
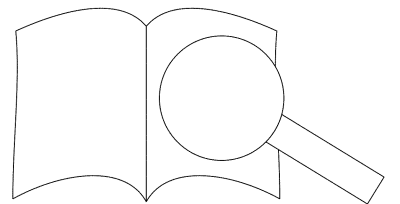


Max Reger · Werkausgabe
Band I/3

Phantasien und Fugen,
Variationen, Sonaten, Suiten II

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Max REGER

Werkausgabe

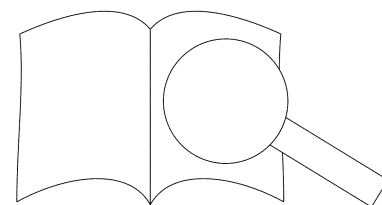
Wissenschaftliche
Hybrid-Editi
von Wer

Her
r
El
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
auftrag
ututs/
ng
Popp und
edorf
ung I
gelwerke

Band 3
Phantasien und Fugen,
Variationen, Sonaten, Suiten II

PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Carus-Verlag



Max

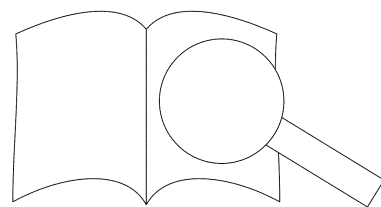
REGER

Phantasien u.
Fugen, Variationen
Sonater

herausgegeben von
Alexander Becker,
Christopher Grafschmidt,
Stefan König und
Stefanie Steiner

PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Carus-Verlag 52.€



Ein Projekt der
Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,

gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und
Forschung, Bonn und Berlin, und des Ministeriums für Wissenschaft,
Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart.

Dieser Band wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der

Ernst von Siemens
Musikstiftung

Das Edirom-Projekt in Detmold, das die Erstellung der zu diesem
Band gehörenden DVD ermöglichte, wird gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn.

Gewidmet ist dieser Band
dem langjährig
des Max-Reger-Institut

Gesetzt in d
Textsatz: M
Notr

Original evtl. gemindert

Stuttgart

Karlsruhe – CV 52.803

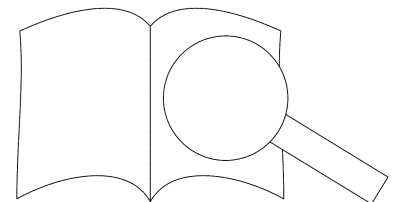
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Germany / www.carus-verlag.com

07-09754-7

78-3-89948-170-9

78-3-89948-170-9



Inhalt / Contents

Die Reger-Werkausgabe
Zur Edition der Orgelwerke
Chronologie der Orgelwerke
Einleitung

The Reger Edition
About the edition of the organ works
Chronology of the organ works
Introduction

II. Sonate d-moll op. 60 2

Variationen und Fuge in h-moll op. 135a 73 34

Suite g-moll op. 135b 78

Introduction zur Suite g-moll op. 135b 127 106

Phantasie in g-moll op. 135c 152

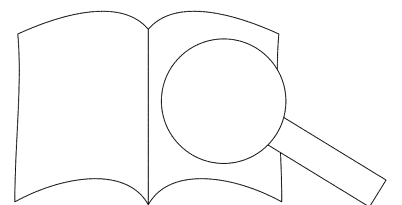
172

173

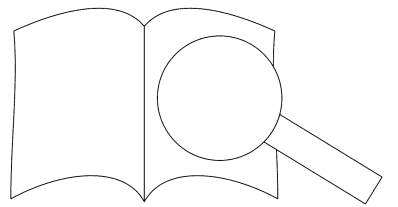
Phantasie in g-moll op. 135b, verworfene Erstfassung 174

197

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Die Reger-Werkausgabe

Die Reger-Werkausgabe (RWA) widmet sich in drei Abteilungen folgenden Schaffensbereichen Max Regers:

- I. Orgelwerke
- II. Lieder und Chöre
- III. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten

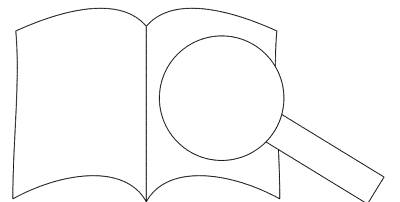
Sie verbindet gedruckte Notenbände mit digitalisierten Partituren in einer hybriden Edition und nutzt so die Qualität beider Medienformen, um wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden und in Einklang zu bringen. Der edierte Text bleibt dabei Kern der Ausgabe. Ergänzt wird er durch umfangreiche Kommentierung und Geleitwörter, die das Werk von seiner Entstehung bis zur Rezeption erschließen. Vielfältige Einsichten in die Werke selbst.

Aus der digitalen Edition ergibt sich für den gedruckten Band die Möglichkeit einer gerafften Darstellung der Werke, die unmittelbar auf die wesentlichen Punkte treffen. Der vollständige kritische Bericht am kompletten Quellenverzeichnis ist auf der DVD. Unterschiede zwischen der gedruckten Beschreibung oft umständlich sein. Alle Herausgeberentscheidungen unmittelbar nachvollziehbar und überprüfbar. Grundsätze der Edition gibt das Kapitel *Zur Reger-Werkausgabe* Auskunft.

Die Quellen bereichert und erhellt ein enzyklopädisches Material auf der DVD, der weitergehendes Informations- und Material zum Umfeld der Werke bietet. Damit werden die Werke in einen für das Verständnis notwendigen historischen und biografischen Kontext eingebettet. Diese Informationen sind sowohl gesondert abrufbar, als auch mit dem digitalen kritischen Bericht verknüpft.

Die Reger-Werkausgabe wird seit Anfang 2008 am Max-Reger-Institut (MRI), Karlsruhe, erarbeitet und von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur im Rahmen des Akademienprogramms gefördert. Als Kooperationspartner des MRI ist das Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe beteiligt. Die Editionsleitung der RWA liegt bei Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) und Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik). Zusammen mit Prof. Dr. Thomas A. Seedorf, Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik.

Die digitalen Präsentationen der RWA wurden von Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft und Musikinformatik an der Universität Paderborn entwickelt. Die Ergebnisse der Reger-Werkausgabe sind



Zur Edition der Orgelwerke

Knapp ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Regers Orgelwerken im Rahmen der Max-Reger-Gesamtausgabe wird als erste Abteilung der Reger-Werkausgabe eine Neuedition sämtlicher Werke für Orgel in sieben Bänden vorgelegt:

1. Choralphantasien
2. Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten I
3. Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten, Suiten II
4. Choralvorspiele
5. Orgelstücke I
6. Orgelstücke II
7. Orgelstücke III

Die Neuauflage der Orgelwerke trägt sowohl Regers Arbeitsweise als auch der jeweiligen Quellenlage Rechnung. Aus der Quellenbewertung ergibt sich die editorische Vorgehensweise.

Regers Arbeitsweise

Wie aus Notenhandschriften und Briefen sowie Berichten von Zeitzeugen zu erkennen ist, folgte Reger bei der schriftlichen Konzeption und Ausarbeitung seiner Werke – unabhängig von Gattung und Besetzung – einem wiederkehrenden, arbeitsökonomischen Schema.

Nach einem zumeist nur vage rekonstruierbaren kompositorischen Impuls stand am Beginn des schriftlichen Arbeitsprozesses der mit Bleistift notierte Entwurf. Diese in der Regel mit Takt beginnende Verlaufsskizze deckt sich weitgehend mit der Niederschrift (= Reinschrift), ohne dass bis ins letzte Detail angezeigt wäre: Relativ genau an den Stellen stehen in den Entwürfen buchstäblich leere Täfelchen, die lediglich die Proportionen des Originals festhalten sind in einer Art Kurzschrift notiert, die häufig entschlüsselt werden kann, aber kaum eine Hilfe bietet, da sie festgehalten und Nebenstichvorlage

Diesem Entwurf folgte die Reinschrift in etwa in Form eines Particells. Die Arbeitsgänge ausgearbeitete. Den eigentlichen Niederschriftsprozess bildete die Reinschrift. Korrekturen und Änderungen wurden in der Regel in einer Art wie auch in der Reinschrift eingetragen, es der Platz zuließ, neben dem Originaltext, den er überprüfte, wenn die Tinte noch nicht getrocknet war. In jedem Schritt durch Rasur säuberte er zu ändernde Stellen auch, um die Reinschrift einzutragen.

Über dem schwarzen Notentext folgte die Eintragung von Anweisungen mit roter Tinte. Nicht selten wurden diese mit, bevor das Werk bis zum letzten Takt ausgearbeitet war. In mehreren Stadien der Niederschrift sowie auch der Reinschrift konnten sich also überlagern. Anweisungen des Verlegers, die die Einrichtung für den Druck betrafen, wurden in schwarzer oder roter Tinte eingetragen, ohne dass sich hierfür

der konkrete Zeitpunkt im Arbeitsablauf feststellen ließe. In Schlussvermerken benennen häufig nicht die gesamte Niederschrift, sondern lediglich den Titel. Üblicherweise blieb es bei einer einzigen Reinschrift. In wenigen Fällen fertigte Reger davon eine Abschrift an.

Erst nach Abschluss der kompositorischen Arbeit erstellte Reger üblicherweise ein Titelblatt. Der Zweck ein Umschlagblatt hinzuzufügen, um die Lage nach vorn umschlagen zu lassen. Oft wurde am Ende der Papierlagen umgedreht, so dass das hintere Blatt nach außen lag.

Für die meisten Werke ist nachweislich, dass Reger vor der Niederschrift eine Stichvorlage las. Aus den wenigen erhaltenen Originalen ist zu ersehen, dass er dies ausgesprochen sorgfältig tat, indem er sich auf den Notentext und die Proportionen der Noten sorgfältig vergewisserte. Diese Stichvorlagen waren auch in dieser Hinsicht üblich. Während sie in der Regel die Proportionen betreffen, sind später zu ersehende Kürzungen hin zu mehrseitigen Kürzungen. Diese Kürzungen zielten in aller Regel auf die Verbesserung der Phrasierung ab, sei es hinsichtlich einer feiner abgegrenzten Phrasierung, einer plastischeren Phrasierung und einer übersichtlicheren Notenbild. Den Abschluss des Bearbeitungsprozesses bildete die gedruckte

Stichvorlieferung

Stichvorlieferung ist bei Reger für jedes Werk jeder Gattung mit folgenden Quellentypen zu rechnen: einem Entwurf, einer Reinschrift (Stichvorlage), einem oder mehreren Korrekturabzügen und dem Erstdruck; weitere Quellen können darüber hinaus etwa Abschriften für Interpreten, Fassungen für andere Besetzungen oder Äußerungen zu Fehlern (z. B. Errata-Zettel) sein.

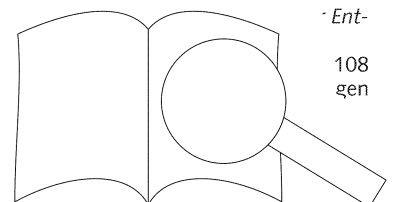
Als Besonderheit ist zu nennen, dass Reger zwischen 1898 und 1900 (Opera 27 bis 52) von seinen größeren Orgelwerken jeweils zwei aufeinanderfolgende Reinschriften (Erst-/Zweitschrift) erstellte,³ von denen die eine sein Freund und Hauptinterpret Karl Straube erhielt und die andere der Verlag als Stichvorlage.

Überliefert sind diese Quellentypen äußerst unterschiedlich: Entwürfe blieben vor allem bei frühen Werken nur selten erhalten (bei den Orgelwerken erst ab Opus 40 Nr. 2), Reinschriften immerhin in der großen Mehrzahl, Korrekturabzüge liegen nur in Ausnahmefällen vor (bei den Orgelwerken von den Opera 60 und 135b), Erstdrucke sind von nahezu allen Werken überliefert.

¹ Im Bereich der Orgelwerke ist Opus 27 *Stellung und Herausgabe der Werke*

² Einen singulären Fall stellt der *Symp* dar, für den Reger nachträglich einer ließ.

³ Die Erstschriften der letzten beiden sind zwar noch als Reinschriften angelegt ausgeführt (siehe RWA Bd. I/1, Einl



Quellenbewertung

Als Hauptquellen gelten die autographen Notenmanuskripte, Korrekturabzüge und der von Reger edierte Erstdruck. Sie werden jeweils miteinander verglichen und hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und besonderen Merkmale im Kritischen Bericht beschrieben. Hinweise Regers auf Druckfehler (in Briefen und auf Errata-Zetteln) werden bei der Edition selbstverständlich berücksichtigt. Fassungen für andere Besetzungen bleiben aufgrund der unterschiedlichen satztechnischen Idiomatik bei editorischen Entscheidungen von sekundärer Bedeutung; sie werden vor allem für Fragen der Tonhöhe herangezogen. Sind Reger'sche Quellen verschollen, ihre Inhalte aber durch Abschriften o.Ä. bekannt, wird stellvertretend auf diese Dokumente von fremder Hand zurückgegriffen.

Reger verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.⁴ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck als Leitquelle für den Notentext der RWA. Bei Unterschieden zu handschriftlichen Quellen werden die verschiedenen Varianten auf Plausibilität und Stichhaltigkeit geprüft. Handelt es sich bei den Eigenheiten des Erstdrucks nicht um bewusste Änderungen Regers, sondern um unentdeckt gebliebene Fehler oder Fehlinterpretationen seitens des Notenstechers, wird eine Lesart aus den Manuskripten übernommen. In Zweifelsfällen werden die Varianten in einer Fußnote beschrieben.

Abweichungen der RWA von der Leitquelle

Weicht die RWA vom Erstdruck ab, ist dies im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts festgehalten, das auf der DVD vollständig wiedergegeben ist und sich im gedruckten Band auf Stelle zentriert, die die klangliche Gestalt des Werks betreffend druckten Notentext sind folgende Änderungen, wenn durch eine andere Quelle begründet sind, durch diakritische Zeichnung (oder durch Anmerkung) kenntlich gemacht:

- Berichtigung fehlerhafter Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Akzidenzien
- Ergänzung fehlender Dynamikbezeichnungen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Artikulationen
- Ergänzung fehlender Fingerbezeichnungen
- Ergänzung fehlender Taktzeichen
- Ergänzung vorangegangener Takte

Auf gravierende Fehler wird in den Klammern sowie auf editorisch nicht nachvollziehbare Änderungen im gedruckten Notentext hingewiesen. Im Erstdruck gegebene Lesarten bleiben als wörtliche Zitate Regers eigene Registrierungen.

Die Klammern im Notentext, etwa für ergänzende, runde oder eckige Klammern; sie werden im Text vereinheitlicht. Manual-, Registrierungen sind in ihrer Darstellung standardisiert: Die Klammern dienen (»sempre III. Man 8', 4'«), die Klammern gesetzt; der Hinweis »sempre« wird in den Fällen entbehrlich. Wo rechte und linke Hand auf dem Manual spielen, steht stets eine geschweifte Klam-

mer vor der Manualangabe, unabhängig davon, ob beide Hände an dieser Stelle gleichzeitig in das betreffende Werk wechseln oder eine der anderen folgt.

Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, können von den Herausgebern eingefügt werden, wenn etwa im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (gegebenenfalls an anderer Oktavlage) alteriert ist. Bei Alterierungen von H₂ über einen Zeilenumbruch hinweg werden diese in der Regel angezeigt; eine nachfolgende Alterierung erfordert ein Versetzungszeichen.⁵ Alterierungen gelten in der ursprünglichen Schreibweise in einem System für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Stimme.

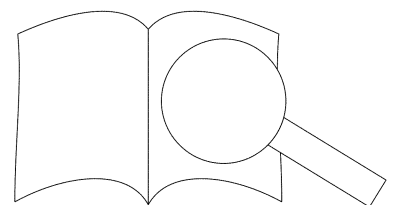
Auf eine weitergehende Standardisierung wird verzichtet; dies betrifft auch Passagen, die sich nicht regulär in die Kategorie der Warnakzidenzien (etwa aufgrund eines fehlenden Versetzungszeichens) auszuführen sind. In Regers Notenschreibweise sind eingegriffen, wenn nach dem Verständnis der Änderung (Schlüsseländerungen, grafische Änderungen) die Entscheidung im Lesartenverzeichnis getroffen wird.

In Einzelnoten oder späteren Stadien der Edition wird auf der DVD als PDF-Datei zur Verfügung gestellt. Im anderen Fall stellt die verworfene DVD zu finden ist, sondern auch als Anhang aufgenommen wurde.

⁴ So betont Reger bei der Übersendung der Korrekturabzüge von Opus 95 an seine Verleger: »Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur ist das Manuskript gültig, sondern die Abzüge sind nur als Vorarbeiten zu betrachten.« (Brief vom 18. Juli 1906 an Lauterbach & Kuhn, Teil 2, hrsg. v. den öffentlichen Verlegungen des Max-Regger-Institutes/ S. 161)

⁵ Regers Schreibweise ist in diesem Punkt nicht einheitlich; akzidenzien aus Überbindungen als Alterierungen sind im Lesartenverzeichnis zu finden.

⁶ Auch hier ist Regers Schreibweise nicht einheitlich; die Akzidenzien sind im Lesartenverzeichnis zu finden.



Chronologie der Orgelwerke

Die **fett** gesetzten Werke sind im vorliegenden Band enthalten.

1890

Tripelfuge WoO IV/1 (verschollen)

1892

Drei Stücke op. 7

1893

Choralvorspiel »O Traurigkeit, o Herzeleid« WoO IV/2

Choralvorspiel »Komm, süßer Tod!« WoO IV/3

1894–1895

Suite e-moll op. 16

ca. 1896

Phantasie cis-moll WoO IV/4 (verschollen)

1897

Trauermarsch WoO III/5 (verschollen)

1898

Liebstraum WoO III/7

Choralphantasie »Ein' feste Burg ist unser Gott« op. 27

Choralphantasie »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 28

Phantasie und Fuge c-moll op. 29

1899

I. Sonate fis-moll op. 33

Suite cis-moll WoO IV/5 (Fragment)

Zwei Choralphantasien op. 40

Introduction und Passacaglia op. 41

1900

Sechs Trios op. 47

Phantasie und Fuge op. 48

Drei Choralphantasien op. 49

1 Choralvorspiel op. 50

Präludium und Fuge op. 51

1901

Choralphantasie »In unserm König Heil« WoO IV/7

Choralphantasie »Standen von dem Tod« WoO IV/9

Phantasie und Fuge op. 57

1902

Choralphantasie »Wie schön leucht' t uns der Morgenstern« (1904 als Opus 79b)

Phantasie und Fuge op. 60

1903

Zwölf und fünfzig leicht ausführbare Vorspiele op. 67

1902

Monologe op. 63

Zwölf Stücke op. 65

3 Stücke (1904 als Nr. 2, 4 und 6 in Opus 80)

Präludium und Fuge d-moll WoO IV/10

1902–1903

Zehn Stücke op. 69

1903

Fünf leicht ausführbare Präludien op. 71

Variationen und Fuge op. 73

1904

Romanze a-moll op. 74

Zwölf Stücke op. 75

Vier Präludien op. 76

Präludium und Fuge WoO IV/11

1905

Präludium und Fuge gis-moll WoO IV/15

Präludium und Fuge »Blut und Wunden« WoO IV/13

Präludium und Fuge »ein Schiff geladen« WoO IV/14

1906

Präludium und Fuge op. 82

Präludium und Fuge gis-moll WoO IV/15

ca. 1908/1909

Choralvorspiel »Wie schön leucht' t uns der Morgenstern«

WoO IV/16

1912

Präludium und Fuge fis-moll op. 82 Bd. IV Nr. 1 und 2,

Fassung für Orgel

1913

Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll op. 127

Neun Stücke op. 129

1914

Dreißeig kleine Choralvorspiele op. 135a

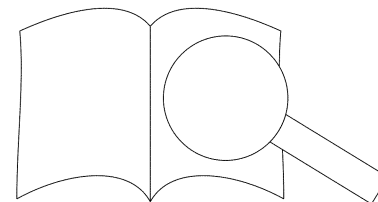
1915

Altniederländisches Dankgebet op. 135b

1915–1916

Orgelstücke op. 145

Phantasie und Fuge d-moll op. 146



Einleitung

Der dritte Band der Abteilung Orgelwerke umfasst in chronologischer Folge die zwischen November 1901 und Juli 1906 in München und Berchtesgaden sowie zwischen April 1913 und Mai 1915 in Meiningen und Jena entstandenen Phantasien und Fugen, Variationen, Sonaten und Suiten Max Regers.¹

Biografischer Kontext

1901–1906

Nach mehreren Jahren intensiver Kompositionsarbeit fühlte sich Reger in der abgeschiedenen Atmosphäre Weidens zunehmend eingeeengt. Am 1. September 1901 zog er daher nach München, wo sich ihm ganz neue Perspektiven eröffneten. So trat er umgehend in Kontakt mit wichtigen Persönlichkeiten wie etwa Max Schillings, dem Vorstand des Musikausschusses des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV). Die anfängliche Begeisterung wich jedoch bereits im folgenden Jahr einer gewissen Ernüchterung, da die Konzertprogramme »zu viel des Einschläfernden«² enthielten. Zugleich übernahm Reger Privatschüler und nutzte auch als Liedbegleiter und Kammermusiker in zunehmendem Maße die sich bietenden Möglichkeiten, eigene Werke zu propagieren. Die sich dadurch verbessernde finanzielle Lage ermutigte ihn zudem, erneut um Elsa von Bercken zu werben, die schließlich einwilligte und am 25. Oktober 1902 seine Frau wurde.

