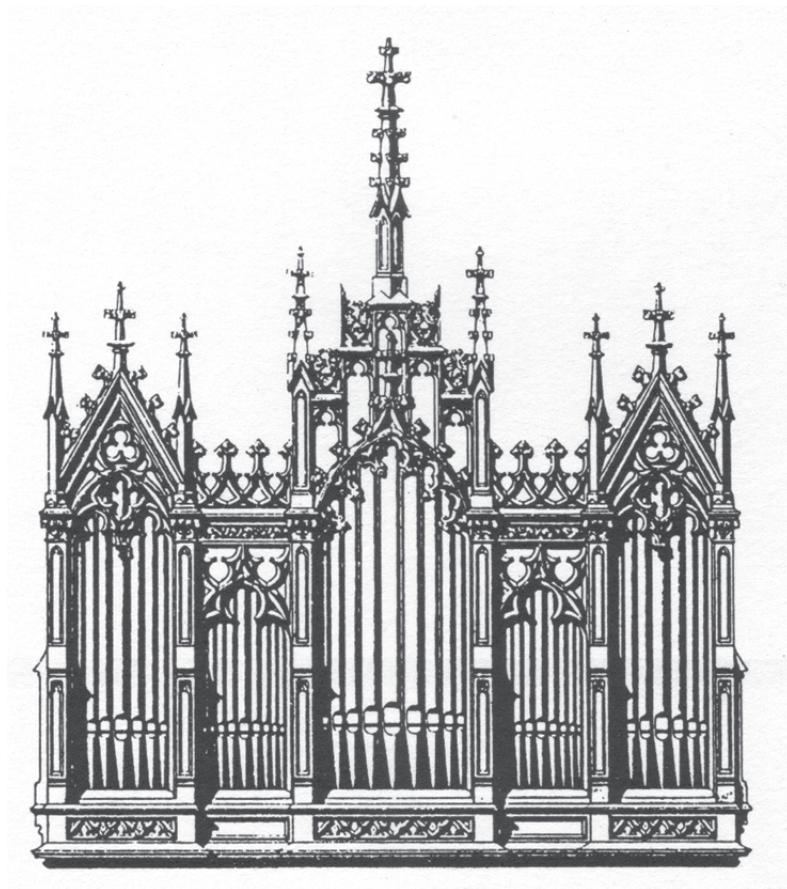
Josef Rheinberger

1839-1901

Sonate Nr. 11 d-Moll

op. 148

Herausgegeben von
Dr. Wolfgang Bretschneider



DR. J. BUTZ • MUSIKVERLAG • BONN



Verl.-Nr. 1210

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 romanisierend, 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



I. AGITATO

Allegro $\text{♩} = 60$

CANTILENE

Adagio $\text{♩} = 84$ *dolce*

p

pp *il Basso sempre staccato*

III. INTERMEZZO

Moderato ♩ = 66

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a *ff* dynamic marking. The first two measures feature a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. From the third measure, the right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic marking is introduced in the third measure. The system concludes with a fermata over the final notes.

The second system of musical notation continues the piece on three staves. The right hand maintains its melodic line with eighth-note patterns, often using slurs to connect phrases. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. The dynamics remain at *mf*. The system ends with a fermata over the final notes.

The third system of musical notation continues the piece on three staves. The right hand's melodic line becomes more active, featuring sixteenth-note passages. The left hand's accompaniment remains steady. The dynamics are still *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

The fourth system of musical notation is the final system on the page, consisting of three staves. The right hand continues with its melodic line, which now includes some sixteenth-note runs. The left hand's accompaniment remains steady. The dynamics are still *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

IV. FUGE

Con moto $\text{♩} = 76$

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a bass clef staff. The music begins with a *ff* dynamic marking. The first staff contains a melodic line with a long slur over the first four measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves. A *ff* dynamic marking is present at the end of the system.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff is a bass clef staff. The bottom staff is a bass clef staff. The music continues with a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves.