Josef Gabriel Rheinberger

Große Sonate in c

op. 122

für Klavier zu 4 Händen
for piano four hands

Klaviermusik in Auswahl IV
Selected works for piano IV

herausgegeben von / edited by
Han Theill

aus Band 37 der Gesamtausgabe
from the complete edition, vol. 37

Carus 50.122

Inhalt

Vorwort III

Große Sonate in c op. 122
1. Allegro marcato 118
2. Adagio 138
3. Minuetto 150
4. Alla Tarantella 156

Postscript 174

Das Werk der vorliegenden Ausgabe ist Band 37 der Rheinberger-Gesamtausgabe entnommen.

Rheinbergers Klaviermusik erscheint in der Gesamtausgabe in vier Bänden:
Band 34: Klavierwerke I (CV 50.234)
Band 35: Klavierwerke II (CV 50.235)
Band 36: Klavierwerke III (CV 50.236)
Band 37: Klavierwerke IV (vierhändig oder für 2 Klaviere) (CV 50.237)

Einzelausgaben aus Band 34:
– Sinfonische Sonate in C op. 47 (CV 50.047)
– Sonate in Des op. 99 (CV 50.099)
– Sonate in Es op. 135 (CV 50.135)
– Romantische Sonate in fis op. 184 (CV 50.184)
Einzelausgabe aus Band 35: Klaviermusik in Auswahl I
– op. 5, 14, 23, 43 und 45 (CV 50.005)
Einzelausgabe aus Band 36: Klaviermusik in Auswahl II
– op. 53, 115 und 183 (CV 50.266)
Einzelausgaben aus Band 37:
– Klaviermusik in Auswahl III (Klavier 4hdg.) – op. 13 (CV 50.013)
– Klaviermusik in Auswahl IV (Klavier 4hdg.) – op. 122 (CV 50.122)
– Klaviermusik in Auswahl V (2 Klaviere) – op. 15 (CV 50.015)

Aufführungsdauer: ca. 27 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.122
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

2001/ Printed in Germany

Vorwort

Josef Gabriel Rheinbergers c-Moll-Sonate von 1881 trägt im Druck den Zusatz „Große Sonate", was innerhalb von Rheinbergers Schaffen eine Seltenheit darstellt. Da dieser Zusatz im Autograph nicht enthalten ist, wird er vermutlich auf eine eigenmächtige Entscheidung des Verlegers zurückgehen. Er bezieht sich weniger auf die Länge als auf die inhaltliche Gewichtung dieser Komposition. Der markante, komplementäre Einsatz der beiden Spielpartner am Beginn und die Dichte ihres Dialogs zeigen, dass Rheinberger hier versuchte, auch auf nur einem Klavier mit dem Niveau und der dialogischen Farbigkeit seines früheren a-moll-Duos op. 15 für zwei Klaviere zu musizieren.

Das einleitende *Allegro marcato* breitet einen ungewöhnlichen Melodienreichtum aus. Alle Motive hängen aber eng miteinander zusammen. Dem stark rhythmisch geprägten Hauptthema schließt sich ein ausführlicher lyrischer Gedanke (T. 23ff.) an, der wiederum in ein gewichtiges As-Dur-Thema überleitet (T. 39). Dieses ergibt sich so zwanglos aus dem lyrischen Gedanken und dem punktierten Hauptthema, dass die Konturen der Exposition verfließen. Nach herkömmlicher Formbetrachtung wäre das As-Dur-Thema eigentlich eine Episode, da es nicht in der Seitensatztonart Es-Dur erscheint. Weil aber das „eigentliche" Seitensatzthema (T. 60ff.) von geringerem thematischem Gewicht bleibt, vertritt das As-Dur-Thema trotz seines Erscheinens in der Übergangstonart As-Dur dessen Funktion. Die ganze Es-Dur-Passage bekommt dadurch den Stellenwert einer sehr ausgedehnten Schlussgruppe. Von ihr ausgehend, rollt die lange und spannende Durchführung die Exposition rückwärts auf – erst wird die Schlussgruppe verarbeitet, dann das As-Dur-Seitenthema, dann der lyrische Gedanke, und am Schluss kommen wir folgerichtig in der Reprise des Hauptthemas an. Mit sicherem Formsinn lässt Rheinberger das As-Dur-Thema in der Reprise weg, da die Durchführung ja bereits eine vollständige Rekapitulation des Materials enthielt. Stattdessen erscheint die ausgedehnte Schlussgruppe in der Variante C-Dur. Wie oft bei Rheinberger kann sich dieses Dur nicht behaupten und muss einer sehr wirkungsvollen Moll-Coda weichen, in der das ganze motivische Material komprimiert und rekapituliert wird.

Ebenso fesselnd ist der zweite Satz *Adagio*, in dem ein sehr frei angewandtes Variationsprinzip, bei welchem die einzelnen Variationen durch modulierende Überleitungen oder abschweifende Episoden voneinander abgesetzt sind, mit der Form eines dreiteiligen Charakterstücks kombiniert wird. In der Art einer Mozartschen „Alla turca" ist der Mittelteil schnell und in Moll gehalten, wobei Rheinberger die Beschleunigung durch kompositorische Mittel und nicht durch einen Wechsel der Metronomangabe erreicht. Das Quasi-Variationsthema des *Adagios* nimmt übrigens auf den Eröffnungssatz Bezug und beginnt wie dieser mit dem Abstieg Terzton-Sekundton-Grundton. Entsprechendes gilt auch für den Moll-Mittelteil, wo der Anklang durch den punktierten Rhythmus und die Grundtonart des ganzen Werkes, c-Moll, noch deutlicher wird.

Nachdem Rheinberger die ursprünglich dreisätzige Sonate am 8. Februar 1881 abgeschlossen hatte, fügte er wenige Tage später, am 13. Februar, das *Minuetto* als dritten Satz hinzu. Die nachträgliche Entstehung ist diesem wohl schönsten unter Rheinbergers zahlreichen Menuetten ausgezeichnet bekommen, denn es wirkt mit seinen vielen motivischen Anklängen an die bereits fertige Sonate wie ein reflektierendes Innehalten. Vor allem im C-Dur-Hauptteil versöhnen sich romantisches Denken und die überkommene Form mit einer letzten Einfachheit, wie sie wohl nur einem in beiden Bereichen überaus versierten Künstler zu Gebote stand. Im Trio-Teil imponiert besonders die kunstvoll imitierende Reprise (T. 140ff.), bei der das Thema unerschöpfliche Steigerungsmöglichkeiten durch Terzsequenzen zu enthalten scheint, bis es endlich in der Schlusskadenz ermüdet.

Die Sonate wird abgerundet durch einen der für Rheinberger charakteristischen Tarantellasätze. Zum Habitus dieser in rasend schnellem ungeradem Takt gehaltenen Satzform gehört eine motorische, quasi komplementärrhythmische Bewegung, wie sie für Rheinberger ohnehin charakteristisch ist. Im Finale der c-Moll-Sonate verlässt Rheinberger im Seitensatz (T. 73ff.) überraschenderweise den Perpetuum-mobile-Rhythmus und bewirkt damit im Durchführungsteil eine an Beethoven erinnernde Ausdünnung in Rhythmus und Stimmenzahl. Der Keim zum zweiten Thema ist übrigens schon in den allerersten Takten des Werkes enthalten, in der verhaltenen Antwort auf das Hauptthema des *Allegro marcatos* mit seinem triolischen Auftakt und seinem anschließenden Oktavaufstieg bzw. -abstieg (1. Satz, T. 8–22). Das Hauptthema der *Alla Tarantella* wiederum knüpft mit seinem g^2–fis^2–f^2–es^2 -Kern an das dort T. 23 unmittelbar folgende lyrische Motiv an. Dadurch vermittelt das Finale spontan den Eindruck des Schon-immer-Vertrauten, ohne dass man an eine sterile Wiederholung denkt. Die Kunst, Binnenbezüge zwischen den vier Sätzen des Werkes so zu verstecken, dass sie zunächst nur unterhalb der Bewusstseinsschwelle des Hörers wahrgenommen werden, gehört zu den besonderen Kunstgriffen dieser Sonate und bewirkt ihre imposante formale Geschlossenheit.

Die vorliegende Ausgabe ist ein Auszug aus Band 37 der Rheinberger-Gesamtausgabe (*Klavierwerke IV*), Stuttgart 2000. Der Notentext dieses Bandes wird unverändert übernommen. Für eine ausführliche Darstellung von Rheinbergers Kompositionen für Klavier zu vier Händen und für zwei Klaviere sowie für alle Fragen der kritischen Revision sei auf das Vorwort und den Kritischen Bericht dieses Bandes verwiesen.

Rheinfelden, im Juni 2000 Han Theill

Große Sonate

I

Secondo

Allegro marcato ♩ = 132

Josef Gabriel Rheinberger, op. 122 (1881)

ff

6

p *pp*

12

cresc.

f

16

p

20

Ped. ✻

24

Carus

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.122

Große Sonate

I

Primo

Josef Gabriel Rheinberger, op. 122 (1881)

Allegro marcato ♩ = 132

ff

sff

6

p

mp

10

resc.

15

f

sf

19

dim.

p

pp

dolce

24

cresc.

mf

Carus

29

cresc.

f

34

p

cresc.

39

f

p

f

Ped. ✻ Ped. ✻

42

p

pp

45

pp

48

f

Ped. ✻

52

f

p

Carus

29

f

34

mf

39

f

44

p

f

49

52

f

54

p

Carus

57

cresc.

f

p

61

mf marc.

pp

cresc.

66

mf

Ped. * Ped. *

71

cresc.

pp

cresc.

76

f

f

sf

Ped. * Ped. *

82

rit.

p

Carus

57

cresc. *f* marc.

62

p cresc. *f*

67

3 3 3

72

p cresc. *f* *sf*

77

sf *f* *sf*

81

marc. rit.

1

Carus

87

cresc.

f

92

ff

Ped. ✻ Ped. ✻

marcato

98

102

pp

f

p

107

f

dim.

p

mf

113

f

dim.

mf

118

f

mf

Carus

87

mf cresc. *f*

91

8va

ff

95

marcato

98

pp

104

1 *p* *mf* *f*

110

1 *mf* *f* *mf* *f*

117

cresc. *f*

Carus

123

cresc.

f

129

pp

Ped. ✻

133

Ped. ✻

pp

137

cresc.

140

ff

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

145

Carus

123

8va

f *ff*

128

sf dim. *p* dolce

133

137

p *sf* *f*

141

144

p

Carus

149

ff

Ped. * Ped. *

152

pp

5

155

ff

Ped. * Ped. *

158

cresc.

163

dim.

p

p

168

mf

cresc.

f

p

Carus

149

f

8va

ff marcato

p

154

8va

ff marcato

p

159

dolce

163

mf

cresc.

168

mf

f

Carus

173

cresc.

ff

176

sf

179

p

183

186

ff

3

191

ff

Ped.

p

Carus

173

8va

p

ff

177

8va

marcato

180

p

183

187

ff

8va

ff

3

192

3

p dolce

Carus

196

pp

201

cresc.

205

f

209

ff

p

214

mf

220

f

226

p

cresc.

f

Carus

196

202

cresc.

207

8va

marcato

211

8va

p dolce

217

mf

222

f

f

227

p

cresc.

ff

Carus

231

sf p cresc. f

235

sf f sf marc.

240

rit.

sf

a tempo

244

p dol cresc.

248

f ff

253

p cresc. f cresc.

Carus

231

p cresc. *ff* 8va

236

f *sf* marcato

242

rit. *a tempo* 1 *p* cresc.

248

f cresc.

252

ff *p*

255

cresc. *f* cresc.

Carus

258

ff con fuoco

262

266

fpp

Ped. Ped. Ped.

271

ff

277

p

f cresc.

ff

8va 8va

Ped. Ped.

282

sf

8va 8va 8va

Carus

258

ff con fuoco

sf

262

8va

266

pp

esc.

sf

273

ff

p

278

8va

f cresc.

ff

282

8va

sff

Carus

II

Secondo

Adagio ♪ = 96

p dolce

pp

11

pp

21

pp

31

mf dim.

39

pp

46

cresc.

mf cresc.

f dim.

Carus

II

Primo

Adagio ♪ = 96

13

p dolce

sf

pp

23

cresc.

f

32

dim.

39

46

cresc.

8va

f

mf

Carus

53

p

ff

Ped. ✻ Ped. ✻

59

pp

cresc.

Ped. ✻

64

f ma non to

69

dim.

p

74

78

ff

dim.

8va

Carus

53

cresc.

f

8va

ff

p espressivo

60

p

cresc.

67

ff

71

dim.

p

76

ff

80

dim.

Carus

83

p

87

f

f

90

cresc.

ff

95

ff

100

sff

Ped. ✻

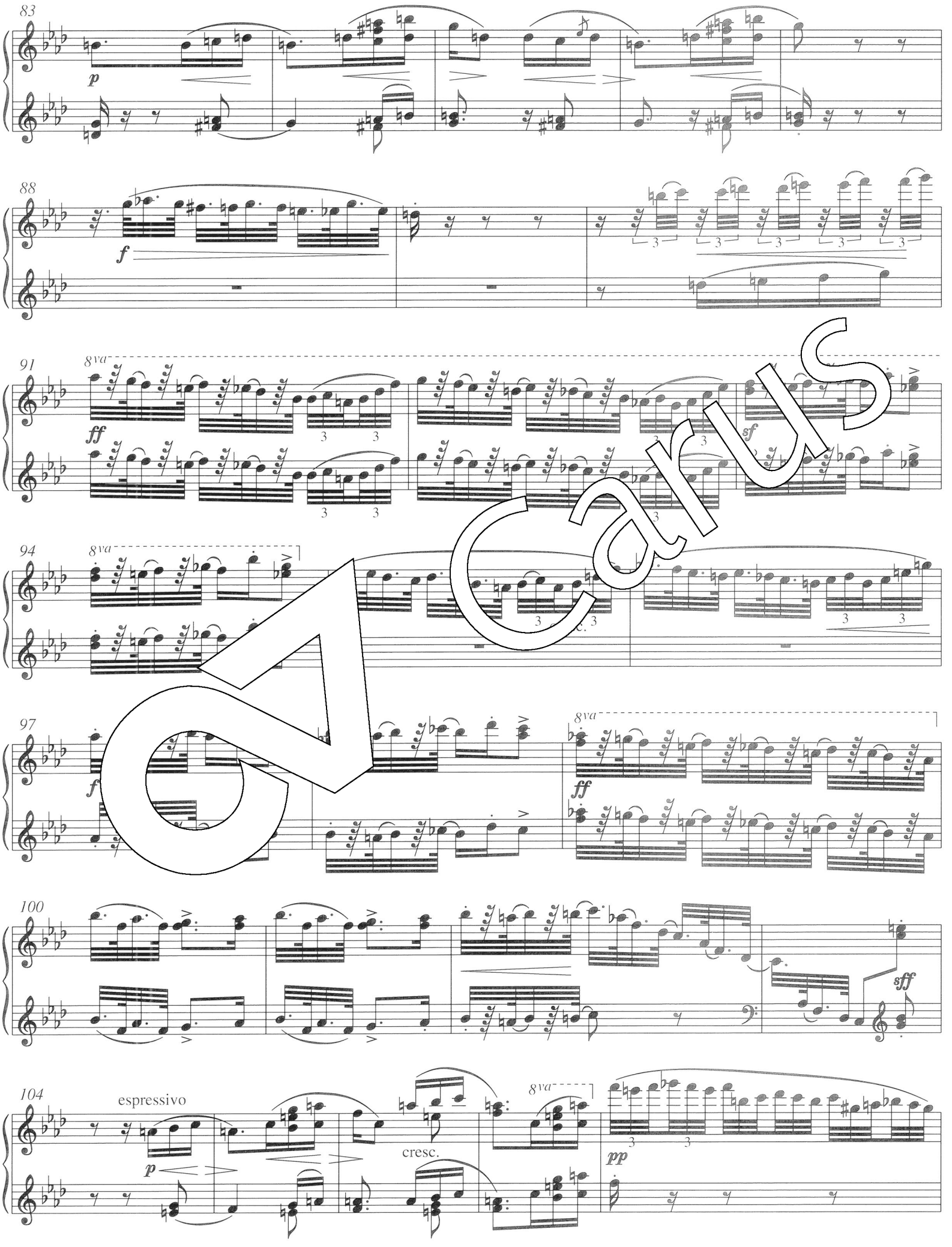
104

p

pp

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

Carus


83
p
88
f
91
8va
ff
sf
94
8va
97
f
8va
ff
100
sff
104
espressivo
p
cresc.
8va
pp

Carus

109

113

117

dim.

1

121

cresc.

mf

125

cresc.

f

poco rit.

a tempo

ff

129

Carus

109

112

8va

dim.

119

cre

124

poco rit.

a tempo

8va

129

8va

132

dim.

Carus

136

pp

pp

144

ff

150

sf

pp

Ped.

156

pp

cresc.

162

ff

Ped. Ped.

pp

167

f

ff

marcato

Ped.

Carus

136 teneramente

pp 1 pp 1 pp

141

1 pp 1 ff ff

149 8va

sff ce pp

159

cresc. ff pp

168

f ff

Carus

174

181

pp

Ped.

186

pp

191

pp

196

ff

dim.

201

pp

morendo

ppp

rit.

Ped.

Carus

174

5

5

179

5

1

185

pp

dolce

pp

dolce

193

8va

ff

200

8va

p

pp

ppp

Carus

III

Minuetto

Secondo

Allegretto ♩. = 58

tranquillo

p

mf

10

dim.

p

21

mf

cresc.

3

29

f

38

dolce

Ped. ✻

45

p

Carus

III

Minuetto

Primo

Allegretto ♩. = 58

tranquillo

p dolce

7

mf

15

p

3

3

f

22

f

1

35

f

6

p

48

cresc.

3

3

Carus

55

rit. - - - *a tempo*

p cresc. *f* *p*

67

mf dim.

77

p cresc. *p*

Ped. ✻

86

3 3

f

Ped. ✻

94

poco rit. - - - - - - - - - -

pp Fine

Trio

105

p *f*

116

p *mf*

Carus

55

p

cresc.

rit.

ff

63

a tempo

p

71

mf

p

80

f

94

poco rit.

pp

dolce

Fine

Trio

105

p

f

115

p

Carus

126

f *p*

136

pp *mf*

146

f *ff*

155

ff

161

mf cresc. *ff*

169

dim. *p*

177

mf cresc. *f* dim.

Minuetto da capo

126

8va

f

134

8va

pp

3

1

mf

143

f

ff

152

8va

ff

161

cresc.

8va

ff

168

8va

sf

175

p

mf

f

p

dim.