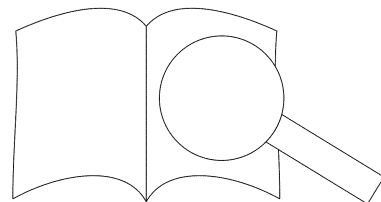
War die Presse im April 1902 ob der Uraufführung klangsinnlichen *Klarinettensonate* op. 49 Nr. 1 noch desillusioniert, so änderte sich dies durch die beginnende Auseinandersetzung Regers mit den Vertretern der »Münchener Schule« um Max Schillings und Ludwig Thuille sowie einen zeitweilig geführten Kampf mit der Musikkritik. Als exemplarisch gilt die Besprechung der 1903 erfolgten Baseler Aufführung der *Phantasie* op. 57 durch Karl Straube: »Reger so etwas wie eine ton- und farblich vorzuliegen, infolge derer er sich kalisch-Häßlichen schwelgt laut.«³ Reger revanchierte sich und deren unmissverständliche Sprache. Seine in dieser Zeit komponierten Werke, so Wolf und dessen künstlerische Beiträge, tragen haben, dass Reger unbereit war, sich einer Konzession bereit war.

1904 konnte Reger erst zu glätten: Mit dem op. 76 wusste Reger den Verleger Lauterbach & Kuhn zu im neu gegründeten Ortsverein Max Schillings und Thuille zusammen –, auftritt mit Henri Marteau beim Frankfurter ADMV führte zu zahlreichen auswärtigen und einem Leben »in der Eisenbahn«.⁴ Mit den *Beethoven-Variationen* für zwei Klaviere op. 86 konnte auch eingeschworene Gegner überzeugen.

Dass Reger am 1. Mai 1905 auf Betreiben Felix Mottl Nachfolge Josef Rheinbergers an der Königlichen Akademie der Tonkunst antrat, bedeutete für ihn einen beträchtlichen Gewinn, auch wenn er diese Stelle wegen Unstimmigkeiten dem Lehrkörper nach einem Jahr bereits wieder aus dem Lehrkörper nischer Erstling, die *Sinfonietta* op. 90, wurde am 1. Oktober 1905 in der ersten Aufführung Anfang Oktober 1905 in der ersten Aufführung aufgeführt. Reger selbst leitete das Werk und begann damit seine Dirigentenberufung auf Konzertreisen große Erfolge zu erzielen. In der Wintersaison 1905/06 übernahm er die Fronten derart, dass er im Januar 1906 aus dem ADMV als Vorstand des Berliner Konzert Anfangs zu einer zweimonatigen Wintersaisonpause. In der Wintersaison 1906/07 übernahm er bereits wieder bis zum Ende der Saison. Seine Berufe Abende konnte er in der Leipziger Konservatoriumsleitung bot. Seine Berufung zum Universitätskonservatorium in Leipzig zur Lösung von Zuständen zu lösen.

Der Umzug von Leipzig nach Meiningen wurde von Reger ausgesprochen wohlwollenden und Herzog Georg II. wieder eingeeengt und die Leitung holte er sich auf Konzertreisen mit der

¹ Reger, Max: *Werke dieser Gattungen* vgl. RWA Bd. 1/2.
² Brief an Theodor Kroyer vom 20. November 1902, Staatliche Bibliothek Bonn, Signatur: IP/4Art.714.
³ *Neueste Nachrichten*, Nr. 287, Morgenblatt vom 23. Juni 1903.
⁴ 1. Juni 1904 berichtete Reger Henri Hinrichsen: »Ich bin nächsten Winter soohnhaft in der Eisenbahn, da ich so die „halbe Welt“ durchfahren muß in Kreuz und Quer; man wünscht mich – auf Frankfurt hin – nun in allen möglichen Städten Klavierspielen zu hören.« (Max Reger. *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 13], S. 91) Am 21. August schrieb er an Richard Linnemann von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung aus den Ferien am Starnberger See: »[...] bis Ende September bleibe ich noch hier; dann geht's wieder nach München – um sodann den halben Winter im Eisenbahnwaggon zuzubringen« (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 232). Und am 25. Oktober, seinem Hochzeitstag und dem Geburtstag seiner Frau, erfuhr Emmy Bock: »Ich fahre heute nach Genf, wo ich am 27. mit Marteau u. am 28. in Lausanne mein op 72 spiele; nächsten Sonabend (29.) komme ich wieder nach München zurück [...]; die Tour wird sehr anstrengend, [...] 16 Stunden Eisenbahnfahrt!« (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ep. M. Reger 17)
⁵ Ein Brief Regers vom 27. Oktober 1906 an Lauterbach & Kuhn illustriert die damalige Situation: »Das Einzige, das eventuell den Verkauf meiner Werke hätte beeinflussen können, war die in ganz Deutschland diesen Sommer verbreitete Mär, daß ich im Irrenhause wäre! Diese Mär ist von München aus verbreitet worden, ist überall hin colportiert worden! Welche Persönlichkeiten diese Sachen verbreitet haben, weiß ich; aber aus der Thatsache [...] geht eben erst recht hervor, daß man zu einer bodenlosen Gemeinheit hat greifen mußte, um mir wenigstens noch irgendetwas zu kalisch eben nicht mehr umzubringen binnen ein neuer „Versuchsballon“: es heißt Wunsch, mich hier im Centrum der Schillings Unsterblichkeit los zu werden, ist natürlich fallen aber nicht thun, sondern extra in München in Max Reger. *Briefe an die Verleger Laut Müller*, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 225f.



Meininger Hofkapelle,⁶ für die nicht nur zahlreiche Lied-Instrumentierungen entstanden (Schubert, Brahms, Grieg, Wolf), sondern auch eigene Orchesterwerke wie etwa die *Böcklin-Suite* op. 128 und die populären *Mozart-Variationen* op. 132. Letztere komponierte er 1914 während eines Kuraufenthalts in Meran mit anschließendem Erholungsurlaub in Berchtesgaden, den er aufgrund eines Zusammenbruchs antreten musste.

Unmittelbar nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden die *Telemann-Variationen* für Klavier op. 134, gefolgt von dem ebenfalls nicht mit der allgemeinen Kriegseuphorie in Verbindung zu bringenden *Hymnus der Liebe* für Bariton und Orchester op. 136. Nach zwei geistlichen Werken (Opera 137 und 138) schrieb Reger zwar die *Vaterländische Ouvertüre* op. 140, gewidmet »Dem deutschen Heere«, nahm jedoch direkt im Anschluss ein lateinisches *Requiem* (WoO V/9) in Angriff, das er den Gefallenen widmen wollte. Von Karl Straube überzeugt, dass er »dem Stoff nicht gewachsen«⁷ sei, nahm er Abschied von der Vorstellung, mit diesem Requiem sein oratorisches Hauptwerk zu schreiben, und geriet in eine tiefe Schaffenskrise, die er erst durch einen erneuten Umzug (im März 1915 nach Jena) überwinden konnte.

In Jena kam Reger für einige Monate zu ungewohnter Ruhe, was sich auch in dem von ihm proklamierten, mit der *Violinsonate c-moll* op. 139 beginnenden »freie[n], jenaische[n] Stil«⁸ niederschlug. Die folgende Wintersaison verbrachte er wiederum in deutschen und niederländischen Konzertsälen sowie beim allwöchentlichen Konservatoriumsunterricht in Leipzig, den er nach wie vor versah. Über einem Adolf Busch gewidmeten *Andante und Rondo capriccioso A-dur* (WoO I/10), welches ein Gegenstück dem als problematisch empfundenen *Violinkonzert A-dur* op. 137 werden sollte, verstarb Reger in Leipzig nach einem Unfall in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 1916.

Regers als Organist

Hatte Reger im Rahmen seines Lehrauftrags am Konservatorium 1890 bis 1896 regelmäßig diese Praxis in der Folge des einseitigen 1896/97 nahezu vollständig zum Weidener Zeit 1898 bis 1901 kaum noch. Nach lediglich sporadisch als in Gottesdiensten, als Zweck dienten, 1907, 1909 jeweils hauptberuflich in der Tonkunst (Konservatoriums) (1907–1911) Fertigkeiten gehen darauf zurück, »daß meine Technik als Orgelstücklein für die Firma M. Welte & Söhne in eigene Orgelstücke kleineren Formats so *ostinato* aus der *Suite* op. 92.

Entwurf und Herausgabe der Werke

Nach einem Festkonzert des Nördlinger Liederkreises am 1901 wurde Reger eine neue Verlagsverbindung angeboten. An Alexander Wilhelm Gottschalg, der den Kontakt ver-

mittelte, schrieb er: »Sie sprachen in Nördlingen [...] davon, daß Herr Leuckhard gerne ein Orgelwerk von mir haben möchte. Nun; ich bin bereit Herrn Leuckhardt eines zu liefern.«¹² Gemeint war der Leipziger Verlag F. E. C. Leuckart, dessen Inhaber Constantin Sander auf Reger aufmerksam geworden war. Als Honorar schlug Reger »15 M pro Druckseite« vor, »welcher Betrag Ihnen u. auch wohl Herrn Leuckhardt in anbetracht dessen, daß ich Gutes liefern werde doch nur als bescheiden erscheint.« Der Umzug nach München zum 1. September hi Wochenlang von geregelter Kompositionstätigkeit in dieser Zeit nur kleinere Stücke (Zeit Lieder), und auch das von Sander erbetene noch keine konkreten Umrisse.

Noch im Jahr zuvor hatte Reger die *Opus 33* gegenüber der Orgelphantasie als »aus inneren der Orgel eher zugesagt.« Seit Oktober 1900 führte Reger mit den Orgelsonaten Karl einer erneuten Auseinandersetzung über bescheinigte insbesondere die deutsche Haltung [...] wir [...] d. h. aus Bachischem Geiste [...] an Gottschalg zufolge eine neue Orgelsonate »im [...] sollte ursprünglich die Opus- die *Symphonische Phantasie und*

in der *II. Sonate* op. 60 fällt vermutlich nach dem Artikel des späteren Widmungsträgers *Musik-Woche* zusammen,¹⁸ für den sich Reger zu dem Werk revanchieren wollte. Anfang Dezember, bei Krause für die Annahme der Dedikation bedankend, festlegte er ebenfalls die Form des Werks fest: »wenn meine Orgelfertig ist, was so am 12. Dezember ungefähr sein wird,

⁶ Siehe dazu die DVD, *Allgemeine Informationen, Konzertsaison 1912/13*.

⁷ Brief Elsa Regers vom 16. Dezember 1914 an Gretel Stein, in *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 8), S. 193, Fußnote 87.

⁸ Brief vom 7. April 1915 an Karl Straube, in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10), S. 249.

⁹ Vgl. ausführlicher in RWA Bd. I/2 sowie auf der DVD. 1914 schrieb Reger rückblickend, er »habe vor 20 Jahren wirklich sehr gut gespielt« (Brief vom 27. Februar 1914 an Georg II. von Sachsen-Meiningen, in *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 570).

¹⁰ Brief vom 3. Januar 1909 an den Vorstand der Gesellschaft der Musikfreunde, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Heft 3), S. 197.

¹¹ Opp. 56 (Nr. 3), 59 (Nr. 9, 11), 65 (Nr. 9), 67 (Nr. 20, 23, 25, 33, 45, 50, 52), 69 (Nr. 4), 80 (Nr. 5, 8), 85 (Nr. 3), 92 (Nr. 4).

¹² Brief vom 17. August 1901, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus. ep. 2578.

¹³ Ebda.

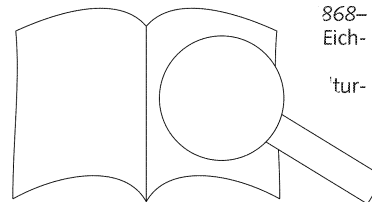
¹⁴ Brief vom 10. Februar 1900, Ratsschulbibliothek Zwickau, Nachlass Georg Göhler.

¹⁵ Siehe RWA Bd. I/2, *Einleitung*.

¹⁶ Brief vom 26. November 1900 an Reger, in *Die Regensburger Domorganisten und ihre Werke* (1934). Ein Beitrag zum süddeutschen Musikwörterbuch, hrsg. von Max Reger, Regensburg 1934, S. 868–869, Eichblatt.

¹⁷ Brief vom 30. Dezember 1900, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus. ep. 2578.

¹⁸ Vgl. Martin Krause, *Max Reger*, in *Die Musik in Deutschland* (1916), S. 331f. bzw. Nr. 44 (3. Festschrift).



so werde ich mir erlauben, Sie von der Vollendung des Werkes zu benachrichtigen.«¹⁹ Verleger Sander, der bereits »mit Schmerzen«²⁰ auf das Manuskript wartete, musste sich von Reger am 11. Dezember vertrösten lassen: »Daß ich Ihnen meine Orgelsonate noch nicht sandte, liegt daran, daß ich immer und immer an dem Werk feile, d. h. es wird immer wieder durchgenommen.«²¹ Erst am 17. Dezember 1901 war die Komposition abgeschlossen, und Reger konnte dem Widmungsträger mitteilen: »Die Sonate ist fix und fertig! Hurra!«²²

Bald darauf muss Reger die Stichvorlage beim Verlag eingereicht haben, denn schon am 31. Januar 1902 schrieb er an Henriette Schelle, er erwarte den Erstdruck »in einigen Tagen«²³. Offenbar trat eine Verzögerung ein, denn erst am 26. Februar konnte Reger dem Musikkritiker Theodor Kroyer ein Exemplar der »soeben erschienene[n] II. Sonate op 60 für die Orgel« senden.²⁴

Opus 73

Am Rande eines Konzerts in Basel am 14. Juni 1903 wurde Reger von Karl Straube gebeten, ihm »ein Orgelwerk ohne Bezugnahme auf evangelische Choräle schreiben zu wollen«, um »in vorwiegend katholisch orientierten Städten ein nicht kirchlich gebundenes Stück« zur Verfügung zu haben; Straube schlug »als Form Variationen und Fuge über ein eigenes Thema« vor.²⁵ Die Widmung »Karl Straube zur Erinnerung an den 14. Juni 1903« bezieht sich auf diese Anregung.

Reger griff Straubes Vorschlag bereits während der Sommerferien in Berchtesgaden auf. Dem Organisten Walter Fischer kündigte er das Werk am 8. Juli 1903 als »in baldigster Zeit« bevorstehende Komposition an.²⁶ Vermutlich wandte sich Reger dieser Aufgabe im August zu, als an seinen Opera 71 (*Gesang der Klärten* für gemischten Chor und Orchester) und 72 (*Virginal* C-dur) nur noch Feinarbeiten zu erledigen waren. Bis Ende September den Schlussvermerk unter das Manuskript setzen, sich in seiner Korrespondenz keine weitere Erwähnung des Werkes findet.

Von Straube nachträglich um eine inhaltliche Klärung gebeten, antwortete Reger: »[...] ja, was soll ich dir sagen, selbst ist aus einer recht wehmütiger Stimmung entstanden, das Thema in seiner Resignation spielt im ganzen Werke der „maestri“ eine Rolle, ma selbst:



furchtbar ungenügend, über so viele Stimmen, Empfindungen u. Empfindungen.

Am 26. September 1903, bei seinem damaligen Haus in Regensburg. Das dritte komplizierte Werk innerhalb von zehn Tagen beendete, deshalb sie sachkundigen Rat einholten und sich schließlich für die Orgel entschieden.

Regelung Reger vor dem 2. Dezember und im Laufe des Monats zu bearbeiten.²⁹ Im Zuge dieses Prozesses wurden auch einige auffallende Tempomodifikationen vorgenommen und sandte am 30. Dezember ein fertig einbart Manuskript und Korrekturabzug an den Verleger. Bereits am 5. Februar 1904 dankte Reger den Verleger den Erstdruck: »[...] äußere Ausstattung famos!«³²

Parallel zur Rücksendung der Korrekturen hatte Reger Ende Dezember 1903 auch Karl Straube einen Abzug gesandt, damit dieser »das Werk für seinen letzten Abend dieser Saison« noch einstudieren konnte.³³ Da die oben genannten Korrekturen dieser Zusendung zeitlich vorausgingen, stehen sie nicht in Zusammenhang mit einer möglichen Rückmeldung durch Straube. Auch betonte dieser später, »Einfluß auf die Vortragsbezeichnungen dieser Variationen« habe er nicht gehabt.³⁴

Opus 92

Nach der Komposition kleinerer Orgelwerke, zu *Stücke* op. 80 und die *Vier Präludien und Fugue* op. 81, stellte Reger ab März 1905 Karl Straube ein Manuskript für ein Orgelstück, das wahrscheinlich »[b]is zum Herbst [...] ein neuer Versuch«³⁵ in Aussicht. Bereits im Juli 1905 wurde dieses Werk wegen Arbeitsüberlastung und anderer Verpflichtungen doch verschoben.³⁶ Stattdessen wurde für den Verlag Otto Forstner ein anderes Orgelstück, das wahrscheinlich »Präludium und Fugue«³⁷ genannt wurde, eingereicht wurde.³⁸ Der Verlagschein³⁸ nennt das Manuskript »Opus 92a« und weist auf dem Titelblatt auf dieses Opus 92a hin. Inwieweit es sich jedoch im Zuge des Aufbaus dieses Werkes um Kompositionsarbeiten (z. B. Variationen) handelt, ist nicht bekannt. Reger konnte er, nun den endgültigen

¹ zitiert nach Max Reger. *Briefe eines deutschen Komponisten*, Leipzig 1928, S. 92.

