



**Bernhard Billeter**

# Zum 175. Geburtstag von Josef Rheinberger

*Der wieder entdeckte Rheinberger, zu Lebzeiten (1839–1901) Brahms an die Seite gestellt und als Kompositionslehrer, Pianist, Organist und Dirigent in München hochverehrt, wird als stilistisch auf der Höhe seiner Zeit stehender Vollblutmusiker, der sich in seiner Kirchenmusik nicht an die cäcilianischen Restriktionen hielt, wieder gewürdigt. Dass auch seine Sonatenformen fantasievoll und innovativ sind, soll an der 9. Orgelsonate in b-Moll op. 142 gezeigt werden.*

Die Sonate wird wegen ihrer unbequemen Tonart selten gespielt, ist aber formal besonders interessant. Weshalb jedoch wählte der Komponist die Tonart b-Moll? Es fällt auf, dass jede der 20 Orgelsonaten in einer anderen Tonart steht. Da die 24 *Fughetten strengen Stils für Orgel op. 123* (1883) und die *Präludien in Etüdenform op. 14* (1863–68) alle 24 Tonarten durchlaufen (ungeordnet, nicht wie bei J. S. Bach oder Chopin), kann man annehmen, Rheinberger habe geplant, 24 Orgelsonaten in allen Tonarten zu schreiben, jedoch habe nach der zwanzigsten (1901) der Tod ihm die Feder aus der Hand genommen. In Anbetracht der überaus dunklen, schwermütigen Tonart b-Moll und der glanzvollen Schlussfuge in B-Dur könnte die Idee der Sonate lauten: «vom Dunkel zum Licht». Doch ist das ein langer, gewundener Weg, den wir beschreiben wollen.

Ursprünglicher  
Plan mit 24 Sona-  
ten?



Dies ist nicht möglich, ohne auf die Formen einzugehen. Den Begriff der Analyse wollen wir dabei vermeiden. Während in Rheinbergers Klaviersonaten und Kammermusikwerken die ersten Sätze gewöhnlich in Sonatensatzform stehen, freilich in vielerlei originellen Abwandlungen, folgt Rheinberger in allen Orgelsonaten dem Vorbild Mendelssohns, dessen sechs Orgelsonaten op. 65, ursprünglich *Voluntaries* genannt, die Sonatensatzform bewusst umgehen. Rheinberger formt jede Sonate wieder anders. Es kommen darin Präludien, Toccaten, Fugen, Fantasien, Passacaglias, Variationen, Liedsätze und Titel wie Introduction, Canzona, Intermezzo, Capriccio, Pastorale, Idylle, Provençalisch vor, doch die Mehrzahl der Sätze trägt keinen Titel. Am nächsten der Sonatensatzform kommt der erste Satz der 11. Sonate in d-Moll op. 148. Dort besteht in einer Art Exposition der Hauptsatz aus zwei stark kontrastierenden resoluten Themen (Überschrift «Agitato», das zweite Thema T. 25 ff.), der Seitensatz aus einem liedhaften Thema in der Paralleltonart F-Dur (T. 67). Dieses weicht nach E-Dur aus und entwickelt sich dann mit Modulationen immer dramatischer zu einem dynamischen Höhepunkt, den man nicht gut «Schlussgruppe» nennen kann, auch wenn ihm das erste Hauptsatzthema in der Haupttonart folgt, wie wenn die Exposition wiederholt würde. Hierauf kommt statt einer kurzen Durchführung das stark modulierende Seitensatzthema, *fortissimo* gespielt. Ein Einwurf des ersten Themas täuscht einen Reprisesbeginn vor (T. 122), dem, immer noch *fortissimo*, bereits nach zwölf Takten das Seitensatzthema folgt, und zwar in B-Dur, H-Dur, cis-Moll und D-Dur. In der Durvariante F-Dur beruhigt es sich vorübergehend. Das erste Thema (T. 186) und eine Stretta (T. 217) steigern sich zum Schluss.

Der Sonate in b-Moll liegt, wie so häufig bei Rheinberger, ein zyklischer Gedanke zugrunde: Der letzte Satz rundet mit Rückgriffen auf den ersten das Werk ab. Das kann als zeittypisch bezeichnet werden und kommt gehäuft auch bei César Franck vor.

Sonatensatzform  
bewusst  
umgangen.

Zyklischer  
Gedanke.

2

M<sup>e</sup> A. Guilmant in Paris.

# I. Präludium.

Jos. Rheinberger, Op. 112.

Manual.

Pedal.

Grave.  $\text{♩} = 72$ .

*ff*

*rit.*

*mf*

Allegro moderato.  $\text{♩} = 84$ .