Minuetto da capo

Carus

IV

Secondo

Alla Tarantella ♩. = 100

fp fp

7

fp fp p

13

f

19

sf p

25

sff ff sf

31

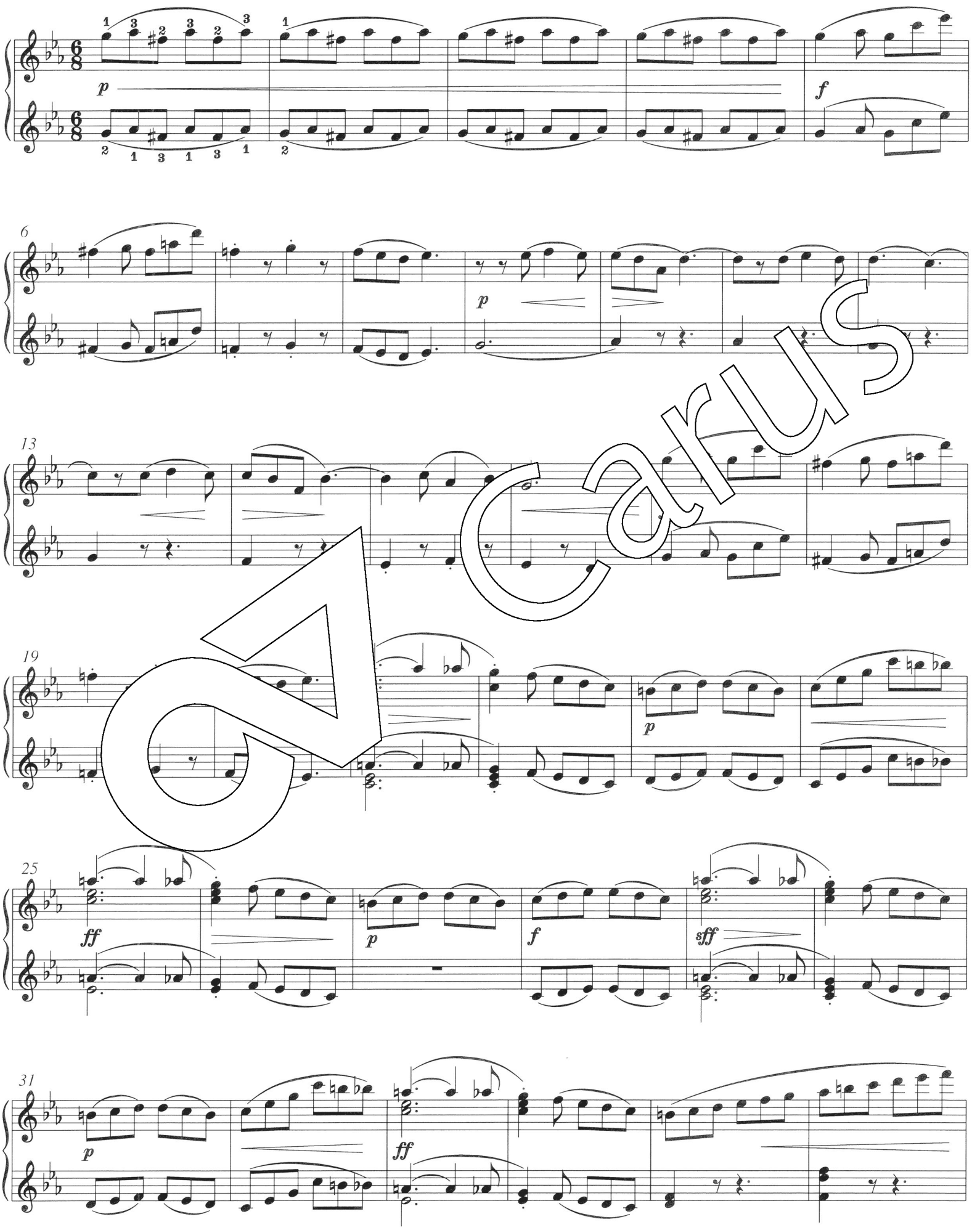
sff

Carus

IV

Primo

Alla Tarantella ♩. = 100



Carus

37

ff

43

p

p

Ped.

50

f

Ped.

57

p

Ped.

Ped.

64

sf

sf

Ped.

71

sf

sff

p

78

p

Carus

37 8va

ff

43 8va

p f

49

p f

55 8va

61 8va

f ff

67

73

5

p

Carus

85

p *mf*

93

p *mf*

101

pp

109

fp

116

f *p*

123

fp *pp*

130

ff

Carus

85

8va

p

92

8va

cresc.

f

99

8va

cresc.

106

marcato

sff

3

leggieramente

p

8va

116

8va

sf

122

sff

p

130

cresc.

8va

ff

Carus

137

pp

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

143

f

Ped. ✻

149

f

p

158

167

p

sf

174

sf *sf*

pp

Ped. ✻

181

p

Ped. ✻

Carus

137

pp

cresc.

144

4

cresc.

f

154

8va

161

ff

8va

167

173

1

p

181

Carus

189

mf

196

f

203

Ped.

209

p

Ped.

216

p

224

3

pp

233

mf

Ped.

f

Carus

189

8va

fp

fp

8va

196

8va

f

203

p

211

p

f

218

p

f

dim.

225

pp

pp

232

mf

1

f

Carus

239

246

f

Ped. ✻

253

sf

4

fp *fp* *fp* *fp*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

265

p

271

f

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

277

sf *p* *f*

283

ff *p* cresc.

Carus

239

246

253

8va

ff

260

ff

p

267

f

275

sff

p

ff

282

p

ff

p

cresc.

Carus

289

sf cresc. f

296

p

304

cresc. cresc.