² S. 93.

³ Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 2189.

⁴ Bayerische Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

²⁵ Brief vom 25. Februar 1944 an Hans Klotz, in Christoph und Ingrid Straube. *Wirken und Wirkung*, Berlin 1976, S. 104.

²⁶ Original: unbekannt; letzter Nachweis: J. A. Stargardt, Katalog 695, April 1911, Los 573.

²⁷ Brief vom 25. Juni 1904, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 58.

²⁸ Brief, in Max Reger. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 12), S. 210ff.

²⁹ Postkarte, ebda., S. 247.

³⁰ Beispielsweise *Variationen*, T. 14, 17 bzw. 40, 26, 85, 101, 116, 141, 142, 156, 203 und 250 oder *Fuge*, T. 1 und 80.

³¹ Brief, *Lauterbach & Kuhn-Briefe*, Teil 1 (wie Anm. 28), S. 252f.

³² Brief, ebda., S. 273.

³³ Brief vom 30. Dezember 1903, ebda., S. 252. Tatsächlich wurde Opus 73 jedoch erst im März 1905 durch Walter Fischer uraufgeführt (siehe *Frühe Rezeption*, S. XIX).

³⁴ Wie Anm. 25, S. 105.

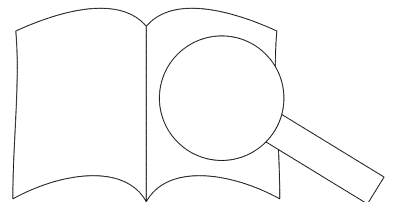
³⁵ Brief vom 28. März 1905 an Walter Fischer, in *Arbeitsbriefe 1* (wie Anm. 10), S. 158. – Gegenüber Karl Straube äußerte sich Reger bereits am 19. März erstmals in gleicher Weise (siehe Brief in *Straube-Briefe* [wie Anm. 8], S. 83).

³⁶ »Wann Du wieder was Neues für die Orgel bekommst? Ja – gib mir Zeit, dann ist sofort ein Werk da! Ob's in diesem Jahre noch möglich ist – ich bezweifle es – denn ich muß jetzt 6 Wochen Ferien haben auf ärztliche Anordnung!« (Brief vom 24. Juli 1905 an Karl Straube, in *Straube-Briefe* [wie Anm. 8], S. 94)

³⁷ Vgl. das dokumentierte Einschreiben in Regers Post- und Briefsammlung Nr. 2, 1902–1906, Meininger Museen, Sammlung Nr. 1, Inventarnummer XI-4/3315, Bl. 70. Den Klavierauszug hat Reger im Oktober 1904 aufgenommen.

³⁸ Verlagschein über »Praeludium und Fugue« Staatsarchiv Leipzig, Bestand Verlag Breitl.

³⁹ »[...] mein Leben im Winter wickelt sich ab!« (Postkarte vom 21. Oktober 1905 Privatbesitz, Kopie im Max-Reger-Institut)



Titel bereits nennend, an Forberg schreiben: »Die noch fehlenden Stücke zu der Suite für Orgel op 92 von mir erhalten Sie balde, für jeden Fall so früh, daß die Suite op 92 bequem am 1. Sept. a. c. erscheinen kann. Wenn ich nicht krank geworden wäre, hätten Sie die Stücke schon längst in Händen.«⁴⁰ Der Kompositionsprozess der übrigen Suitensätze ist in Regers Korrespondenz nicht überliefert.

Am 22. Juli 1906, kurz vor seiner Abreise in die Ferien, sandte Reger dem Verlag Otto Forberg per Einschreiben die noch fehlenden Stücke Nr. 3 bis 7 der *Suite*. Bereits zwei Tage später unterzeichnete er in Prien am Chiemsee den Verlagsschein.⁴¹ Ein Korrekturprozess ist nicht belegt. Am 26. September kündigte der Verlag das Werk in den *Signalen für die Musikalische Welt* als druckfrische Novität an.⁴² Entgegen sonstigen Gepflogenheiten spielt die Nachricht vom Erscheinen der *Suite* in der erhaltenen Korrespondenz, auch mit potenziellen Interpreten, keine Rolle.⁴³ Außerdem verzichtete Reger auf eine Zueignung.⁴⁴

Opus 127

Nach Vollendung der *Suite g-moll* op. 92 im Juli 1906 komponierte Reger in den folgenden Jahren nur wenig und in kleinem Rahmen für Orgel (siehe S. X, *Chronologie der Orgelwerke*); es dominierten Orchesterwerke, Chorsinfonik und Kammermusik. Im Oktober 1912 jedoch erreichte ihn ein Auftrag der Stadt Breslau, die »zur Erinnerung an das Befreiungsjahr 1813 eine große Musikhalle [= Jahrhunderthalle] mit Riesenoriel gebaut [hat];⁴⁵ diese neue Musikhalle soll mit Orgel im Sommer 1913 eingeweiht werden; nun soll ich für diese Feier auch was schreiben: ein neues groß Werk für Orgel mit Orchester schreiben; ich habe zugesagt«.⁴⁶

Aufgrund seiner rastlosen Lehr- und Konzerttätigkeit⁴⁷ konnte Reger erst im April 1913 mit der Komposition beginnen. Ein erstes Konzert gab er zugunsten eines reinen Orgelwerks wählte eine Form, die er bereits in seinem Opus 92 (1906) erprobt hatte. Am 20. April informierte der Widmungsträger Karl Straube über den Fortschritt der op. 127 *Introduktion, Passacaglia u. Fugue*. Die *Introduktion* schon fertig; ich arbeite an der *Passacaglia*. Den Charakter des Werks beschreibe ich als »klar, durchsichtig; ich mache Front gegen alle „Überladung“ etc. etc. Meinungens; diese „Klartät“ ist nicht nur mir gut zu tun.

Wenige Worte zum Schlussvermerk nennt den 1. Streichungsfertig; ich würde den 22. Mai mitbringen. Nochmals eindringlich auf Sie kommen: »Es wäre mir sehr angenehm, wenn Sie dieses Werk in Verlag genommen haben denn Sie können ein grosses Geschäft machen«; eine weitere Aufführung

Regers das bereits als »ein ganz grosses« kündigte Opus beim Verlag Bote & Bock ein, um die Bitte, Straube »baldmöglichst einen exemplarmässigen Abzug des Werkes« zukommen zu lassen sowie es baldmöglichst zur Aufführung zu veröffentlichen.⁵⁶ Bei Übersendung des Verlagscheins am 25. Mai bekundete er seine aufrichtige Hoffnung, dass Sie dieses Werk in Verlag genommen haben denn Sie können ein grosses Geschäft machen«; eine weitere Aufführung

»nächsten Winter [...] in Berlin« (letztlich: 8. November 1913) war zu diesem Zeitpunkt zumindest geplant. Zugleich äußerte er eine Bitte: »[...] ehe Sie den exemplarmässigen Abzug für Herrn Prof. Straube machen lassen, erbitte ich mir Korrekturabzüge; nach Durchsicht erst soll der exemplarmässige Abzug gemacht werden, damit dieses Exemplar für Herrn Prof. Straube ohne Druckfehler ist.«⁵⁷

Den heute verschollenen Korrekturabzug hatte Reger am 14. Juni vorliegen und sandte ihn bereits am 16. Juni zurück: »[...] neuer Abzug an mich ist nicht nötig nach Verbesserung dieser Fehler der exemplar mässigen Werke für Herrn Prof. K. Straube [...] he sehr, sehr eilt; – Bitte lassen [Sie] das Werk jetzt schon drucken; vielleicht findet man Druckfehler«; diese sollten »noch verbessert werden können«.⁵⁸ Wann Straube den verschollenen) Abzug bekommen hat, ist unbekannt. Die Zeit zwischen 14. Juni und dem Eintreffen der beiden Freunde erhaltenen Exemplare ist nicht bekannt. Zur Eile: »Hoffentlich erhalten Sie bald den exemplarmässigen Abzug der Fehler – von gegenüber dem Original. Die Erstdruck weist verschiedene hinsichtlich der Verfertigung zu einem erheblichen

40. Reger, Max, Autogr., Signatur: Autogr. Reger, Max, 7 der *Suite g-moll* op. 92, Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Nr. 7344.

41. Reger, Max, Autogr., Signatur: Autogr. Reger, Max, 64. Jg., Nr. 55, Leipzig, 26. September 1906. Karl Straube, Walter Fischer und Richard Jung finden auch in einer Liste mit Herbstnovitäten, die Reger an den Schweizer Dirigenten Volkmar Andreae sendet Liederopera 97 und 98 beinhaltet, ist die gerade durchgeführt (vgl. Postkarte, Zentralbibliothek Zürich, Handbibliothek, Musikabteilung, Signatur: Mus NL 076; L 678).

42. Die Widmung blieben neben den Orgelwerken ohne Opuszahl lediglich *107 Stücke* op. 59 und die Sammlung von Musikbeilagen Opus 79b.

43. Die Orgel wurde der Bau der Orgel erst im November 1912 begonnen. Die Abbildung durch Karl Straube, der sowohl für die Disposition als auch für den Entwurf des Spieltischs verantwortlich zeichnete, fand am 22. September 1913 statt. Vgl. Martin Balz, *Die Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau und das op. 127 von Max Reger*, in *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Sinzig 2010 (= Edition IME Reihe I: Schriften, Bd. 15), S. 109–122.

44. Brief vom 28. Oktober 1912 an Herzog Georg II., in *Herzog-Briefe* (wie Anm. 9), S. 372.

45. Siehe DVD, *Allgemeine Informationen, Konzertsaison 1912/13*.

46. Vgl. Brief vom 16. April 1913 an Herzog Georg II., in *Herzog-Briefe* (wie Anm. 9), S. 464. Dort ist nur noch von einem »Orgelwerk« die Rede. Bereits 1901 arbeitete Reger an einem Orgelkonzert (WoO 1/7), das jedoch Fragment blieb und heute verschollen ist.

47. Postkarte, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 228.

48. Brief vom 26. April 1913, in *Stein-Briefe* (wie Anm. 7), S. 128–129.

49. Siehe Kritischer Bericht, Manuskriptbeschreibung.

50. Postkarte vom 18. Mai 1913, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 228.

51. Postkarte, ebda., S. 229. Mit einer weiteren Postkarte (ebda.) hatte Reger seinen Freund am selben Tag gebeten, dem Breslauer Musikausschuss umgehend zu schreiben, er habe »das Manuskript des Orgelwerkes von mir für die Jahrhundertfeier erhalten«, was sich durch den Nachsatz »ich erhalte sonst ja mein Ehrenhonorar nicht« als strategische Maßnahme entpuppt.

52. Es ist jedoch zu vermuten, dass es stattgefunden hat. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, dass Reger wiederum den Korrekturabzug einen Tag vor einem geplanten Treffen mit Straube – in der entsprechenden Postkarte vom 14. Juni berichtet er geradezu nebenbei vom Fortschritt der Korrektur – dem Verlag zurücksandte.

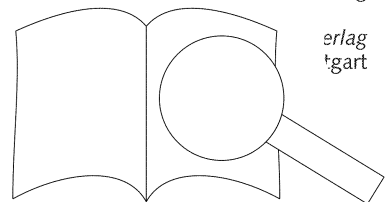
53. Brief vom 9. Mai 1913 an Bote & Bock, hrsg. von Herta und Paul Amirante, Leipzig 2011, S. 319.

54. Brief, ebda., S. 324.

55. Brief, ebda., S. 324f.

56. Brief, ebda., S. 327.

57. Brief, ebda., S. 329.



dem findet sich an einer bereits im Zuge der ersten Kürzung durch eine Überklebung bearbeiteten Stelle (*Fuge*, T. 40) eine auffällige Änderung der Manualverteilung, die somit nach dieser Kürzung stattgefunden haben muss. Die neue Manualverteilung wiederum dürfte zu den von Straube angeregten »Änderungen« gehören.⁹⁰

Bei Rücksendung des 1. Korrekturabzugs am 13. April an den Verlag erläuterte Reger ausführlich den technischen Kürzungsvorgang und bestellte eine weitere Korrekturfahne sowie den Straube zur Vorbereitung der Uraufführung versprochenen Abzug. Zugleich bat er »dringendst darum, daß ich die alten, jetzt an Sie abgesandten Abzüge wieder zurückerhalte«. ⁹¹ Laut Vermerk auf der 1. Korrekturfahne waren die beiden neuen Abzüge »b[is] 18/4 bestimmt« herzustellen; bereits am 22. April konnte Reger das Übungsexemplar an Straube senden.⁹² Sechs Tage später erhielt der Verlag von Reger auch den bearbeiteten 2. Korrekturabzug: »[...] es fehlt da fast gar nichts mehr; nur ein paar Kleinigkeiten!«⁹³ Aus dem wunschgemäß zurückerhaltenen 1. Korrekturabzug musizierte Reger am 3. Mai am Klavier mit Fritz Busch,⁹⁴ der die Korrekturfahne geschenkt bekam.

Sowohl das Erscheinen als auch die Uraufführung der *Phantasie und Fuge d-moll* op. 135b erlebte Reger nicht mehr.

Straubes Einfluss auf Regers große Orgelwerke

Karl Straube war nicht nur einer der engsten Freunde Regers, er war auch dessen wichtigster Ratgeber in künstlerischen Fragen sowie in Dingen des praktischen Musiklebens. Mit ihm beriet sich Reger gelegentlich über Kompositionspläne, gemeinsam begaben sich die beiden Freunde auf die Suche nach vertonbaren Texten, und ab seiner Übersiedlung nach Leipzig im Jahr 1907 pflegte Reger mit ihm in Arbeit befindliche oder kurz zuvor fertige Manuskripte durchzugehen und zu besprechen – unabhängig von deren Gattungszugehörigkeit. Über den Einfluss, der derlei Gelegenheiten auf die konkrete Werkgestaltung hatte, gerätselt worden, jedoch nur wenig Gesichertes zu sagen: zum einen ist die betreffende Korrespondenz zum Teil verschollen,⁹⁵ und zum anderen fand der Kontakt ab 1907 – zumeist mündlich statt. Gegenüber Regers oder Straubes bzw. vor dem Hintergrund, wie kommt den musikalischen Quellen?

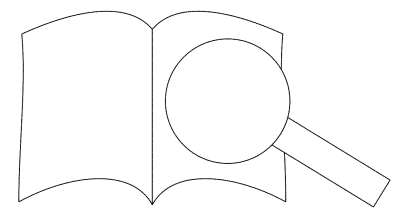
Christopher Anderson rechnet mit dem Einfluss von Straube als Mitkomponist will be unausgesprochen. In der edition of Reger's music, the use of extreme terms, notations [...], or other stereotypical notions [...], or other applicable hypotheticals is ever to be comprehensible. We have to proceed on a case-by-case basis in such situations and musical circumstances.⁹⁶ Als Zwischenergebnis festzuhalten ist die Annahme Straubes auf den Notentext, die kaum, allenfalls in geringem Umfang, für Straubes praktischen Gebrauch erstellten Reinschriften⁹⁷ der Opera 27, 29, 30, 40 Nr. 2, 46 erhielt dieser erst, nachdem Reger die jeweiligen Stichvorlagen an den Verlag gesandt hatte. Eine Ausnahme hiervon bilden die *Sonate fis-moll* op. 33 und die *Choralphantasie*

»Wie schön leucht't uns der Morgenstern« op. 40 Nr. 1. Die Erstschrift der *Sonate* sandte Reger noch vor der Erstellung der Stichvorlage Straube zu – offenbar gezielt, um dessen Meinung zu dem Werk einzuholen; das Manuskript weist wesentliche Eintragungen Straubes und Regers auf, die in die endgültige Werkgestalt Eingang gefunden haben. Die *Morgenstern-Phantasie* gestaltete Reger auf einen Vorschlag Straubes hin um, doch gibt es in dem Fall keinen Hinweis, dass er um eine derartige Stellungnahme beten hätte. Der Vergleich von Manuskriptquellen und Reinschriften lässt in keinem Orgelwerk der Weidener und Münchener systematische Umarbeitung oder gar einen freigelegten Korrekturstadium erkennbar werden. Anders als bei den Variationen, die Straube zumind. bei *Variationen I* im Vorfeld der Komposition insofern beabsichtigte, der Stoß zu diesem Werk gab und auch Ähnliches ist im Grunde für beide Fälle im Einzelfall möglich.

Mit *Introduction, Passacaglia* und *Fuge d-moll* ist sich der Befund. Stichvorlagen der Manual-, Dynamik- und es ist anzunehmen, dass Straube zurückkam. So ist bei *Phantasie und Fuge d-moll* in den Vortragsanweisungen revidiert. In dem Bericht ist eine Anregung im Kritischer Bericht, *Kompositionen* Werke weisen im Manuskript Änderungen mit Straube aber zeitlich werden darüber hinaus Kürzungen im

...reibt mit Blick auf diesen Eingriff: »What is now the first fugue's subject (in the tenor [...]) was originally moved along with – as practical considerations dictate – the baritone revision, Reger wrote for the baritone line the same indication per two voices ('sempre II. Man.'). placing only the tenor voice on through the end of the subject [...]. This new arrangement, while not to perform, presents significant technical difficulties and forces the to divide the tenor between the inside fingers of both hands. Of course, the subject is rendered absolutely clearly through the crescendo Reger prescribes, and there can be little doubt that such elaborate orchestration stems from Straube's suggestions.« (*Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*, Aldershot and Burlington [Vermont] 2003, S. 67)

⁹⁰ Brief, in *Simrock-Briefe* (wie Anm. 80), S. 329 und 331.
⁹¹ Vgl. Brief, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 260.
⁹² Brief vom 28. April 1916, in *Simrock-Briefe* (wie Anm. 80), S. 335.
⁹³ Auf S. 3 befindet sich eine handschriftliche Datierung von Busch; vgl. Faksimile auf der DVD.
⁹⁴ Reger vernichtete an ihn gerichtete Schreiben meist nach ihrer Erledigung. Seine Briefe und Postkarten an Straube sind nur lückenhaft und durch Abschriften erhalten; der erste überlieferte Brief datiert auf den 7. Mai 1901 – ein Zeitpunkt, zu dem die großen Weidener Orgelwerke Regers bereits abgeschlossen waren. In einem Brief an Fritz Stein vom 8. Juni 1942 berichtet Straube: »Den vorhergehenden Briefwechsel seit 1896 (Dezember) habe ich, gemäss einer Vereinbarung mit Reger, vernichtet. [...] ich habe aber unsere Vereinbarung später nicht mehr gehalten, wie Sie sehen.« (Briefabschrift, Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Hudemann, Signatur: 9, fol. 96). Hinsichtlich ihres Austauschs über kompositorische Fragen, äußerte er rückblickend: »Solches Tun geht fremde Leute nichts an. Es ist eine Angelegenheit verschwiegener Art zwischen einzelnen Persönlichkeiten, die Außenwelt hat nur zu dem im Druck vorgelegten Werk als ein Ganzes Stellung zu nehmen« (Brief vom 24. April 1943 an Hans-Joachim Mühlstein, *Briefe eines Thomaskantors* [wie Anm. 65], S. 150). Reger sandte Straube aber bezüglich der Opera 33 und 40 Nr. 1, in denen er tatsächlich im Manuskript genommen hatte, gegenüber Dritten durch Straube.
⁹⁵ Wie Anm. 90, S. 98.
⁹⁶ Von den zwischen 1898 und 1900 komponierten Reinschriften an, von der anderen als Stichvorlage diente (vgl. hierz *Allgemeine Informationen, Manuskripte*