*f*

*mf*

Anmerkung: *ff*: volles Werk; *f*: volles Werk ohne Mixturen; *mf*: Prinzipal 8 und Octav 4; oder volles zweites Manual; *p*: ohne so sanfte Register; *pp*: Subclavier allein, oder mit Böden 4; Pedal in entsprechender Stärke.  
 Eigentum des Verlegers für alle Länder. Leipzig, Robert Forberg 1850.

Der erste Satz, *Präludium* genannt, wird als *Grave* pathetisch eingeleitet. Das fast unglaublich langsame Metronommaß Viertel = 72 sollte, wie Rheinbergers übrige Metronomzahlen, ernst genommen werden. Das erste, beinahe depressiv zu nennende Thema, *Allegro moderato*, Viertel = 84, mit durchlaufender Achtelbewegung der beiden Mittelstimmen vorwiegend in Sextparallelen (Notenbeispiel 1) gibt kein durchgehendes Tempo an. Es verharrt trotz reicher Harmonik in der dunklen Haupttonart. Zwei längere Partien des Satzes sind *poco meno mosso* zu spielen. Es dürfte das Tempo 72 sein, auch wenn Rheinberger das nicht präzisiert.

Metronomzahlen  
ernst nehmen.

Mit der Sechzehntelbewegung (Notenbeispiel 2, T. 41) wirkt das zweite Thema in der Paralleltonart nicht als *Grave*, sondern sogar eher bewegter als das erste. Auch sein Tonartenverlauf ist bewegt und komplex, er führt einmal mit enharmonischer Verwechslung sogar bis E-Dur. Die kurze Fortsetzung mit leisem, ruhigem und liedhaftem drittem Thema (Notenbeispiel 3, T. 68) bleibt in der Paralleltonart und kann schon deshalb nicht als Seitensatz bezeichnet werden.

Da hier keine neue Tempobezeichnung steht, dürfte dasselbe Tempo vorliegen, das bei vorwiegender Viertelbewegung von selbst ruhig wirkt.

Es wiederholt sich, allerdings mit mancherlei Abwandlungen, derselbe Grossverlauf mit den drei Themen, dem zweiten jedoch im überraschenden, um einen Ganzton höheren Es-Dur. Das dritte Thema in B-Dur verheisst vorübergehend bereits eine zukünftige Lösung, doch das Satzende fällt mit dem abgewandelten ersten Thema und dem den *Grave*-Beginn aufgreifenden *Adagio*-Schluss wieder zurück in die Finsternis.

Der zweite Satz, *Romanze* im wiegenden Sechs-Achtel-Takt, steht in der erdhafte verwurzelten Tonart Es-Dur. Man könnte ihn als Schäferszene betrachten, im Mittelteil in es-Moll zwar nicht von einem Gewitter, aber von schweren Wolken eines Landregens unterbrochen. Wiederholte Verwendung des Neapolitanischen Sextakkordes, das letzte Mal durch kunstvolle Modulation nach Fes-Dur erreicht, gibt diesem Teil die kontrastierende Tiefe. Als ich die Orgelwerke Rheinbergers in Einzelausgaben des Amadeus-Verlags betreute (1990), fand ich die Metronomzahl dieses Satzes, Achtel = 112, «zu niedrig», bin aber unterdessen zur Einsicht gelangt, sie sei angemessen. Der

Grossverlauf mit  
drei Themen.

Romanist und Dirigent Dr. Vittorio Raschèr sagte in solchen Fällen zu seinem Laienorchester «Camerata stromentale romanica»: «Man wird sich wohl noch entwickeln dürfen.»

*Fantasie und Finale (Fuga)* folgen sich *attacca*. In der Fantasie, einer in unterschiedlichen Tempi frei schweifenden ausgedehnten Einleitung, sind die differenzierten Beischriften Rheinbergers zu beachten: *Tempo moderato* (Viertel = 72) und *Allegro moderato* beziehungsweise *animato* (wohl schneller); *Adagio* beziehungsweise *Adagio espressivo* und *Adagio molto* (wohl langsamer); *rit.* und *poco rit.* Es spielt sich ein Kampf zwischen Finsternis und Licht ab. Das Finale steht, als Reverenz vor dem *stile antico*, freilich mit zeitgemässer Harmonik, im Vier-Halbe-Takt, Halbe = 84. Warum dieselbe Zahl wie im ersten Satz steht, werden wir gleich sehen. In der interessant, aber ohne Kontrasubjekte und andere kontrapunktische Künste angelegten Fuge wäre der Sieg des Lichts zu billig errungen, wenn nicht innere Zweifel und Anfechtungen überwunden werden müssten. Sie spielen sich ab in der Wiederaufnahme des ersten Themas vom Sonatenbeginn (T. 108), und zwar nacheinander absinkend von g-Moll über f-Moll nach dem extremsten es-Moll. Dies ereignet sich über dem Fugenthema im Pedal, das von Es-Dur, der grossterzverwandten Gegenklang-Tonart, in zwei Quintanstiegen über B-Dur nach f-Moll führt (Notenbeispiel 4). Wie Rheinberger hier das Fallen und Steigen übereinander kombiniert, darf als wahrhaft genial gelten.