312

f

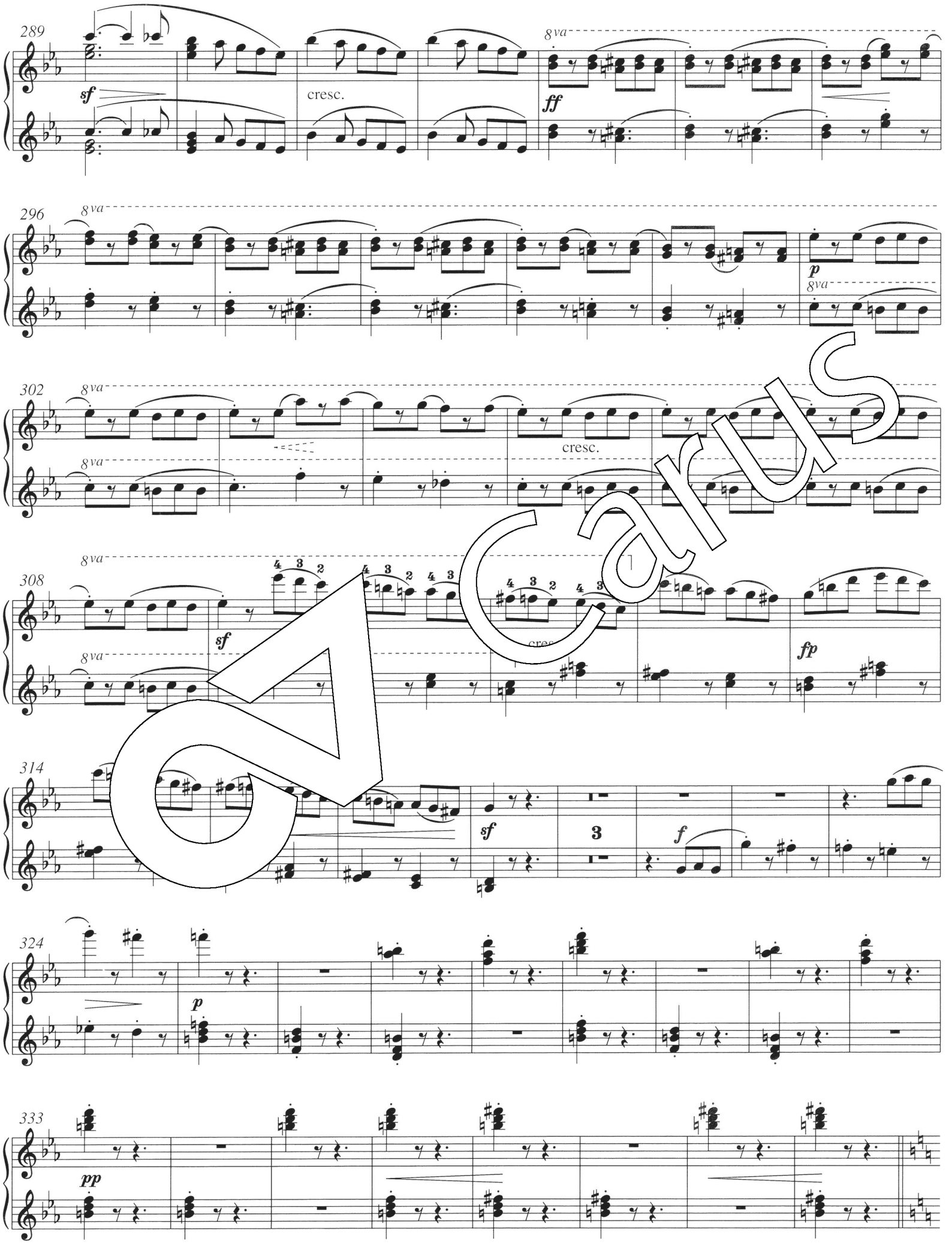
319

p

327

pp sempre p

334


289
sf
cresc.
8va
ff
296
8va
p
8va
302
8va
8va
cresc.
308
8va
8va
sf
fp
314
sf
3
f
324
p
333
pp

Carus

341
ff
pp
347
ff
353
p
359
p
365
ff
pp
371
377
f

Carus

341

ff

p

348

8va

sff

sff

355

ff

p

363

8va

sff

p

370

8va

cresc.

376

8va

3

1

f

Carus

Stretto

385

p sopra

cresc.

391

f

cresc.

397

sf *sf* *sf* *ff*

405

sf

413

p

cresc.

ff

8va

Ped.

422

Ped.

429

1 1

Ped. Ped.

Carus

Stretto

385

p

cresc.

391

cresc.

397

3

f

406

3

ff

8va

415

8va

422

8va

1

ff

429

8va

1

1

1

Carus

Postscript

The original printed edition of Josef Gabriel Rheinberger's Sonata in C minor of 1881 is entitled "Große Sonate" – the adjective "Große" is a rarity among Rheinberger's works. Since this word does not appear in the autograph, it may well have resulted from an unauthorized decision by the publisher. It has less to do with the length of this composition than with the substance of its contents. The forceful, complementary entry of the two partners at the beginning and the close reasoning of their dialogue show that here Rheinberger attempted, using only one piano, to make music on the high level and with the similarly colourful dialogue in his earlier *Duo* in A minor for two pianos, op 15.