1. Korrekturabzug vorgenommen, deren erste ebenfalls vor einem Treffen mit Straube stattgefunden haben muss (s. o.).⁹⁸

Frühe Rezeption

Opus 60

Der ca. September 1902 erscheinene Verlagsprospekt des Hauses F. E. C. Leuckart kündete mit der *II. Sonate d-moll* op. 60 »Max Reger von einer ganz neuen Seite« an: »Während titanenhaftes Ringen bisher den Inhalt seiner gewaltigen Tondichtungen bildete, herrscht in dieser Sonate eine schlichtere, ruhigere Grundstimmung.«⁹⁹ Autor dieser Werbezeilen war Karl Straube, bereits maßgeblicher Interpret von Regers Weidener Orgelwerken, die den Komponisten in den Fokus der Öffentlichkeit befördert und die Musikkritik reichlich mit Diskussionsstoff versorgt hatten.¹⁰⁰ Obwohl Straube also, wie Hermann Wilske feststellt, »im auffälligen Gegensatz zu op. 52, 57 oder 73 [...] seine ganze Autorität zugunsten des op. 60 in die Waagschale« warf,¹⁰¹ erregte das Werk in der Musikpresse dann deutlich weniger Aufsehen als etwa noch die im Februar 1902 in Berlin uraufgeführte *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 – vermutlich auch deshalb, weil eine für Juni 1902 durch Straube vorgesehene, exponierte Präsentation des neuen Werks im Rahmen der Tonkünstlerversammlung des ADMV in Krefeld aufgrund der unzureichenden Stadthallen-Orgel kurzfristig abgesagt werden musste.¹⁰²

Alexander Wilhelm Gottschalg, der am 11. Mai 1902 im Merseburger Dom der Uraufführung durch Hermann Dettmer beiwohnte, nannte Opus 60 in der *Urania* zwar pauschal »ein Meisterwerk in Erfindung und Construction«¹⁰³, setzte sich dieser eigentlichen Novität jedoch nicht weiter und zeichnete stattdessen die *Choralphantasie* »Wachet a die Stimme!« op. 52 Nr. 2 als den »Höhepunkt«. In seiner zuvor erschienenen Noten-Rezension »Die neue Reger-Enthusiast freilich gewohnt superlativ.« »Wie der Autor dieser Riesensonate seine Produktion steigern will, ist kaum abzusehen.« »Die Ausführung ist nicht so horrend schrecklich wie die Titanide unter allen Orgelfantasien wurde Regers erstes Meisterwerk cursorisch behandelt, wobei anderslautender Weise die wilden Branden und titanisch

Kritische Töne
4. März 1902
Abend zu
berger aus
nur
H
Karl Straube am
gegebenen Reger-
Alexander Winter-
hten trafen sie nicht
hin- und herwogender
sondern auch den frisch be-
as zu überhastete[s] Tempo im
sten muss Reger jedoch die bereits
Kunstwart erschienene Besprechung der
Georg Göhler getroffen haben. Dieser
enden Komponisten »meist Tonsetzer im Sin-
Zeiten«, warnte vor »seiner Ueberschätzung«¹⁰⁷
wie die gesamte Redaktion des *Kunstwarts*, fortan
klärten Gegnern.¹⁰⁸ Gekränkt zeigte sich Reger auch
Constantin Sander, dem Leiter des Leuckart-Verlags,
im Dezember 1902 wiederholt »eine jener Lamentations-

karten« sandte, »daß die Kauflust betr. op. 60 u. 63 immer geringer würde! [...] Ich schrieb ihm zurück, daß es mir leid thäte, daß er sich in mir so getäuscht hätte betr. meiner Werke u. ich in Folge dessen ihm nichts mehr zum Verlage anbieten werde bis er nicht selbst zu einem anderen Urtheile betreff meiner künstlerischen Bestrebungen etc. etc. gekommen ist!«¹⁰⁹ Bei Presse und Interpreten gleichermaßen beliebt war immerhin der zweite Satz aus *Invocation*, der ab September 1902 auch als Bearbeitung von Hermann Wilske monium vorlag und von dem es Hermann Wilske »zur Regerzeit unzählige Einzeldarbietungen«¹¹⁰

Opus 73

Als *Variationen und Fuge über ein C* im Februar 1904 gedruckt vorlag, markierte es den Höhepunkt der Reger-Rezeption »zwischen dem 1. und 2. Weltkrieg« auf dem Höhepunkt angeführt von den Musikern, die sich unter der Leitung von Straube in der Garnisonkirche in Berlin befanden. Opus 73. Mit diesem Werk schenkte Reger ein »unbeschreiblich genialen Schöpfungsgenie« ausführliche Artikel des *Kunstwarts* zu Regers Orgel-

⁹⁸ ... von ... presse, als Bernhard Huber eine auf-
... besprechungen Regers mit Straube und
... skripten der Leipziger Zeit festgestellt hat
... rote Streichungen [d. h. Streichungen bereits
... ehener Partien] auf die Zusammenarbeit mit
... s Reger seine bereits vor der Leipziger Zeit geübte
... gen unter Straubes Einfluss auf rot bezeichneten Text.«
... Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die
... mmermusikwerken, Stuttgart 2007 [= Schriftenreihe des
... Karlsruhe, Bd. XX], S. 226).

⁹⁹ ... F. E. C. Leuckart, ca. September 1902, Max-Reger-Institut, Karls-
... ar: D. Ms. 234, S. 6.

¹⁰⁰ ... ßen Weidener Orgelwerken vgl. RWA Bde. I/1 und I/2, jeweils Ab-
... rühe Rezeption.

¹⁰¹ ... ann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995
... Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. XI), S. 176.

¹⁰² Am 3. Mai 1902 musste Reger gegenüber Otto Leßmann, dem Herausgeber der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, bekennen: »Soeben erhalte ich von Herrn Straube folgende Hiobspost: Es ist unmöglich, den Reger-Orgel-Vortrag in Krefeld zu machen; die Orgel in der Stadthalle klänge gar nicht – und die katholischen Kirchenvorstände geben die Genehmigung nicht, daß das Orgelkonzert in einer der Kirchen ist! Sie können sich wohl denken, wie fatal und unangenehm mir diese Nachricht ist!« (*Hase-Koehler 1928* [wie Anm. 19], S. 95)

¹⁰³ *Urania* 59. Jg. (1902), Nr. 8, S. 63.

¹⁰⁴ Ebd., Nr. 5, S. 36.

¹⁰⁵ Rudolf Maria Breithaupt in *Die Musik* 2. Jg., Nr. 7 (1. April-Heft 1903), S. 61.

¹⁰⁶ *Leipziger Neueste Nachrichten*, Nr. 65 (6. Beilage), 6. März 1903, *Theater und Musik*.

¹⁰⁷ *Der Kunstwart* 15. Jg. (1901/02), 1. September-Heft 1902, S. 470.

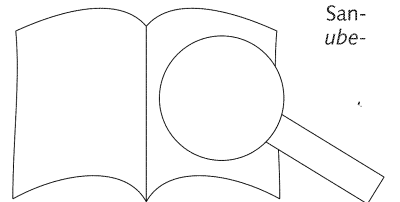
¹⁰⁸ So sprach er gegenüber Karl Straube vom »philiströse[n], durch u. durch deutsch-professorenhafte[n] Einfluß des Kunstwartes (Göhler u. Batka)« (Brief vom 16. Juli 1904, in *Straube-Briefe* [wie Anm. 8], S. 60).

¹⁰⁹ Brief vom 8. Dezember 1902 an Straube, ebd., S. 38. Bereits am 17. Juli 1902 hatte Reger die Erwartungen Sanders bezüglich der Absatzzahlen seiner Orgelwerke indirekt gedämpft, indem er bekundete: »Ich gebe zu, daß manche meiner Orgelwerke große Schwierigkeiten bieten! [...] Ich verfolge den Lisztschen Satz: „Auf jeden Akkord kann jeder Akkord folgen“ eben konsequent.« (Brief, zitiert nach *Hase-Koehler 1928* [wie Anm. 19], S. 94) – Von Sanders fortwährendem Klagen offensichtlich zermürbt, ließ Reger Straube schließlich wissen: »[...] so schmierig hat sich bisher noch [...] als Sander! [...] Ich habe keine Lust mich le-
ders Diensten“ degradieren zu lasse
Briefe [wie Anm. 8], S. 41)

¹¹⁰ Wilske (wie Anm. 101), S. 176.

¹¹¹ Susanne Popp, Artikel *Reger, Max*, in *Allgemeine Enzyklopädie der Musik* Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–

¹¹² *Allgemeine Musik-Zeitung* 31. Jg.,



schaffen, der mit einem Absatz zu Opus 73 und dem Ausspruch »Bachs Orgelkompositionen bilden für uns das Alte Testament der Kunst, diejenigen von Max Reger das Neue Testament!«¹¹³ schloss, mag Gegenreaktionen geradezu herausgefordert haben.

Kontroverse Perspektiven in den Werkbesprechungen eröffnete insbesondere die Harmonik: Wo Fischer voller Staunen »in Wunderharmonieen gekleidete Variationen« vernahm, abwechselnd »mit solchen, in denen das zarte Thema zum trotzigem, steifnackigen Giganten wird«,¹¹⁴ konstatierte Ludwig Wuthmann »ein förmliches Wühlen in möglichst befremdend wirkenden Harmoniefolgen« und riet: »„bis hierher und nicht weiter“ in seinem eigenen Interesse«¹¹⁵. In mindestens zwei ausführlichen Besprechungen, beide bereits mit etwas Abstand zum Erscheinen des Werks geschrieben, fällt schließlich auch der Begriff Atonalität: Roderich von Mojsisovics sprach 1906 wertfrei von den »„atonalen“ Sphären« der *Introduzione*, deren Analyse er »Harmoniebeflissenen [...] wärmstens« empfahl;¹¹⁶ Arthur Liebscher hingegen beschrieb weitere zwei Jahre später mit ästhetischem Unbehagen ein »harmonisch wie auf Stelzen« laufendes Thema, dem er im weiteren Variationenverlauf ebenso »atonalen Charakter« bescheinigte.¹¹⁷

Die ungewöhnlich lange Zeitspanne von über einem Jahr, die zwischen Erscheinen und ersten Aufführungen von Opus 73 lag, dürfte ihren Grund darin haben, dass es für die Interpreten, wie Walter Fischer zugab, »[t]echnisch wie musikalisch [...] völlig neue Probleme zu lösen«¹¹⁸ gab. Fischer, dem Reger gleich nach Veröffentlichung den Erstdruck sandte,¹¹⁹ wagte sich erst am 1. März 1905 in der Neuen Garnisonkirche an die Werkpremiere und erregte Bewunderung durch »Mannigfaltigkeit der Klangfarben, die er der nur zweimanualigen, nicht sehr großen Orgel abrang«.¹²⁰ Karl Straube, der das Stück gar seit Dezember 1903 aus eigens hergestellten Vorabzug üben konnte (vgl. *Zur F und Herausgabe der Werke*, S. XIII), verschob seine wenigstens zweimal.¹²¹ Als er das Werk schließlich zwei Fischers Uraufführung in der Leipziger Thomaskirche präsierte spielte er es sowohl am Anfang als auch am Ende des Porgy und Bess. Reger zeigte sich über dieses pädagogische Werk höchst entsetzt, fürchtete er doch »ein toller Scherz, das hier zu laufen alle davon!«¹²² Seine Vorarbeiten: Lediglich Arnold Scherich, der in der allgemeinen Kunsterziehung Gedankenfülle erdrückend zur Nachahmung,¹²³ wohnt in der Orgel selbst kurz zuvor die *Schafe-Affe-Sonate* als furchtbaren Orgelwerk bezeichneten [...] »Unverständigen [...] gougoutieren musste«¹²⁵. Auch die *Musikalischen Wochenblatt*, »das Stück [...] gekürzt werden, oder noch [...] ne dass man von einer wesentlichen Gliederung des Werkes sprechen [...] Orientierungsprobleme hinsichtlich [...] ne Opus 73 nach seinen ersten klingenden [...] zurück [...] te.

Die *Blätter für Musik* op. 92, vom Verlag Otto Forberg mit dem Verkaufshinweis »Leicht spielbar«¹²⁷ angeboten, wurde

als Nebenwerk von der Musikpresse nur sporadisch wahrgenommen. Von der frühesten nachgewiesenen Aufführung, die Arthur Egidi am 19. März 1907 in der Berliner Apostel-Paulus-Kirche spielte, nahm lediglich der Musikschriftsteller Max Chop im *Musikalischen Wochenblatt* Notiz – und dabei kein Blatt vor den Mund: »Etwas Gequälteres, direkt langweiliger Wirkendes, als die Suite op. 92, lässt sich kaum vorstellen. Unzusammenhängende Stücke von wenigen Takten, Kombinationskunststückchen Teil gesucht-hässlicher Harmonik ohne jede einheitliche Ihrem Inhalte noch nicht einmal den Titeln der einzelnen Rechnung tragend.«¹²⁸ Etwas milder zeigte sich der Schriftsteller Hugo Leichtentritt in seiner *Notizen für die Musikalische Welt* (»im Stück«); auch er jedoch befand »man [...] wogen« und bezeichnete etwa die *F* »als volleres, aber doch nur nüchternes [...] Essay [...] als Orgelkomponist, den [...] Die Orgel publizierte. Weis [...] am Ziele seines künstlerische [...] Charakteristika seines P [...] aulichen und

¹¹³ Gustav Reger, in *Die Musik* 4. Jg., Nr. 22

¹¹⁴ Wie

¹¹⁵ *Blätter für Musik*, Nr. 10 (1. Juli 1905), S. 168.

¹¹⁶ Mojsisovics, *Orgelwerke (Eine Analyse sämtlicher im 19. Jahrhundert komponierter Orgelwerke)*, erschienen zwischen September 1906 und Oktober 1906, S. 706.

¹¹⁷ Liebscher führt aus: »[...] die ästhetischen Vermögen [...] So zeigt op. 73 zwar insofern die Tendenz, als nach Abschweifung in unendliche Ferne regelmäßig das Thema in den Gesichtskreis musikalischer Betrachtung tritt, freilich durch diesen Wechsel der dem Thema immanente Ideengehalt erweitert, beleuchtet oder vertieft würde.« (Ebda., S. 331f.)

¹¹⁸ Fischer, *Max Reger als Orgelkomponist*, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 32. Jg., Nr. 33 (18. August 1905), S. 527.

¹¹⁹ vgl. Postkarte Regers vom 5. Februar 1904 an Fischer, Original: unbekannt; letzter Nachweis: Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Katalog 236, 1979.

¹²⁰ Paul Schnyder in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* 32. Jg., Nr. 10 (10. März 1905), S. 190.

¹²¹ »Betreff der neuen Variationen op. 73 bin ich selbstredend ganz mir Dir einer Meinung betreff Aufführung nächstes Jahr; ich bin sehr erfreut, daß Dir das Werk gefällt.« (Brief Regers vom 8. Februar 1904 an Karl Straube, in *Straube-Briefe* [wie Anm. 8], S. 49) – Die Möglichkeiten, das neue Werk bereits bei seinen Orgelabenden am 4. März 1904 in der Leipziger Thomaskirche bzw. am 19. November 1904 im Gewandhaus zu spielen, ließ Straube ungenutzt.

¹²² Postkarte Regers vom 25. Februar [1905] an Straube, ebda., S. 81. Einen Tag zuvor hatte Reger auch seine Verleger Lauterbach & Kuhn dringend gebeten, Straube von seinem Plan abzubringen: »Wenn Straube am 3. mein op 73 2 x spielt, so macht er sich u. mir damit wieder eine Unmasse von neuen Feinden; u. ohne Grund soll man sich keine Feinde machen! Bitte, unterstützt Ihr mich in dieser Sache bei Straube [...] Das muß vermieden werden, daß die Kerle, die ohnehin eine „Schandwut“ auf mich haben, da ich so schnell in die Höhe komme, noch mehr gereizt werden u. noch mehr Wut speien!« (Brief vom 24. Februar 1905, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe*, Teil 1 [wie Anm. 28], S. 451)

¹²³ *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg., Nr. 11 (8. März 1905), S. 226.

¹²⁴ »In höflicher Beantwortung Ihrer Kritik [...] theile ich Ihnen mit, daß diese Sonate im Geiste aus volstem Herzen ihnen gewidmet ist, daß ich Sie damit zu sehr ehre, hab' ich die

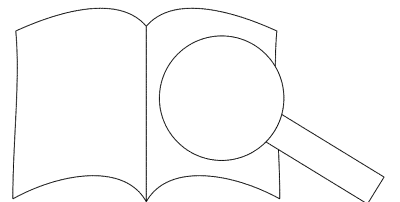
¹²⁵ *Die Musik* 4. Jg., Nr. 13 (1. April-Heft 1905), S. 226.

¹²⁶ *Musikalisches Wochenblatt* 36. Jg., Nr. 11 (1. April 1905), S. 226.

¹²⁷ Verlagsankündigung, in *Signale für die Musik* 1. Jg., Nr. 1 (September 1906), S. 991.

¹²⁸ *Musikalisches Wochenblatt* 38. Jg., Nr. 1 (1. April 1906), S. 226.

¹²⁹ *Signale für die Musikalische Welt* 65. Jg., Nr. 1 (1. April 1906), S. 226.



selbst für den Laien nicht schwer zu deutenden Bilde« vereint. Im Zentrum seiner analytischen Betrachtungen stand die organische Motivik des Werks, aber auch der »Mangel an Prägnanz« in den Themenbildungen als deren beklagte Kehrseite.¹³⁰

Opus 127

Bruno Weigls ausführliche Auseinandersetzung mit dem eher gering dimensionierten Opus 92 (s. o.) mag auch dem Fehlen neuer großformatiger Orgelwerke geschuldet sein, die nach Opus 73 seitens der Organisten von Reger erwartet, ja geradezu ersehnt wurden. »Aber ich weiß es bestimmt [...], es kommt die Zeit, wo noch einmal einige reife Früchte seines Genies den Organisten in die Hände fallen«¹³¹, schrieb Walter Fischer geradezu beschwörend noch 1910.