Reverenz vor dem *stile antico*.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system begins at measure 31. It features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating the complex interplay of voices in the fugue.

Das zweite und dritte Mal vollzieht sich derselbe Vorgang nur noch mit dem markanten Kopf des Fugenthemas in fallenden Quinten. Nicht genug mit dieser *tour de force*, bringt Rheinberger dort, wo nach langem Orgelpunkt auf der Dominante das Fugenthema in dreistimmigen Akkorden beginnt (T. 133) und die Zuhörer sich bereits im Elysium wännen, das ganze erste Thema in der letzten Erscheinungsform des ersten Satzes (T. 141–147), wo bereits die fallenden Quinten des Fugenthemenkopfs angelegt, das heisst vorgebildet sind. Dann (T. 151) steigert sich die Viertelbewegung zu Vierteltrioleten, die Pedalstimme klimmt von Stufe zu Stufe empor und die Oberstim-

Retardierendes Element.

Ausser-  
musikalische  
Bezüge?

me wiederholt den Themenkopf. Wo sich der Satz auf die zwei höchsten Stimmen ausdünn (T. 157), kämpft die Themaufsetzung in Vierteln gegen die Vierteltriolen, die Pedaleinwürfe kombinieren den melodischen Quintfall mit dem harmonischen Es–As–Des–Ges–Ces und bereiten mit der Mollsubdominante (T. 165) den Orgelpunkt auf der Dominante vor, der den triumphalen Schluss mit dem in Akkorden homophon ausbreiteten letzten Themeneinsatz einläutet.

Es bleibt immer ein gewagtes Unterfangen, in sogenannter absoluter Musik aussermusikalische Bezüge namhaft zu machen. Für Skeptiker sei noch hinzugefügt, dass die Tonartencharakteristik zwar weitgehend subjektiv ist, dass jedoch im 19. Jahrhundert, nicht einheitlich zwar und teilweise verschieden von Vorläufern im 18. Jahrhundert, sich eine Polarität im Quintenzirkel herausgebildet hat. Demgemäss ist die lichteste, himmlische Tonart A-Dur, die irdischste Es-Dur. Man denke zum Beispiel an den Beginn von Wagners «Rheingold», wo die Rheintöchter aus einem über fünf Minuten währenden Es-Dur-Dreiklang emporsteigen. Auch Strauss pflegt eine ausgesprochene Tonartencharakteristik, die ebenfalls die Molltonarten mit einbezieht. Die Richtungskämpfe, die sich abspielten zwischen den um Liszt gescharten Neudeutschen mit ihrer Programmmusik und den Vertretern «absoluter Musik», zu suchen weniger bei Komponisten als bei Musiktheoretikern vom Schlage Eduard Hanslicks, waren eine Zeiterscheinung, welche einen unvoreingenommenen Blick auf die Musik eher verstellt als erhellt hat.

*Bernhard Billeter unterrichtete nach seinem Orgel-, Klavier- und Musikwissenschaftsstudium in Wien und Zürich von 1969 bis 1981 am Konservatorium Luzern. Von 1984 bis 1997 war er Redakteur der «Schweizerischen musikpädagogischen Blätter». Zudem war er Organist an verschiedenen Kirchen (zuletzt an der Predigerkirche) und Lehrbeauftragter der Universität Zürich. Von 1975 bis zu seiner Pensionierung 2001 lehrte er am Konservatorium Zürich (heute ZHdK). Neben seiner Tätigkeit als Organist und Pianist, als Dozent und Redaktor publizierte Bernhard Billeter zahlreiche Aufsätze, Glossen und Rezensionen, die einen wichtigen Beitrag zur Musiktheorie und musikalischen Praxis leisten. Zu Standardwerken sind insbesondere seine Publikationen «Anweisungen zu Stimmen von Tasteninstrumenten in verschiedenen Temperaturen» (Merseburger, Kassel 1979) und «Bachs Klavier- und Orgelmusik» (Amadeus, Winterthur 2010) geworden. Im selben Verlag gab er vor rund 20 Jahren das Gesamtwerk für Orgel von Rheinberger heraus.*