The opening *Allegro marcato* reveals an uncommon wealth of melodies, but all its motives are closely related. The strongly rhythmic principal theme is followed by a lyrical idea (bar 23ff.), which in turn leads to a forceful theme in A flat major (bar 39). This derives so naturally from the lyrical idea and the dotted principal subject that the contours of the exposition are blurred. Seen from the traditional formal point of view, the theme in A flat is really an episode, as it is not in the second subject key of E flat major. However, as the "real" second subject (bar 60ff.) is of less thematic weight, the theme in A flat major, despite the fact that it is in what is normally a transitional key, takes on the function of the second subject. The entire passage in E flat major therefore has the character of a very extensive concluding theme. After this the long and tense development section mirrors the exposition in reverse – first the concluding theme is developed, then the second subject in A flat major, then the lyrical idea, and finally, with seeming inevitability, the recapitulation of the principal subject. With assured sense of form Rheinberger omits the A flat major theme from the recapitulation, because the development section has already contained a reprise of all the thematic material. Instead the concluding theme reappears in extended form, now in C major. As is often the case in Rheinberger, this major tonality is unable to take command, and has to give way to a very effective coda in the minor, in which the entire motive material is compressed and recapitulated.

Equally gripping is the second movement, *Adagio*. Here a very freely employed variation principle, in which the individual variations are separated from one another by modulatory transitional passages or unrelated episodes, is combined with the form of a three-section character piece. In the manner of Mozart's "Alla turca," the middle section is quick and in the minor, whereby Rheinberger achieves the acceleration by compositional means and not by a change in metronome marking. The quasi-variation theme of the *Adagio* alludes to the opening movement, and like that movement begins with the descending figure of a third, a second, to the tonic note. The relationship with the first movement is even clearer in the minor middle section, where the similarity is made still more evident by the dotted rhythm and the use of the fundamental tonality of the entire work, C minor.

After Rheinberger had completed the originally three-movement Sonata on the 8th February 1881, a few days later, on the 13th February, he added the *Minuetto* as the third movement. This creative afterthought, which is perhaps the most beautiful among Rheinberger's numerous minuets, contains many motivic allusions to the already completed Sonata, on which it appears to reflect. Especially in the C major principal section, romantic ideas are combined with the traditional form in an apparent simplicity which only an artist who was a complete master of both idioms could achieve. Especially impressive in the Trio section is the skilfully fashioned imitative recapitulation (bar 140ff.), in which the theme seems to derive inexhaustible scope for intensification from sequences of thirds, until at last it leads to the concluding cadence.

The Sonata ends with a Tarantella movement, characteristic of Rheinberger. This immensely vigorous dance form in dotted time is dominated by its quasi complementary rhythm, which is also a feature of Rheinberger's music. In the finale of this Sonata in C minor Rheinberger unexpectedly abandons the perpetuum mobile animation at the appearance of the second subject (bar 73ff.) and in the development section achieves a lessening of the rhythmic impulse and the number of parts in a manner reminiscent of Beethoven. The germ of the second subject has been heard in the very first bars of the work, in the restrained answer to the principal subject of the *Allegro marcato* with its triplet upbeat followed by ascending and descending octaves (1st movement, bars 8–22). The principal subject of the *Alla Tarantella*, with its basic figure *G²–F-sharp²–F²–E-flat²*, is linked to the lyrical motive of the first movement, where it immediately follows in bar 23. Thus the finale creates the spontaneous impression that it is already familiar, but without any sterile repetition. The ability to conceal inner relationships between the four movements of the work, so that at first they register only on the listener's subconscious, is one of the artistic features of this Sonata and this contributes to its imposing sense of formal unity.

The present publication is taken from Volume 37 of the Rheinberger Complete Edition (*Piano Works IV*), Stuttgart, 2000. The musical text has been taken from that volume unaltered. For a detailed survey of Rheinberger's compositions for piano duet and for two pianos, and for all questions concerning the editorial revision, see the Foreword and the Critical Report to that volume.

Rheinfelden, June 2000 Han Theill
Translation: John Coombs