Als Reger schließlich mit *Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll* op. 127 wieder ein Hauptwerk für dieses Instrument komponierte, sorgte zudem der illustre Anlass der Uraufführung – die Einweihung der Breslauer Jahrhunderthalle – dafür, dass das Werk in der Tages- und Fachpresse flächendeckend rezensiert wurde. Sowohl in Noten- als auch in Konzertbesprechungen überwogen dabei die kritischen Töne, wobei insbesondere der Vorwurf harmonischer wie formaler Uferlosigkeit in ähnlicher Weise wie seinerzeit gegen Opus 73 vorgebracht wurde. So schrieb etwa Bernhard Paumgartner in der Musikzeitschrift *Der Merker*: »[...] in unaufhörlicher Steigerung türmen sich bizarre Harmoniemassen gegeneinander, zerfließen ineinander, zerflattern scheinbar ohne Logik und ohne Ziel wie unheimliches, gewitterschwangeres Sommergewölke; mit Sehnsucht erwartet man Blitz, Donner, Befreiung, Regen, irgendetwas, das Bresche schlägt in dieses Unabänderliche Gleichmäßige, Drohende, aber die gute Hoffnung ist unaufhörlich türmen sich die Wolken gegeneinander, zerfließen, zerflattern, bis uns plötzlich der Schluß-Dreiklang mit Macht eine Tonart bestätigt, die schon gewesen.«¹³² Unter dem Eindruck der Breslauer Aufführung kam Paul Riesenfeld dann über die »kalte«¹³³ Aufführung Mittmanns gar über »Klanggreuel«¹³⁴ zu sprechen. »Die Breslauer Passacaglia und Fuge e-moll op. 127 ist ein Gelegenheitswerk gewissermaßen, das im Raffinement des technischen und in der Schönheit des Klanges eber

Laut mehrere... 40 Minuten.¹³⁵ Über... anungsortes auf Straubes W... feldt: »Endlich verleitet der R... i... empi, weil der Spieler sich... glaube kaum, daß Straube... ten Abends [Bach-Konzert],... nt, als es hier geschah.«¹³⁶ Als... en später in Berlin spielte, verwies... en *Musik-Zeitung* auf die »...sphäri... es«, die »in dem geschlossenen Raum der... nisonkirche sicherlich besser zur Geltung ge... dem Riesenraum der Breslauer Festhalle.«¹³⁷

eher geteilten Aufnahme von *Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll* op. 127 waren Regers Orgelwerke mittlerweile

fester Bestandteil des modernen Repertoires. So gab Anton Wilhelm Leupold, Organist an der St.-Petri-Kirche in Berlin, ab Oktober 1915 sechs aufeinanderfolgende Reger-Abende¹³⁸ und konnte für dieses »unerhörte Wagnis«¹³⁹ den Dank des Komponisten entgegennehmen. Als Reger am 11. Mai 1916 starb, beanspruchte die Würdigung seiner Orgelmusik in den Nachrufen entsprechend großen Raum. »Auf diesem Gebiete ist Max Reger aus der Geschichte einfach nicht mehr wegzudenken. Hier ist der Ausgangspunkt und zugleich der Schwerpunkt von Reger. Er schrieb etwa Heinz Tiessen. Selbst Walter Niemann, Regers schärfsten Kritiker, sprach von der Größe, die nicht nur dem unvergänglichen Teil seines Schaffens

Am 7. Juni 1916 fand die Uraufführung der *Fuge e-moll* op. 135b durch Hermann Dettmer in der Stuttgarter Marktkirche. »Das neue Werk ist bedeutend, es zeigt ihr Recht, sowohl hinsichtlich der musikalischen Verknüpfung, als auch ihrer musikalischen Freiheit, aber die Freiheit, der den hohen Flug wagen zu können, zu verlieren.«¹⁴² Keller kam Hermann Dettmer, zuletzt als Uraufführung des Werks vier Tage später in der *Musik-Zeitung*, zu integrieren sein Gedenken er seit Dezember 1915 zur Musikzeitschrift vor bis zu 2000 Hörern gab.¹⁴⁴

¹³⁰ August 1909), S. 139.
¹³¹ Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers, gesammelt von westfälischen Organisten zu Dortmund im Jahre 1915, Nr. 11/12, S. 443.
¹³² *Musik-Zeitung* 40. Jg., Nr. 45 (7. November 1913), S. 1418.
¹³³ *Musik-Zeitung*, 26. September 1913, zitiert nach Rudolf Walter (wie Anm. 72), S. 42.

¹³⁴ Richard Straube spielte das Werk in vierzig Minuten ohne Pause« (Richard Straube in *Schlesische Volkszeitung*, 25. September 1913; zitiert nach Rudolf Walter [wie Anm. 72], S. 39); Paul Riesenfeld vernahm dabei »40 pausenlose Minuten Experimentalmusik« (wie Anm. 133).
¹³⁵ *Schlesische Zeitung*, 26. September 1913; zitiert nach Rudolf Walter (wie Anm. 72), S. 42.

¹³⁶ *Allgemeine Musik-Zeitung* 40. Jg., Nr. 47 (21. November 1913), S. 1490.
¹³⁷ Heinz Tiessen, *Aus den Berliner Konzertsälen*, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 42. Jg., Nr. 42 (15. Oktober 1915), S. 185.

¹³⁸ Brief vom 19. Oktober 1915, zitiert nach Hase-Koehler 1928 (wie Anm. 19), S. 311 (dort fälschlich Bruno Leupold). Laut Leupolds Sohn wurde im genannten Konzertzyklus »das gesamte kirchenmusikalische Werk Max Regers« gespielt (Ulrich S. Leupold, *Max Regers Responsorien*, in *MMRI* [wie Anm. 72], Nr. 5 [April 1957], S. 2).

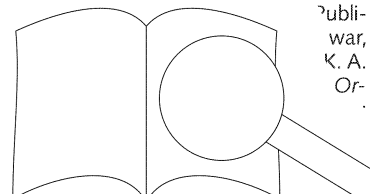
¹³⁹ *Aus dem Berliner Musikleben. Betrachtungen*, in *Der Merker* 8. Jg., Nr. 2 (15. Januar 1917), S. 68.

¹⁴⁰ Walter Niemann, *Max Reger*, in *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 25. Mai 1916.

¹⁴¹ *Schwäbischer Merkur*, 8. Juni 1916, Abendblatt, *Schwäbische Chronik*.

¹⁴² Hermann Dettmer, *Aus meinen Erinnerungen an Max Reger*, in *Hannoverscher Kurier*, 14. Juni 1916. Ursprünglich hatte Karl Straube die Uraufführung spielen sollen (vgl. *Zur Entstehung und Herausgabe der Werke*, S. XVI).

¹⁴³ Die Stadthalle bot 1600 Sitzplätze, weitere 400 Stühle konnten auf dem Podium aufgestellt werden. Bereits die zweite Orgelstunde am 13. Dezember 1915 war ausverkauft (vgl. Uta Rodenberg, *Hermann Dettmers künstlerisches Wirken. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung seiner Verbindung mit Max Reger und der Uraufführung von dessen Fuge e-moll op. 135b durch ihn*, Diplomarbeit Hochschule für Musik, 1997, S. 26).
¹⁴⁴ Obwohl Dettmers Aufführung von *Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll* op. 127 im Juni 1916 stattfand, wenn auch fälschlich: wurde sie nur in der Lokalpresse – und zwar in *Hannoverscher Kurier*, 13. Juni 1916, S. 1, und *Hannoverscher Kurier*, 13. Juni 1916, S. 1, gemeldet. In *Hannoverscher Kurier*, 13. Juni 1916, S. 1, wurde die Besprechung übermittelt in der *Musik-Zeitung*, 26. September 1913, zitiert nach Rudolf Walter (wie Anm. 72), S. 42. Typskript, München 1997, S. 14.



PROBEBE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Weitere Aufführungen folgten in den nächsten Monaten durch Arthur Egidi (Königsberg, Halle u. a.) und Wolfgang Reimann. Anlässlich Reimanns Interpretation am 8. November 1916 in der Berliner Jerusalemkirche besprach Heinz Tiessen, bezugnehmend auf die Widmung an Richard Strauss, das Werk ironisch: »Die Fantasie ist ein wenig sprunghaft und kommt nicht recht in Fluß. Die Doppelfuge verknotet ein schwer-ernstes und ein heiter-hüpfendes Thema zu merkwürdiger Gesamtwirkung. Sollte hierin, Ariadne-ähnlich, eine innere Beziehung zu Strauß gemeint sein?«¹⁴⁵ Adolf Weissmann empfand dies anders: »D-moll-Phantasie und Doppelfuge mit ihrer schweifenden, zerrinnenden, ergreifenden Polyharmonik umfassen uns.«¹⁴⁶ Der Erstdruck wurde zwar durch Verlagsanzeigen angekündigt,¹⁴⁷ von den Rezensenten aber offenbar angesichts zahlreicher Reger-Nachrufe in dieser Zeit nicht gewürdigt.

Dank

Das auf der DVD präsentierte Quellen- und Archivmaterial stammt zu einem großen Teil aus den Beständen des Max-Reger-Instituts. Viele weitere Institutionen und Privatpersonen haben dankenswerterweise dazu beigetragen, die Darstellungen im enzyklopädischen Teil zu vervollständigen, worüber die jeweiligen Bildnachweise Auskunft geben.

Ein besonderer Dank gebührt der Bayerischen Staatsbibliothek, München, namentlich Dr. Reiner Nägele, dem Leiter der Musikabteilung, für die Überlassung von Digitalisaten der Stichvorlagen der Opera 92 und 135b. Gedankt sei ferner der Stiftung Meininger Museen (Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv) und ihrer Kustodin Maren Goltz M. A., die u. a. Digitalisate der Harmoniumfassung des II. Satzes von Opus 60 sowie der eliminierten des 1. Korrekturabzugs von Opus 135b zur Verfügung s'

Für vielfältige Anregungen und Hinweise seitens ten danken wir stellvertretend Prof. Dr. h. c. Christoph b. Prof. Bernhard Haas.

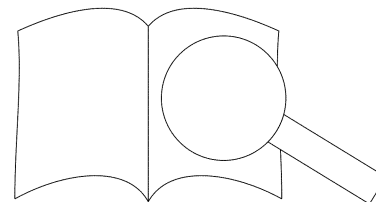
Zu danken gilt darüber hinaus der Akad r W' ten und der Literatur Mainz (vor allem dem Carus-Verlag Stuttgart (nament' . Ro' meyer), den Mitarbeitern des Fors' i tät Paderborn – Musikwissense' born (besonders Benjamin ' if. Daniel Röwenstrunk), de . Dem Mitarbeiter des Max ' .wissenschaft Nikolaos Be .ten Kathari- na Rehn und Fr' . Rolf Wissmann der Reger-Werk ' . des Bands danken wir Herrn ' .ker, der von 1996 bis 2011 atuts/Elsa-Reger-Stiftung an' . Rat stets zur Seite stand.

Die Herausgeber

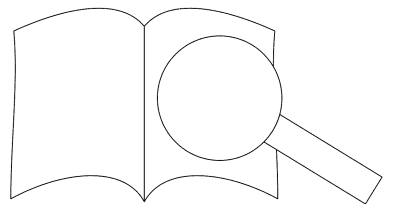
¹⁴⁵ Heinz Tiessen (wie Anm. 140).

¹⁴⁶ *Berliner Zeitung am Mittag*, 14. November 1916. Zitiert nach dem Presse-
spiegel von Wolfgang Reimann, in *Allgemeine Musik-Zeitung* (22. Dezember 1916), S. 731.

¹⁴⁷ Anzeigen des Verlags N. Simrock finden sich in *Welt* (Nr. 24/25 [16. Juni 1916], S. 432), *Neuen Musik-Zeitung* (XXXVII. Jg., Nr. 11), *Reger's letzte Werke*. Im selben Heft gibt es einen Artikel zu den Orgelwerken gewidmeten Artikel zu den alten zyklischen Phantasiestil Regers« (ebda., S. 287).



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



The Reger Edition

The Reger-Werkausgabe (RWA) is divided into three parts, divided into the following areas of Max Reger's output:

- I. Organ works
- II. Songs and choral works
- III. Arrangements of works by other composers

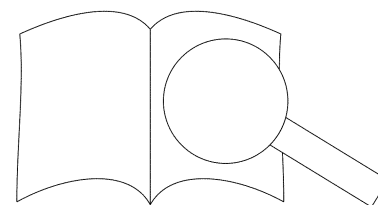
It combines volumes of printed music with a hybrid edition, thereby exploiting the advantages of both presentation to reconcile scholarly demands and modern technology. Nonetheless, the edited musical text remains the core of the edition. All of the sources are available using Edirom software. Their comparison offers all users, whether at the beginning or to delve into the works themselves.

This method of editing works results in a condensed critical report. This can focus on the tonal character of the work based on a full comparison of the sources and is supported by images on the DVD. A comparison between the sources can often be directly apparent. All editorial changes are in this way and verified. The chapter on organ works contains information on the sources used in the edition.

The critical portion of the DVD enriches and illuminates the edition of the sources and offers further information and background to the works. With this, the new editions of the works are placed in their historical and biographical context, necessary for their proper understanding. This information is both separately retrievable as well as linked to the digital version of the Kritischer Bericht.

At the beginning of 2008 the Max-Reger-Institut (MRI) in Karlsruhe began working on the Reger-Werkausgabe; this project is supported by the Academy of Sciences and Literature in Mainz as part of the Academies' Program. Co-operation partner of the MRI is the Institute for Musicology and Music Computer Sciences at the Hochschule für Musik Karlsruhe. Editorial directors of the RWA are Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) and Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for Musicology and Music Computer Sciences) in association with Prof. Dr. Thomas A. Troge (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for Musicology and Music Computer Sciences).

The Edirom software used as a basis was developed in a research project at the University of Paderborn, and meets the needs of the Reger-Werkausgabe.



About the edition of the organ works

Just half a century after the publication of Reger's organ works in the Max Reger Complete Edition, a new edition of all the organ works is being published in seven volumes as the first part of the Reger-Werkausgabe:

1. Chorale fantasias
2. Fantasias and fugues, variations, sonatas, suites I
3. Fantasias and fugues, variations, sonatas, suites II
4. Chorale preludes
5. Organ pieces I
6. Organ pieces II
7. Organ pieces III

The new edition of the organ works takes into account Reger's working methods as well as the sources available for each work. An evaluation of the sources has resulted in the editorial approach adopted.

Reger's working methods

As revealed by music manuscripts and letters, as well as accounts by contemporaries, in the written conception and completion of his works, Reger adopted a recurring, economical work scheme, regardless of genre and scoring.

After a basic compositional idea, which can mostly be vaguely reconstructed, the written working process began with the Verlaufsentswurf (preliminary sketch) usually beginning in a single measure, which largely tallies with the ensuing Nieber's written out version, = fair copy) without the copying worked out down to the last detail. Relatively extensive passages in the sketches stand opposite to literally empty pages which simply set out the proportions of the work. The sketches are notated in a kind of shorthand which could hardly be deciphered by proceeding to the actual work itself, are scarcely any handwritten notes. For example, accidentals are not written out but are at best only indicated in a shorthand.

This sketch was followed by several stages of working up in several stages. Reger wrote out the musical text, he made corrections of a conceptual nature or of the music as far as space permitted. Corrections were initially only crossed out (the ink was still wet) and only made neat when they were removed. Occasionally he also crossed out the old material in order to enter the new material. The crossing out of the musical text in black is followed by performance instructions in red ink. Reger usually did this before the work was fully written out; the writing out of the music as well as the stages of correction and therefore overlap. Instructions for the engraver regarding the presentation of the edition were usually also made in red ink, without being able to establish the precise point in the

working process when these were made with certainty. The completion is often not the date of the completion of the composition, but of one stage. Generally a single fair copy only in a few cases Reger made a copy of it.

Only after completion of the various stages Reger usually wrote out a title page; for the cover sheet or folded the last page of the bundle. Often, Reger removed the superfluous pieces of paper and glued the bundle together.

For most of the works, however, Reger himself read the proof. From the few surviving performance instructions and the performance instructions for early works these were, at the time of the changes up to deletions of several measures and. Reger's reworkings were differentiated, whether it was a differentiated texture of the parts, a reduction or also just clearer rendering. The edition represented the end point of this

For the following types of source survive for each work, genre: a sketch, a fair copy (engraver's copy), one or more of proofs and the first edition; there may also be further sources such as copies for performers, versions for other instruments and comments about mistakes (e.g. errata notices).

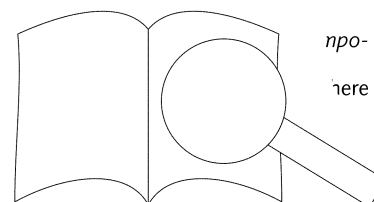
One special case should be mentioned. Between 1898 and 1900 (opp. 27 to 52) Reger made two successive fair copies (Erst- und Zweitschrift [first copy and second copy]) of each of his major organ works,³ one of which was sent to his friend Karl Straube and the other served as the engraver's copy.

These different types of sources have survived in quite different ways: sketches for the early works only rarely survived (for the organ works, beginning with op. 40 No. 2), fair copies, nevertheless, survive for the vast majority of works, but proofs only in exceptional cases (for the organ works of opp. 60 and 135b), and first editions have survived for almost all works.

¹ For the organ works, op. 135b is to be distinguished from the edition and publication of the works)

² A unique example is the *Symphonic Concerto* for organ and orchestra which Reger subsequently made a suggestion for a new edition.

³ The original copies of the last two Complete Editions indeed still laid out as fair copies, but they were not used (see RWA Vol. I/1, section *Compositional Sources*).



Evaluation of the sources

The main sources are the autograph manuscripts and the first editions accompanied by Reger's proofs. In each case these are being compared with each other and are described in the Kritischer Bericht with regard to their make up and special features. Reger's notes about misprints (for example, in letters and on errata notices) will naturally be taken into consideration in preparing the edition. In making editorial decisions, versions for other scorings remain of secondary importance because of the different stylistic idiom; they will be referred to in particular in questions of pitch. Where Reger's sources do not survive but their contents are known through copies or similar means, material in other hands will be referred to as a substitute.

Reger regarded the latest form of the work in each case in the working process described above, organically, as the further development and refinement of what preceded it.⁴ Therefore, the authorized first edition which resulted at the end of this process, served, with the greatest weight, as the primary source for the musical text of the RWA. Where there are differences in comparison to the manuscript sources, the different variants were checked for plausibility and validity. If, with regard to the quirks in the first edition, these were not conscious alterations on Reger's part, but mistakes which have remained undiscovered or mistaken interpretations by the engraver, a reading has been taken from the manuscripts. In doubtful cases the variants are described in a footnote.

Divergences in the RWA from the primary source

Where the RWA diverges from the first edition, this is recorded in the Lesartenverzeichnis of the Kritischer Bericht; this is included full on the DVD, whereas the printed volume concentrates on passages which relate to the tonal shape of the work. In the musical text the following alterations are indicated by markings (or by a comment), if they are not substantiated by another source:

- correction of incorrect notes: in square brackets
- addition of missing notes: in square brackets
- addition of necessary accidentals
- addition of missing dynamic markings: in square brackets
- addition of missing articulation
- addition of missing ornaments
- addition of missing ornaments
- addition of caesuras

Important divergences, such as passages which could not be performed in the printed volume with the original performers in the first edition, are indicated in footnotes; Reger's own corrections have been included.

Round or square brackets in the musical text indicate optional or alternative indications; these are also indicated as round brackets. Manual registration instructions have been standardized: when they are indicated as *sempre* III. Man 8', 4''"), they have been set in italics. As a result, the indication "sempre" is unnecessary in the musical text. Where the right and left hand play on the same manual, this is always indicated by a curved brace before the man-

ual instruction, regardless of whether both hands change at the same time at this point in the work, or one follows another.

Cautionary accidentals, which Reger himself often uses, may have been added by the editors if, for example, in the preceding bar, in an adjacent staff or in another part, the note in question has been altered (if necessary also in another octave). When altering tied notes occur over a line break, these are indicated in the line; a subsequent alteration requires a corresponding accidental. Alterations also apply where several parts are notated vertically for each occurrence of this note within a bar, whether it belongs to a particular part.⁶

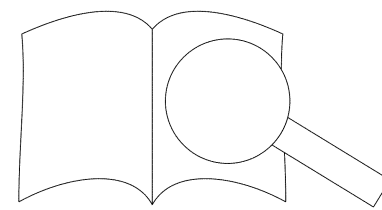
Further standardization of the notation has also been applied to passages, generally fast runs, which are particularly into the metric structure (for example, triplet value) and are to be executed as such. Reger's notation were therefore altered by the editors, the substance and uniformity of the work affected by this and that the notation is not intended for the user (change of notation). Such editorial decisions of particular significance are listed in the Lesartenverzeichnis.

In individual cases, parts of a work have been separated and published on DVD as a PDF. The example of *Fantasia in D minor* op. 135b is to be found not only on the printed volume.

⁴ Thus, when Reger sent the proofs of op. 95 to his publisher he wrote: "But I request that the mistakes be corrected with the help of the score and parts, the manuscript which I have corrected!" (Reger's postcard to Kuhn, in *Max Reger. Briefe an Lauterbach* 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Regelarchivs, Vol. 14], p. 161).

⁵ Reger's notation is not consistent in this respect; ties from ties are valid as an alteration for

⁶ Reger's notation is also not consistent here



Chronology of the organ works

The works set in **bold** are contained in the present volume.

1890

Triple fugue WoO IV/1 (lost)

1892

Three Pieces op. 7

1893

Chorale Prelude »O Traurigkeit, o Herzeleid« WoO IV/2

Chorale Prelude »Komm, süßer Tod!« WoO IV/3

1894–1895

Suite in E minor op. 16

ca. 1896

Fantasia in C sharp minor WoO IV/4 (lost)

1897

Funeral March WoO III/5 (lost)

1898

Liebestraum WoO III/7

Chorale Fantasia »Ein' feste Burg ist unser Gott« op. 27

Chorale Fantasia »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 28

Fantasia and Fugue in C minor op. 29

1899

1st Sonata in F sharp minor op. 33

Suite in C sharp minor WoO IV/5 (draft)

Two Chorale Fantasias op. 40

Introduction and Passacaglia in C

1900

Six Trios op. 47

Fantasia and Fugue in C

Three Chorale Fantasias op. 50

1 Chorale Prelude

Prelude in C

1901

Chorale Prelude »Im König Heil!« WoO IV/7

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/9

1902

Monologe op. 63

Twelve Pieces op. 65

3 Pieces (1904 as Nos. 2, 4 and 6 in Opus 80)

Prelude and Fugue in D minor WoO IV/10

1902–1903

Ten Pieces op. 69

1903

Five Easy Preludes and Fugue

Variations and Fugue in F

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/13

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

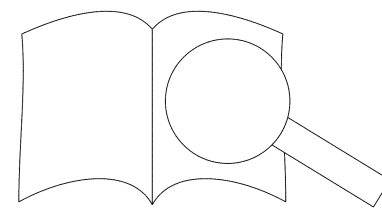
Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14

Chorale Prelude »Amen von dem Tod« WoO IV/14



Introduction

The third volume in the series of organ works includes, in chronological order, the fantasias and fugues, variations, sonatas and suites Max Reger composed between November 1901 and July 1906 in Munich and Berchtesgaden, and between April 1913 and May 1915 in Meiningen and Jena.¹

Biographical context

1901–1906

After several years of intense composing, Reger felt increasingly restricted in the isolated atmosphere of Weiden. That is why on 1 September 1901 he moved from there to Munich, where totally new prospects opened up for him. He now had direct contact with influential people such as Max Schillings, the chairman of the Music Committee of the Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV). However, by the following year, this initial enthusiasm gave way to a certain disillusionment, as the concert programs contained “too much of the soporific”². At the same time, Reger took private pupils and made increasing use of the opportunities offered to him as a song accompanist and chamber musician to promote his own works. His resulting improved financial situation encouraged him to propose again to Elsa von Bercken, who finally accepted and became his wife on 25 October 1902.

Even though the critics were full of praise at the premiere of his euphonius *Clarinet Sonata* op. 49 No. 1, this changed with developing confrontations with the representatives of the School around Max Schillings and Ludwig Thuille through a lifelong running battle with the music critic Louis' review of Karl Straube's 1903 Basel performance of *Inferno-Phantasie* op. 57 is typical of this: “What

encounter with Reger resembles a tonal diversity of sound, as a result of which the musically ugly, while others purr sounds.”³ Reger returned the *major* op. 72 and its unam and A-f-f-e (monkey). His with Hugo Wolf and his fact that Reger un ing to make any

In 1904 thin, with the first volume of S' able to appease Lauterbach he became secretary of the of the ADMV – that is, he – and his sensational appear- Frankfurt Tonkünstlerfest of the engagements further afield and a life with the *Bach Variations* for piano op. 81 *Ber Variations* for two pianos op. 86, which he and willingly, he was even able to win over

at Reger, at the instigation of Felix Mottl, succeeded Josef anberger at the Königliche Akademie der Tonkunst on

1 May 1905, represented a considerable gain in prestige for even though he gave up the position after a year because agreements with the teaching staff. His first symphony *Sinfonietta* op. 90, was performed twenty times in following its premiere at the beginning of October himself conducted the work in February 1906 ginning his career as a conductor. Yet whi cess on concert tours, fronts in Munich out with Schillings and, in January 1907 A breakdown in a Berlin concert him to take a period of rest. In ed tours took Reger away as twenty-five Reger rec' was Munich at times.⁵ H' professor at the gave him the situation in

1913

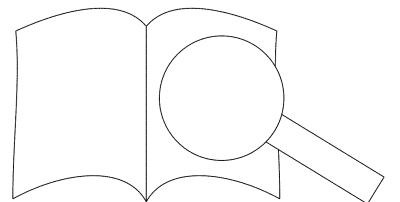
to Meiningen, despite his employer Duke Georg II, Reger understood. He sought recognition on Meiningen Hofkapelle,⁶ for which he not s song orchestrations (Schubert, Brahms, original orchestral works such as the *Böcklin*

on the other works in these genres see RWA Vol. I/2. to Theodor Kroyer dated 20 November 1902, Staatliche Bibliothek g, shelf number: IP/4Art.714.

er *Neueste Nachrichten*, No. 287, Morgenblatt dated 23 June 1903. / June 1904 Reger wrote to Henri Hinrichsen: “Next winter I shall be living on the train, as I must travel all over the place across “half the world”; after Frankfurt, people now want to hear me play the piano in all kinds of cities.” (Max Reger. *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 13], p. 91). On 21 August he wrote to Richard Linnemann of C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung from his holidays by Lake Starnberg: “I will stay here until the end of September; then it's back to Munich – to spend half the winter in a railway carriage” (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 232). And on 25 October, the day of his wedding and his wife's birthday, he wrote to Emmy Bock: “Today I'm travelling to Geneva where I'm playing my op 72 on the 27th with Marteau and on the 28th in Lausanne; next *Saturday* (29th) I return to Munich [...]; the tour will be very strenuous, [...] 16 hours on the train!” (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf number: Mus. ep. M. Reger 17)

⁵ A letter from Reger dated 27 October 1906 to Lauterbach & Kuhn illustrates the situation then: “The only thing which perhaps might have influenced the sale of my works was the rumor which circulated throughout Germany this summer that I was in a lunatic asylum! This rumor emanated from Munich, and has been circulated all over the place! I know which people have spread these things; but from this fact [...] it emerges more than ever that people have to resort to unbelievable nastiness about my private life in order to [...] as I can no longer be destroyed musically [...] a new rumor has started in Munich: they say My desire to escape from being at the ce al immortality is naturally enormous; hov favor, but will remain in Munich on purp or!” in Max Reger. *Briefe an die Verleger* Müller, Bonn 1998 (= Veröffentlichungen Stiftung Karlsruhe, Vol. 14), p. 225f.

⁶ See DVD, *Allgemeine Informationen*, Ko



Suite op. 128 and the popular *Mozart Variations* op. 132. The latter were composed in 1914 during a stay at a sanatorium in Merano, followed by a convalescence holiday in Berchtesgaden which he needed because of a breakdown.

Directly after the outbreak of World War I Reger composed the *Telemann Variations* for piano op. 134, followed by the *Hymnus der Liebe* for baritone and orchestra op. 136. Both works were not related to the general euphoria about the war. After two sacred works (opp. 137 and 138), Reger composed the *Vaterländische Ouvertüre* op. 140, dedicated to "Dem deutschen Heere" (the German armed forces), but immediately following this, he set about writing a Latin *Requiem* (WoO V/9) which he wanted to dedicate to the fallen soldiers. Convinced by Karl Straube that he was "not equal to the subject matter",⁷ he abandoned the idea that with this Requiem he would write his major oratorio work, and fell into a deep creative crisis which he was only to overcome by moving again (in March 1915 to Jena).

In Jena Reger found unaccustomed peace for a few months, reflected in the *Violin Sonata in C minor* op. 139, which he proclaimed as the beginning of his "free, Jena-esque style"⁸. He again spent the following winter season performing in German and Dutch concert halls, and in weekly teaching at the Conservatoire in Leipzig, which he still undertook. Reger died in Leipzig in the night of 10–11 May 1916 following a day's teaching. At the time he was working on an *Andante and Rondo capriccioso in A major* (WoO I/10) dedicated to Adolf Busch and intended as a counterpart to the *Violin Concerto in A major* op. 101, which was perceived problematic.

Reger as organist

While Reger regularly played the organ as part of his duties at the Wiesbaden Conservatoire from 1896 to 1901, almost came to a standstill as the result of his one-year military service in 1896/97. Already during his secret military service in Weiden from 1898 to 1901 he barely had time to play there. After moving to Leipzig in 1901, he played sporadically in public as an organist and as an accompanist in concerts for the Leipzig Conservatoire during the holidays (e.g. in 1903). Occasionally he also performed at the Munich Akademie der Musik (1907). His skills differ; he himself considered his skills as an organist to have shriveled during his military service. In 1913 Reger recorded sixteen organ pieces for the firm of M. V. including the *Basso ostinato* for the Leipzig Conservatoire.

Publication of the works

At a concert by the Nördlinger Liederkreis on 10 October 1900 Reger was offered a new publishing contract. He spoke to Wilhelm Gottschalg, who had made the introduction. Reger spoke in Nördlingen [...] about the fact that Herr Leuckhardt would like to have an organ work from me. Now, I'm not sure I can provide Herr Leuckhardt with one."¹² Here he was referred to the Leipzig publisher F.E.C. Leuckart, whose proprietor,

Constantin Sander, had become aware of Reger. As a royalty Reger suggested "15 M [Marks] per printed page, a sum which will seem modest to you and probably Herr Leuckhardt in consideration of the fact that I will only supply good material".¹³ However, the move to Munich on 1 September kept Reger from regular composing for weeks; during this period he only wrote short pieces (supplements for periodicals and songs), and even the new work requested by Sander still did not have any firm shape.

The previous year, following the publication of *F sharp minor* op. 33, Reger had declared to Sander that the chorale fantasia was "for the instrument more suitable to the nature of the organ sonata".¹⁴ Since October 1900, however, Reger had examined the organ sonatas of Karl Wolfrum and the examination of the genre.¹⁵ Reger's *Organ Sonata in G minor* in the style [...] we can equally well borrow the spirit of Bach".¹⁶ According to Reger, at the turn of the year 1900 he had more or less finished in my opinion the organ sonata assigned to the *Symphonic Fantasy* and *Sonata* op. 60 probably a flavoured for the future dedicatee, Martin Krause, who had written the *voche*,¹⁸ to whom Reger wanted to dedicate it. At the beginning of December, Reger, before accepting the dedication, the form was established: "when my organ sonata is finished by about the 12th December, I will take the opportunity to write you about the completion of the work".¹⁹ The

⁷ Letter from Elsa Reger dated 16 December 1914 to Gretel Stein, in *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, ed. Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 8), p. 193, footnote 87.

⁸ Letter dated 7 April 1915 to Karl Straube, in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 10), p. 249.

⁹ For more detailed information see RWA Vol. I/2 and DVD. In 1914 Reger wrote, looking back, that he had "played really well twenty years ago" (letter dated 27 February 1914 to Georg II of Saxe-Meiningen, in *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, ed. Hedwig and Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, p. 570).

¹⁰ Letter dated 3 January 1909 to the board of directors of the Gesellschaft der Musikfreunde, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 3), p. 197.

¹¹ Opp. 56 (No. 3), 59 (Nos. 9, 11), 65 (No. 9), 67 (Nos. 20, 23, 25, 33, 45, 50, 52), 69 (No. 4), 80 (Nos. 5, 8), 85 (No. 3), 92 (No. 4).

¹² Letter dated 17 August 1901, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf number: N. Mus. ep. 2578.

¹³ Ibid.

¹⁴ Letter dated 10 February 1900, Ratsschulbibliothek Zwickau, Georg Göhler legacy.

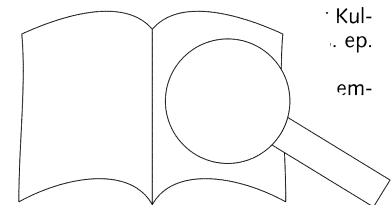
¹⁵ See RWA Vol. I/2, *Introduction*.

¹⁶ Letter dated 26 November 1900 to Renner, in Werner Huber, *Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. (1868–1934). Ein Beitrag zum süddeutschen Musikleben*, Tutzing 1991 (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft), p. 10.

¹⁷ Letter dated 30 December 1900, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf number: N. Mus. ep. 2577.

¹⁸ See Martin Krause, *Max Reger*, in *Die Musik in Deutschland*, Berlin 1900, 3rd issue, p. 331f. and No. 44 (3rd overview).

¹⁹ Letter dated 2 December 1901, quoted in *Max Reger. Briefe an die Meisters*, ed. Else von Hase-Koehle



publisher Sander, who was already waiting for the manuscript "with impatience"²⁰, had to be put off by Reger on 11 December: "The reason I haven't yet sent you my organ sonata is because I keep polishing it, i.e., I am going through it over and over again."²¹ Only on 17 December 1901 was the composition completed, and Reger could tell the dedicatee: "The sonata is finished! Hurrah!"²²

Shortly afterwards Reger must have sent the engraver's copy to the publisher, for as early as 31 January 1902 he wrote to Henriette Schelle that he was expecting the first printed edition "in a few days"²³. Evidently a delay occurred, for only on 26 February was Reger able to send the music critic Theodor Kroyer a copy of the "2nd Sonata op. 60 for organ which has just been published".²⁴

Opus 73

At a concert in Basel on 14 June 1903 Reger was asked by Karl Straube to "write an organ work for him without reference to Protestant chorales", so that he might have available "a piece not related to the church in cities which are predominantly Catholic orientated"; Straube suggested "the form of variations and fugue on a theme of your own".²⁵ The dedication to "Karl Straube zur Erinnerung an den 14. Juni 1903" (Karl Straube as a souvenir of 14 June 1903) refers to this proposal.

Reger took up Straube's suggestion as early as the summer holidays in Berchtesgaden. He told the organist Walter Fischer about the work on 8 July 1903, saying that the composition would be forthcoming "as soon as possible".²⁶ Reger probably began working on this in August, when only the finishing touches remained to be added to his opp. 71 (*Gesang der Verklärten* for mixed chorus and orchestra) and 72 (*Violin Sonata in C major*). There is no further mention of the work in his correspondence before he wrote the date of completion at the end of the manuscript on 16 September.

Asked later by Straube for a comment on the composition, Reger replied: "[...] yes, what should I say: the work itself was born of a truly melancholy mood; in its resignation it encompasses everything; the 'melancholy' third measure plays a major role throughout the work:



I think that you will be interested about it, because I feel it is full of moods and emotions."²⁷

On 26 September he sent the manuscript to the principal publisher Lauterbach, who was working on a complicated work (followed by the *Violin Sonata in C major*) which caused the publisher problems. Reger received advice from Karl Straube and the composer's brother-in-law, Max Reger, on pp. 72 and 73.

Reger checked the manuscript and promised to check it in the course of revising the work. In the course of revising the work, Reger made modifications and other alterations. He sent the proofs back to the publisher on 5 February 1904. Reger thanked Straube on 5 February 1904: "[...] design and presentation

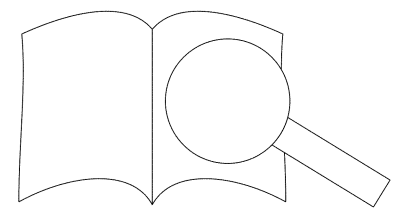
of the work is excellent. I will send you the proofs at the end of December 1903, and I will send you a copy of the proofs of the work to Karl Straube. He will practice "the work for his last concert of this season." The corrections mentioned above preceded this conclusion: they are not connected to any possible reply which

Straube may have sent. Straube also stressed later that he had no "influence on the performance markings in these variations".³⁴

Opus 92

After the composition of some smaller organ works, including the *Twelve Pieces* op. 80 and the *Four Preludes and Fugues* op. 85, from March 1905 onwards Reger mentioned several times to Karl Straube and Walter Fischer the prospect of a "new organ work of high caliber by the autumn"³⁵. But by July he had to drop these plans because of overwork and a medically prescribed rest. Instead, he wrote a short organ piece entitled "Fugue" around October/November for the organist Walter Fischer, which was probably submitted to Straube. The copyright agreement signed on 7 July 1905 has the number as "92a" which, however, does not appear without the "a". A possible explanation for the addition of some more works to the program for the winter of concerts³⁹, time was taken from the end of February to the beginning of March for orchestra op. 95) and the *Violin Sonata in C major* op. 95) are mentioned in a letter dated 28 May 1906 written to Karl Straube, giving the final title: "You will receive the Suite for organ and orchestra, missing from the Suite for organ and orchestra, dated early enough for the Suite for organ and orchestra, on 1. Sept. a.c. [annus currens] if you have been ill, you would have received the compositional process of

20. Max Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2189.
 21. Bayerische Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.
 22. Letter dated 25 February 1944 to Hans Klotz, in Christoph and Hans Klotz, *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, Berlin 1976, p. 104.
 23. Original: unknown; last listed: J.A. Stargardt, auction catalog 695, April 1973, lot 573.
 24. Letter dated 25 June 1904, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 58.
 25. Letter, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 12), p. 210ff.
 26. Postcard, *ibid.*, p. 247.
 27. For example *Variations*, measures 14, 17 or 40, 26, 85, 101, 116, 141, 142, 156, 203 and 250 or *Fugue*, measures 1 and 80.
 28. Letter, *Lauterbach & Kuhn-Briefe*, Part 1 (see note 28), p. 252f.
 29. Letter, *ibid.*, p. 273.
 30. Letter dated 30 December 1903, *ibid.*, p. 252. In fact op. 73 was only premiered in March 1905 by Walter Fischer (see *Early reception*, p. XXXV).
 31. See note 25, p. 105.
 32. Letter dated 28 March 1905 to Walter Fischer, in *Arbeitsbriefe 1* (see note 10), p. 158. – Reger had already written to Karl Straube on 19 March for the first time in similar fashion (see letter in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 83).
 33. "When will you receive something new for organ again? Yes – give me time, then a piece will be there straightaway! Whether it's still possible this year – I doubt it – for I must take 6 weeks holiday on doctor's orders!" (Letter dated 24 July 1905 to Karl Straube, in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 94)
 34. See the registered letter documented in Reger's Post-Bescheinigungsbuch (postal receipt book) No. 2, 1902–1906, Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventory number XI-4/3315, fol. 70. Reger first established contact with the publisher Otto Forberg in October 1904, first submitting a work to them in May 1905 with the *Violin Sonata in C major* and piano op. 87.
 35. Copyright agreement for "Praeludium und Fugue" in the *Sammlung des sächsischen Staatsarchiv Leipzig*, collection of 7344.
 36. "[...] my life in winter takes place in railway carriages" (Letter dated 21 October 1905 to Arnold Straube, in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 94).
 37. Letter, Bayerische Staatsbibliothek, Muni



the other movements of the suite has not survived in Reger's correspondence.

On 22 July 1906, shortly before his departure on holiday, Reger sent the publisher Otto Forberg the missing pieces 3 to 7 of the *Suite* by registered post. Just two days later he signed the copyright agreement at Prien am Chiemsee.⁴¹ There are no records of the correction stages. On 26 September the publishers announced the work as a new publication, hot off the press, in the *Signale für die Musikalische Welt*.⁴² Contrary to Reger's practice with other works, there is no mention of the publication of the *Suite* in surviving correspondence, nor of potential interpreters.⁴³ In addition, Reger did not dedicate the work.⁴⁴

Opus 127

After completing the *Suite in G minor* op. 92 in July 1906, Reger composed only very few, mainly small-scale works for organ in the following years (see p. XXVI, *Chronology of the organ works*); orchestral, choral-symphonic and chamber music predominated. In October 1912, however, he received a commission from the city of Breslau, which had "built a large concert hall [= Jahrhunderthalle/Centennial Hall] with a huge organ to commemorate the 1813 year of liberation;⁴⁵ this new concert hall with organ is to be dedicated in summer 1913; now I am to write something for this celebration: to write a new large work for organ with orchestra; I have accepted".⁴⁶

Because of his unremitting teaching and concert appearances⁴⁷, Reger was only able to begin work on the composition in April 1913; he abandoned his plan for a concerto in favor of a work: only for organ⁴⁸ and chose a form which he had already tried out on his opus 96 for two pianos (1906). On 20 April for the first time he reported to the dedicatee, Karl Straube, on the project. He wrote: "Of the op. 127 Introduction, Passacaglia and gan (!!!) (E minor), the Introduction is already finishing right now on the Passacaglia".⁴⁹ He described the work to Fritz Stein as "classically + elegant". He stood against all 'extravagance', and in every respect. This is the 'fruit' of his health cure and is necessary for many other works.

A few weeks later – on 16 May 1913 – the work was given to the publisher Bote & Bock, with some deletions⁵¹, as Straube wrote: "The work is finished; I will bring it to the press again press day: "I would like to play the piece through for you". On 21 May he wrote to the publisher Bote & Bock, among several, to send Straube "as a gift of the work" and to publish it only after sending the copyright agreement on 22 May. In his sincere delight, "that you have accepted the work, for you will have a great success with it"; he promised performance "next winter [...] in Berlin" (ultimately on 19 January 1913) was at least planned at this point. At the same time he made a request: »[...] before you have the model copy for Herr Prof. Straube, please send me a set of galley proofs;

the model copy should only be made after checking these, so that this copy for Herr Prof. Straube is free of misprints."⁵⁷

Reger received the proofs, no longer extant, by 14 June and returned them to the publisher already on 16 June: "[...] it is not necessary to send me a new proof! After correcting these mistakes, the model copy of the work can be produced for Herr Prof. K. Straube [...] which is very, very urgent; – However, please do not find misprints"; these should "still be able to be used for the final printing".⁵⁸ It is not known when the model copy (now also missing), particularly between the two friends survives from the 14th and 26 September. On 27 June Reger wrote in a hurry: "Hopefully Herr Prof. Straube will receive a copy of op. 127 very soon – after I have corrected the mistakes. It is high time."⁵⁹

Theoretically, the first printed edition of the work (Leipzig) in order to disseminate the performance material to a considerable extent from the beginning of the 20th century.

⁴¹ Reger's relationship with the publisher Breitkopf & Härtel, Leipzig, is documented in a letter dated 24 July 1906.

⁴² *Signale für die Musikalische Welt*, 4th year, No. 55, Leipzig, 26 September 1906.

⁴³ In the list of works sent to the Swiss conductor Volkmar Braunfels in 1906 and which also includes, for example, the song collection (see postcard, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, shelf number: Mus NL 076; L 678).

⁴⁴ Reger's organ works without opus number, other works without dedication to the *Twelve Pieces* op. 59 and the collection of supplements.

⁴⁵ The building of the organ actually only began in November 1912. Testing by Karl Straube, who was responsible both for the specification as well as the design of the console, took place on 22 September 1913. See Martin Balz, *Die Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau und das op. 127 von Max Reger*, in *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik*, ed. Klaus Wolfgang Niemöller, Sinzig, 2010 (= Edition IME Series I: Schriften, Vol. 15), pp. 109–122.

⁴⁶ Letter dated 28 October 1912 to Duke Georg II, in *Herzog-Briefe* (see note 9), p. 372.

⁴⁷ See DVD, *Allgemeine Informationen, Konzertsaison 1912/13*.

⁴⁸ See letter dated 16 April 1913 to Duke Georg II, in *Herzog-Briefe* (see note 9), p. 464. In it, there is only mention of an "organ work". As early as 1901 Reger worked on an organ concerto (WoO I/7) which, however, remained uncompleted and is now missing.

⁴⁹ Postcard, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 228.

⁵⁰ Letter dated 26 April 1913, in *Stein-Briefe* (see note 7), pp. 128–129.

⁵¹ See Kritischer Bericht, Manuskriptbeschreibung.

⁵² Postcard dated 18 May 1913, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 228.

⁵³ Postcard, *ibid.*, p. 229. In a further postcard (*ibid.*), the same day, Reger asked his friend to write to the Breslau Music Committee immediately, saying that he had "received the manuscript of the organ work from me for the centennial celebrations". The addition of the postscript "otherwise I won't receive my honorarium" showed this to be a strategic measure.

⁵⁴ It is assumed, however, that it took place. This assumption is supported by the fact that Reger again returned the proofs to the publisher a day before a planned meeting with Straube – on a postcard relating to this dated 14 June he reported in passing about the receipt of the proof copy.

⁵⁵ Letter dated 9 May 1913 to Bote & Bock, in *Ed. Bote & G. Bock*, ed. Herta M. Müller, Leipzig, 2011, p. 319.

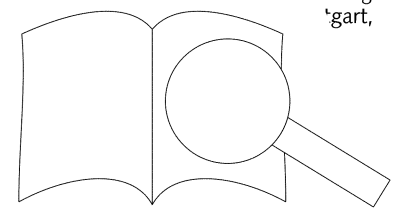
⁵⁶ Letter, *ibid.*, p. 324.

⁵⁷ Letter, *ibid.*, p. 324f.

⁵⁸ Letter, *ibid.*, p. 327.

⁵⁹ Letter, *ibid.*, p. 329.

⁶⁰ See DVD, Opus 127, *Unterschiede Erstdruck*.



cuss possible alterations. If they did meet, then at any rate this had no influence on the time schedule for the publication of the work. Reger wrote to Hans von Ohlendorff on 2 August from his holiday in Kolberg, that op. 127 was to be published "on 1 Oct. by Bote & Bock"⁶¹. On 6 September he had to refuse a request from Ohlendorff: "Unfortunately I cannot give you a proof of my new organ work op. 127; I will explain the reasons to you when we meet; there are a whole host of reasons."⁶² What exactly Reger meant by this is unclear. It may, however, be assumed that he knew of Straube's evidently wide-ranging suggestions for alterations by this time, at the latest.⁶³

After the premiere on 24 September Reger wrote to Straube: "Please, do me the great kindness of sending me a message as soon as possible about how it was in Breslau" and suggested a meeting on 2 October in Leipzig.⁶⁴ On this day he resumed his weekly composition teaching at the Conservatoire. The meeting did not take place, since Straube was in Copenhagen.⁶⁵ On 30 September Reger had to put Hans von Ohlendorff off once again: "Unfortunately I cannot provide you with a copy of op. 127 – you know – the reasons why; incidentally I have urged today that op. 127 be published as soon as is ever possible."⁶⁶ The reminder referred to is found in a letter to his publisher dated 1 October: "When, finally, will my op. 127: Introduction, Passacaglia and Fugue for organ be published!"⁶⁷ This can only mean that at this point, Reger did not know that the publisher was still waiting for the return of Straube's proof copy.

On 13 October Reger reminded Straube: "It is extremely awkward that you have not yet sent op. 127 to Bote & Bock; I'm receiving ever more desperate telegrams from them because of you, because you have not sent them op. 127! Please immediately."⁶⁸ On 16 October Reger taught as normal at the Leipzig Conservatoire. On 18 October he wrote "Hopefully you have sent op. 127 to Bote & Bock!"⁶⁹ It is probable that Straube had promised to do this at a meeting on 15 October. Elsa Reger answered repeated requests from Straube likewise on 18 October: "Yes, why does nobody change Str. it is often hard."⁷⁰ On 15 November Reger was away from Meiningen on 21, 24, 25 and 26 November. After its publication, op. 127 was finally able to confirm Reger's correspondence.

It would be reasonable to assume that Reger intended to retain his proof copy after the publication of op. 127, since his alterations in the two further proofs were made in good time before his Leipzig concert at the Thomaskirche on 28 September. In the Leipzig Thomaskirche under more favourable conditions subsequent corrections, the work would then have proceeded in good time. It is also conceivable that Reger sent a proof copy to the publisher after the premiere on 24 September. On 28 September, received a new advance proof copy of the work. It is made in good time before his Leipzig concert on 28 September. It is also conceivable that Straube would have given the revised copy to the publisher without Reger having seen it himself, especially in light of the so-called *Kleine Orgelmesse* from op. 59, edited by him

"with the consent of the composer", which, with regard to performance markings displays considerable differences from the original.⁷³

Opus 135b

Between August and November 1914 Reger wrote *Thirty Little Chorale Preludes on the most common chorales*. By the end of September at the latest, these were assigned the opus number 135a,⁷⁴ that is, they were intended to be completed by the end of September (as with op. 46, see RWA Vol. I/2), and Reger reported to Karl Straube: "Now regarding the composition, I confess to you that I have such a work in mind which is 'pregnant' with the matter! It will probably be ready by the end of October, the plans for the work are frequently postponed, probably by administrative engagements. On 18 January 1915..."⁷⁵

⁶¹ Postcard, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2900. The postcard dated 2 October 1913 will be published in *Straube-Briefe* and Fugue for organ (opus 127, 1391).

⁶² Letter, in *Straube-Briefe*, ed. Ottmar Schreiber, p. 232. = Verzeichnis der Werke Max-Reger-Institutes/Elsa Reger, p. 232.

⁶³ Ohlendorff's letter to Reger, dated Tuesday, 26 September 1913, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

⁶⁴ Reger's letter dated 2 October 1913 to his wife, in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, ed. Wilibald Gurlitt and Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, p. 23f. According to this, he was in the Danish capital at least from 30 September to 3 October.

⁶⁵ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2900.

⁶⁶ *Bote & Bock-Briefe* (see note 55), p. 351.

⁶⁷ Postcard, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

⁶⁸ Postcard, *ibid.*, p. 232.

⁶⁹ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1253.

⁷⁰ See postcard to Bote & Bock, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 55), p. 354.

⁷¹ In his review of the premiere, Ernst Neufeldt warned of excessively fine registration, among other things (see *Early reception*, p. XXXVI): "That won't work in a dome which is eight meters in diameter." (*Schlesische Zeitung*, 26 September 1913; quoted in: Rudolf Walter, *Entstehung, Uraufführung und Aufnahme von Max Regers op. 127*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts, Bonn*, ed. Ottmar Schreiber, No. 20 [October 1974], p. 42) In 1937 the acoustics of the Jahrhunderthalle was improved (see Martin Balz [see note 45], p. 117).

⁷² According to a letter from Reger to Henri Hinrichsen dated 5 July 1912, he himself undertook the proof-reading of the organ pieces (see *Peters-Briefe* [see note 4], p. 484).

⁷³ "I was very diligent; I have written a new Piano Quartet op. 133, then a major variation work for piano solo op. 134, then "Hymnus der Liebe" (op. 136) for baritone with orchestra, 25 chorale preludes for organ op. 135a, 13 chorale songs for voice and piano op. 137; 8 sacred chorales for voice and piano op. 138; orchestrated a series of Hugo Wolf's songs for voice and piano in detail in the scores, and many other works in detail in the scores. That is my work from 28 September 1914 to Adolf Wach, Staatliche Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn, op. 1438).

⁷⁴ Letter dated end of September 1914, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

⁷⁵ Postcard dated 29 October 1914 to Karl Straube, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

is this topic with Fritz Stein, who was also in Kolberg in 1913. At any rate, there is no mention of it in the *Max-Reger-Institut* (Max-Reger-Institut, shelf number: D. Ms. 1253). On 9 September: "Reger played me the new organ pieces, but, however, be a mistake here, as two days before, Reger had sent me the *Five Pieces* op. 129 and otherwise must have taken the manuscript of op. 127 with him on holiday. It is not known, whether Straube visited Kolberg."

Postcard dated 26 September 1913, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230. Straube's letter dated 2 October 1913 to his wife, in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, ed. Wilibald Gurlitt and Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, p. 23f. According to this, he was in the Danish capital at least from 30 September to 3 October.

⁶⁶ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2900.

⁶⁷ *Bote & Bock-Briefe* (see note 55), p. 351.

⁶⁸ Postcard, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

⁶⁹ Postcard, *ibid.*, p. 232.

⁷⁰ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1253.

⁷¹ See postcard to Bote & Bock, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 55), p. 354.

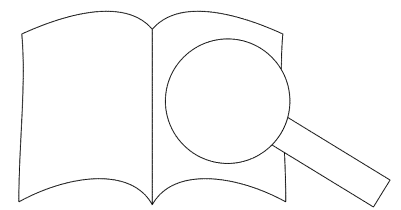
⁷² In his review of the premiere, Ernst Neufeldt warned of excessively fine registration, among other things (see *Early reception*, p. XXXVI): "That won't work in a dome which is eight meters in diameter." (*Schlesische Zeitung*, 26 September 1913; quoted in: Rudolf Walter, *Entstehung, Uraufführung und Aufnahme von Max Regers op. 127*, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts, Bonn*, ed. Ottmar Schreiber, No. 20 [October 1974], p. 42) In 1937 the acoustics of the Jahrhunderthalle was improved (see Martin Balz [see note 45], p. 117).

⁷³ According to a letter from Reger to Henri Hinrichsen dated 5 July 1912, he himself undertook the proof-reading of the organ pieces (see *Peters-Briefe* [see note 4], p. 484).

⁷⁴ "I was very diligent; I have written a new Piano Quartet op. 133, then a major variation work for piano solo op. 134, then "Hymnus der Liebe" (op. 136) for baritone with orchestra, 25 chorale preludes for organ op. 135a, 13 chorale songs for voice and piano op. 137; 8 sacred chorales for voice and piano op. 138; orchestrated a series of Hugo Wolf's songs for voice and piano in detail in the scores, and many other works in detail in the scores. That is my work from 28 September 1914 to Adolf Wach, Staatliche Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn, op. 1438).

⁷⁵ Letter dated end of September 1914, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.

⁷⁶ Postcard dated 29 October 1914 to Karl Straube, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 230.



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

"the dedication of a new work", about which he wanted to give further information about "when we meet in Berlin".⁷⁷ The forthcoming charity concert by the Königliche Kapelle under Strauss on 5 February in Berlin, at which Reger was to conduct his *Mozart Variations* op. 132 and the *Vaterländische Ouvertüre* op. 140, had possibly led him to dedicate an organ work to Strauss again, seventeen years after the *Fantasia and Fugue in C minor* op. 29.

However, the future op. 135b was only begun after Reger's move to Jena in March 1915, which also freed the composer from a serious creative crisis into which he had fallen after discontinuing the latin *Requiem* (WoO V/9). From Jena he wrote on 30 April 1915, again to Straube: "It will probably interest you to hear that I am working on a new organ work in a grand style!"⁷⁸ A week later Reger and Straube met in Leipzig;⁷⁹ but they probably did not manage to look through the manuscript together on this occasion. On 17 May Reger sent the engraver's copy to the publisher N. Simrock in Berlin, announcing "an organ work of the grandest style – but not too long –!".⁸⁰ Just a few days later he confirmed "the receipt of the fee of 1,000 M [Marks] for op.135b".⁸¹

On 24 May 1915 Reger informed his friend Hans von Ohlen-dorff about sending his *Fantasia and Fugue in D minor* op. 135b⁸² to his publisher N. Simrock, instructing them to engrave it "in the same format"⁸³ as his *Chorale Preludes* op. 135a. Reger received the first proofs after 15 January 1916 (dating of the engravers), however, he was unable to deal with them immediately because of his concert tours.⁸⁴ Only on 1 March 1916 did Reger report to Karl Straube: "I am checking through the proof sheets of my op.135^b Fantasia and Fugue (D minor) for organ just now! A new gran-gan work! I hope very much to be able to give you this in A₄ printed. It is 20 printed pages long."⁸⁵ There is no record of correspondence of how far the correction process had proceeded in March 1916. Because of numerous concert engagements, time available for this was scarce. Only after 6 April Reger was able to devote himself to dealing with the "dreadful proofs"⁸⁶ which had accumulated in the meantime.

In Reger's first proofs three extensive deletions reduced the length of the work from twenty-two to sixteen pages, particularly noteworthy: in measures 40–49 (p. 9 of the proof) and measures 15–16 (pp. 15–16) and measure 74 (p. 16) at the transition points he removed certain passages. Reger seems to have been making these deletions after the first proof, as he was still speaking to Straube (see note 80). On the basis of the surviving proofs, we can assume that the *Fugue* preceded the two *Fantasias*. There are no corrections in red ink in the first proof. On the other hand, the pagination of the *Fugue* was edited in two stages, initially to 15–18 pages, and then to 16 pages. It emerges that Reger removed the measures 40–49 of the *Fantasia*, measures 74–81 of the *Fugue* and measures 15–16 of the *Fantasia* before he entered corrections in red ink, and that measures 9 (*Fantasia*, measures 40–49) and 18 (*Fugue*, measures 74–81) were deleted at a later time following further corrections.

Following the meeting between Reger and Straube on 11 April 1916 in Leipzig, Reger travelled to Jena the following morning, and on

the evening of 12 April wrote: "I have already made all the alterations in the organ work! I will send it to Berlin tomorrow and will have a model copy made for you as soon as possible! I think I will be able to send this to you soon. It was truly fine that we met yesterday evening."⁸⁷ As well as the "alterations" not specified in detail, that evening the two friends evidently also discussed the fact that Straube was to premiere the work in Hanover.⁸⁸

The deletions of measures 40–49 of the *Fantasia* and measures 74–81 of the *Fugue* may have been the subject of the entries in pencil by Reger are found at the end of the first proofs of the *Fugue*, sketching out the alterations. They can be interpreted either as a visual memory aid for Reger. The deletion of measures 74–81 of the *Fugue* described above, however, was made before this meeting, for it is not possible to integrate the corrections with red ink into the first proof. The deletions were made within the first proof, as the message already altered by a pencil mark in the first deletion (*Fugue*, measures 74–81) is clearly visible in the disposition of the notes. The alterations have taken place after this deletion, as the corrections in red ink are not visible in the other hand of the proof.

Reger informed the publisher on 13 April, in the process of shortening the

⁷⁷ Reger to Straube, 30 April 1915, without shelf number.
⁷⁸ Reger to Straube, 30 April 1915, without shelf number.
⁷⁹ Reger to Straube, 11 April 1915, in *Simrock-Briefe* (see note 80), p. 242.
⁸⁰ Reger to Straube, 17 May 1915, in *Simrock-Briefe*, ed. Susanne Popp, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Vol. XVIII), p. 251.
⁸¹ Reger to Straube, 17 May 1915, in *Simrock-Briefe*, ed. Susanne Popp, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Vol. XVIII), p. 251.

⁸² Reger to Ohlen-dorff, 24 May 1915, *ibid.*, p. 240.
⁸³ Reger to Ohlen-dorff, 24 May 1915, in *Simrock-Briefe* (see note 80), p. 242.
⁸⁴ Reger to Straube, 18 January 1916 to the publisher, *ibid.*, p. 305.
⁸⁵ Reger to Straube, 1 March 1916, in *Simrock-Briefe* (see note 8), p. 257. The announcement as a new work and the indication of length suggest that Straube did not know the work at that point.

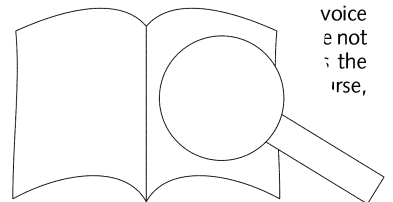
⁸⁶ Reger to Straube, 9 April 1916 to Hugo Grüters (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 778). He wrote in similar vein to Johann Joseph Schumacher (postcard, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 1376) and to Simrock-Verlag (letter, in *Simrock-Briefe* [see note 80], p. 328.). – During this period Reger worked on proofs of the following works: Johann Sebastian Bach, *Suite in G minor*, arrangement for small orchestra, RWV Bach-B13 (returned to the publisher on 10 April 1916); Johannes Brahms, *Five slow movements from the symphonies*, arrangement for piano, RWV Brahms-B4 (returned on 13 April); *Two Songs* op. 144 for solo, mixed chorus and orchestra, scores and vocal scores (returned on 18 and 25 April); Johann Sebastian Bach, *Suite in C major* for orchestra BWV 1066, arrangement for practical use, RWV Bach-H17 (returned on 22 April) and *Hymnus der Liebe* for baritone (or alto) and orchestra op. 136 (returned on 28 April). Reger did no further work on the proofs of the *Eight sacred songs* for mixed chorus op. 138, as he died in the night between 10 and 11 May.

⁸⁷ In addition to the date of 12 April the postcard to Straube (*ibid.*) contains the more precise detail "Wednesday evening!"

⁸⁸ This plan fell through. Finally, Hermann Keller gave the premiere on 7 June 1916 in the Markuskirche in Stuttgart; see *Early reception*, p. XXXVI.

⁸⁹ In any case, it was hardly possible that the deletion of page 18 could have been discussed with Straube; it is inconceivable that Reger would then first have edited this in red ink the following day.

⁹⁰ Christopher Anderson wrote with regard to this intervention: "What is now the final entrance of the first fugue's subject (in the tenor [...]) was originally moved to the stronger Manual I along with – as practical considerations dictate – the baritone voice. In the revision, Reger wrote the subject in the tenor voice as for the upper two voices ('see on Manual I through the end of the section). This is impossible to perform, presents significant difficulties for the player to divide the tenor between the two manuals. The subject is rendered absolutely clear and there can be little doubt that this was the result of Straube's suggestions." (*Max Reger Performing Tradition*, Aldershot and



work, and requested a further set of proofs and the model copy for Straube to prepare for the premiere. At the same time he asked "most urgently that I am sent back the old proofs, now sent to you".⁹¹ According to the note on the first proofs, both sets of new proofs were "definitely" to be produced "by 18/4"; by 22 April Reger was able to send the rehearsal copy to Straube.⁹² Six days later, the publisher also received the corrected second proofs from Reger: "[...] there is almost nothing left to be done; just a few minor details!"⁹³ Reger played the work through on the piano from the first proofs which he had regained as requested – on 3 May with Fritz Busch,⁹⁴ who received the proofs as a present.

But Reger did not live to see either the publication or the premiere of the *Fantasia and Fugue in D minor* op. 135b.

Straube's influence on Reger's major organ works

Karl Straube was not only one of Reger's closest friends, but he was also his most important adviser in artistic matters and in matters relating to practical musical life. Reger occasionally discussed plans for compositions with him, and together the two friends searched for texts suitable for setting to music. From the time Straube moved to Leipzig in 1907, Reger used to review manuscripts he was working on with Straube, discuss these and works which had just been completed, irrespective of their genre. There has been much speculation about how much influence Straube had on such occasions on the actual shape of the work, however, very little can be ascertained. For on the one hand, important parts of the relevant correspondence are missing,⁹⁵ and on the other, discussions, at least from 1907, took place mainly in person. Precisely because reliable statements by Reger or Straube or their direct circle are missing, the musical sources have a special importance.

Christopher Anderson summarizes: "[...] the issue of Reger as Mitkomponist will be unavoidable for anyone attempting a critical edition of Reger's music. Both Straube's supporters and detractors have tended to cast the circumstances of his involvement in extreme terms, some of which have evolved into generalizations [...], others of which have digressed into technical details [...]. If Straube's impact upon Reger's music is comprehensively analyzed, that analysis must be done on a case-by-case basis over hundreds of pages arising in widely varying contexts."

As far as the organ works are concerned, the result is that Straube's direct influence on the final version of the works can hardly be traced to any significant extent. Straube only received proofs of opp. 27, 29, 30, 40 No. 2, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

fluence during the correction stages of any of the organ works of the Weiden or Munich periods. On the other hand it is well-known that Straube was involved in at least the early stages of the composition of the *Variations and Fugue in F sharp minor* op. 73, insofar as he gave the impetus for this work and also suggested its form (see above). In principle, something similar is conceivable for almost every work and is therefore possible in individual cases

For the *Introduction, Passacaglia and Fugue in E minor* the findings are different. The engraver's copy and first edition differ considerably in their manual, dynamic articulations and it can be assumed that these alterations derive to a large extent from Straube (see above). Likewise for the *and Fugue in D minor* op. 135b Reger's markings in the proofs, and in at least some instances suggestions from Straube seem present in the manuscript, but these precise changes and opus 135b deletions were not made by Straube (see above).⁹⁸

Early reception

Opus 60
The publication of the *Sonata in G major* in September 1902 by F.E.C. Leuckart opened up a totally new perspective on Reger's organ works. Opus 60: "While titanic wrestling with the powerful symphonic poems up to the simpler, quieter prevailing mood".⁹⁹ The original text was Karl Straube, already an admirer of Reger's Weiden organ works which had

⁹² *Simrock-Briefe* (see note 80), pp. 329 and 331.

⁹³ *Karl Straube-Briefe* (see note 8), p. 260.

⁹⁴ Letter dated 28 April 1916, in *Simrock-Briefe* (see note 80), p. 335.

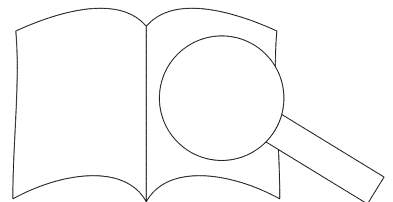
⁹⁵ There is a manuscript date by Busch; see facsimile on the DVD.

⁹⁶ The usually destroyed correspondence sent to him after dealing with it. His letters and postcards to Straube only survive incomplete and in copies; the first surviving letter from Reger to Straube is dated 7 May 1901 – a point by which Reger's major Weiden organ works were already complete. In a letter to Fritz Stein dated 8 June 1942, Straube wrote: "I have destroyed the preceding correspondence from 1896 (December), in accordance with an agreement with Reger. [...] However, later, I no longer held to our agreement, as you can see." (Copy of a letter, Stadtarchiv Leipzig, part of Hudemann's papers, shelf number: 9, fol. 96). With regard to their exchange on compositional questions, he said in retrospect: "Such an undertaking is no concern of other people. It is a discreet matter between individual personalities, and the outside world need only express an opinion on the published work as a whole." (Letter dated 24 April 1943 to Hans-Joachim Nösselt, in *Briefe eines Thomaskantors* [see note 65], p. 150). Remarkably, however, Straube did give information to third parties about opus 33 and 40 No. 1, the only Weiden organ works in which he really did have any influence on the musical text at the manuscript stage.

⁹⁷ See note 90, p. 98.

⁹⁸ Of the major organ works composed between 1898 and 1900, Reger prepared two fair copies of each, one of which was sent to Straube and the other served as the engraver's copy (for further information see RWA, Vol. I/1 and I/2 and the DVD, *Allgemeine Informationen, Manuskripte für Karl Straube*).

⁹⁹ This point is of particular interest insofar as Bernhard Huber has established a striking chronological correlation between Reger's discussions with Straube and the occurrence of deletions in the manuscripts of the Weiden period and has drawn the conclusion "that red deletions in the manuscripts of Reger's organ works already contained performance instructions for Straube" or that Reger extended "his influence" (Max Reger – *Dokumente über seine Kammermusikwerke*, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Vol. XX], Publisher's brochure from F.E.C. Leuckart Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms.



brought the composer to public attention and given the music critics ample material for discussion.¹⁰⁰ Although Straube therefore, as Hermann Wilske established, "in striking contrast with opp. 52, 57 and 73 [...] threw his whole weight behind op. 60",¹⁰¹ the work attracted considerably less attention in the music press than, for example, the *Symphonic Fantasia and Fugue* op. 57 premiered in February 1902 in Berlin. This was probably also because a high-profile presentation of the new work planned by Straube for June 1902 as part of the Tonkünstlerversammlung of the ADMV in Krefeld had to be cancelled at short notice due to the inadequate organ in the Stadthalle.¹⁰²

Alexander Wilhelm Gottschalg, who attended the premiere by Hermann Dettmer on 11 May 1902 in Merseburg Cathedral, called op. 60 in the periodical *Urania* all in all "a masterwork in invention and construction"¹⁰³, but did not devote any further space to this new work, instead describing the *Chorale Fantasia "Wachet auf, ruft uns die Stimme!"* op. 52 No. 2 as the "high-point" of the concert. In his review of the music which was published earlier, the professed Reger enthusiast had formulated in admittedly familiar superlatives: "How the author of this gigantic sonata intends to intensify his productions even further can scarcely be imagined", and added immediately: "The execution is not as colossally difficult as, for example, op. 57, this titan of all organ fantasias."¹⁰⁴ In further collective reviews, Reger's first Munich organ work was treated comparatively cursorily, whereas Rudolf Maria Breithaupt, for example, in spite of Straube's publicity to the contrary, spoke of a "chaotically wild surge and titanically striving lines".¹⁰⁵

Critical voices about the work were heard following Straube's Reger concert on 4 March 1903 in the Leipzig kirche; Alexander Winterberger's review in the *Leipziger Nachrichten* pinpointed not only the composer's "wild harmonies back and forth without aim or purpose" but also the newly-appointed organist of the Thomaskirche ("so hasty tempo in the first movement").¹⁰⁶ In the *Urania* Nos. 59 and 60 by Georg Göhler already mentioned in *Der Kunstwart* must have struck Straube as "not only called the ambitious composer an old-fashioned mode" but also "ignoring his own art" and "hurting him".¹⁰⁷ From now on, Straube was also hurt by Constantin Sander's "unfriendly" review in *Der Kunstwart*, who again sent him a letter in December 1902, saying "I am sorry, that he had been decreasing!"¹⁰⁸ In the *Urania* No. 63 was constantly decreasing! "I am sorry, that he had been decreasing!"¹⁰⁹ The publishing house unless he "regards my artistic strivings etc." and "both press and performers alike was hurt by Constantin Sander's review of op. 60 (*Invocation*). From September 1902 onwards, as an arrangement for harmonium by Hermann Wilske, there were "countless individual performances of it during Reger's lifetime"¹¹⁰.

The *Variations and Fugue in F sharp minor on an Original* by Reger op. 73 was published in February 1904, the polarization

among Reger critics "between polemic and apologia"¹¹¹ had already reached fever pitch. First and foremost among the unquestioning supporters, which included journalists among the organists, was Walter Fischer, organist at the Neue Garnisonkirche in Berlin and performer of the premiere of op. 73. With this work he regarded Reger as being "at the peak of his indescribably brilliant creative output".¹¹² A detailed article published in 1905 by the organist Gustav Beckmann on Reger's organ works, which included a paragraph on op. 73 and the remark "Beckmann's positions constitute the Old Testament of the organ literature by Max Reger the New Testament!"¹¹³, provoked a backlash.

The harmony in particular opened up new horizons in reviews of the work: where Fischer's "atmospheric" passages clad in wonderful harmonies which the delicate theme of Ludwig Wuthmann detracted from by "adding in sequences with the more general character" advised: "as far as this article is concerned, the work appeared, it is a masterpiece." Roderich Schürer also mentioned the "atmospheric" character of the "atonal" sphere of which he recommended to the "enthusiasts".¹¹⁴ By comparison, Sander described with aesthetic monomania as if on stilts", which he

¹⁰⁰ Weiden organ works see RWA Vols. I/1 and I/2, respectively.
¹⁰¹ Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit, Wiesbaden 1995 (Max-Reger-Institut Bonn, Vol. XI), p. 176.

¹⁰² Reger had to admit to Otto Leßmann, the editor of the *Allgemeine Zeitung*: "I have just received the following bad news from Herr Sander: 'The organ in Krefeld does not sound good at all – and the Catholic church authorities will not give permission for the organ recital to be held in one of their churches! I can imagine how dreadful and unpleasant this news is for me!' (Hase-Koehler 1928 [see note 19], p. 95)
¹⁰³ *Urania* 59th year (1902), No. 8, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, No. 5, p. 36.

¹⁰⁵ Rudolf Maria Breithaupt in *Die Musik* 2nd year, No. 7 (1st April issue 1903), p. 61.

¹⁰⁶ *Leipziger Neueste Nachrichten*, No. 65 (6th supplement), 6 March 1903, *Theater und Musik*.

¹⁰⁷ *Der Kunstwart* 15th year (1901/02), 1st September issue 1902, p. 470.

¹⁰⁸ He wrote thus to Karl Straube of "philistines, through and through German-professorial influence of Kunstwart (Göhler and Batka)" (letter dated 16 July 1904, in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 60).

¹⁰⁹ Letter dated 8 December 1902 to Straube, *ibid.*, p. 38. As early as 17 July 1902 Reger had indirectly dampened Sander's expectations as regards the sales figures of his organ works by stating: "I admit that some of my organ works present great difficulties! [...] I'm following Liszt's principle: 'Any chord can follow any chord' even logically." (Letter, original missing, quoted in *Hase-Koehler 1928* [see note 19], p. 94) – Evidently worn down by Sander's continual complaints, Reger finally let Straube know: "[...] no publisher has proved to be so filthy against me until now as Sander! [...] I have no desire to allow myself to be degraded solely to one 'who shits money' in the service of Herr Sander!" (Letter dated 11 January 1903, in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 41)

¹¹⁰ Wilske (see note 101), p. 176.

¹¹¹ Susanne Popp, article *Reger, Max*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd newly revised edition, ed. Ludwig Finscher, Kassel et al 1994–2007, Personenteil Vol. 12, col. 1122.

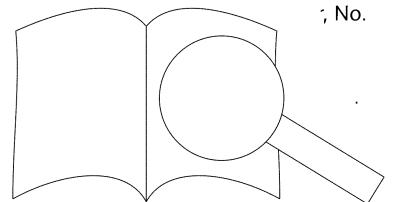
¹¹² *Allgemeine Musik-Zeitung* 31st year, No. 1, p. 1.

¹¹³ Gustav Beckmann, *Max Reger als Cembalist*, *Urania* 32nd year, No. 22 (2nd August issue 1905), p. 271.

¹¹⁴ See note 112.

¹¹⁵ *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 1906, No. 1, p. 1.

¹¹⁶ *Musikalisches Wochenblatt* 37th year, No. 1, p. 1. See also Sander's seminal article *Max Reger Druck erschienener Orgelwerke* in *Die Musik* 2nd year, September and November 1906 in



similarly declared to be of "atonal character" in the later variations.¹¹⁷

The unusually long period of over a year between the publication and first performance of op. 73 may have been because for performers, as Walter Fischer admitted, there were "completely new problems to solve both technically and musically"¹¹⁸. Fischer, to whom Reger sent a copy of the work straight after publication,¹¹⁹ only ventured to give the premiere of the work on 1 March 1905 in the Neue Garnisonkirche and drew admiration for the "great diversity of the tone colors which he wrested from the organ, which has just two manuals and is not very large".¹²⁰ Karl Straube, who had the opportunity to practice the piece beginning in December 1903 from a specially produced preliminary proof (see *The composition and publication of the works*, p. XXIX), postponed his performance at least twice.¹²¹ When he finally presented the work in the Leipzig Thomaskirche two days after Fischer's premiere, he played it both at the beginning and the end of the program. Reger was appalled by Straube's pedagogical suggestion, for he feared "a terrific cry of rage and the people will all run out!"¹²² His forebodings seem to have been confirmed: only Arnold Schering recommended emulating Straube's contribution "to general artistic education" at the introduction to "Reger's organ artistry, in its wealth of ideas of overwhelming effect",¹²³ whereas according to Arthur Smolian – declared shortly before by Reger himself as one of the targets of his *Schafe-Affe-Sonate* op. 72¹²⁴ – "the delirious music of the terrible organ opus 73 [...] will certainly disgust not only the uncomprehending [...] on first hearing for once and for all"¹²⁵. Carl Kipke's remark in the *Musikalisches Wochenblatt*, that "the piece could just as well be shortened by a half, or last half an hour longer without any essential detriment of the inner structure of the work to speak of",¹²⁶ and the problems of orientation with regard to harmony which op. 73 caused after its first tonal impressions.

Opus 92

The *Suite in G minor* op. 92, presented by Reger to Carl Straube with the promotional description "original evtl. gemindert", received only sporadic notice in the music press of the first years, with the lesser interest. The earliest known reference was by Egidio Vignola on 19 March 1907 in the *Musikalisches Wochenblatt* – and he had to confess: "It is difficult to imagine anything more impressive than the Suite in G minor, with its combinations of colors, its individual movements and its harmonies without any special effect."¹²⁸ The musicologist Heinrich Eduard Koch, at more lenient in his review in the *Musikalisches Wochenblatt* ("all in all a masterpiece, which, however, considered "some themes" to be less than the *Fugue* (No. II), for example, as never one which can only be achieved by the organ."¹²⁹)

Op. 92 was evaluated in the essay *Max Reger als Organist*, which Bruno Weigl published in 1909 in the special issue of the *Die Orgel*. Weigl saw that in this *Suite*, Reger had "already achieved the objective of his artistic wrestling" and that

the characteristics of his personal style were combined "in a clear, vivid image, not difficult to interpret even for the general public". At the center of his analytical observations stood the organic motifs of the work, but there was also the "lack of conciseness" in the thematic formation as its lamented drawback.¹³⁰

Opus 127

Bruno Weigl's detailed examination of the rather modestly sized op. 92 (see above) may have been due to the large-scale organ works which organists expectantly awaited, from Reger after op. 73. "But I know the time will come when once again a few rivalling will fall into the hands of organists"¹³¹, wrote most imploringly in 1910.

When Reger finally composed an organ work for the instrument with his *Introduction*, op. 127, the illustrious occasion was widely reviewed in the music press, and concentrated in particular, the complaints about his op. 73. So

¹¹⁷ Art. "Die Musik", in: *Die Musik*, 4th year, No. 13 (1st April issue 1905), p. 68f.

¹¹⁸ "Reger als Organist", in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 18 August 1905, p. 527.

¹¹⁹ Letter from Reger dated 5 February 1904 to Fischer, original: unknown; *Musikantiquariat Hans Schneider*, Tutzing, catalog 236, 1979.

¹²⁰ "Reger als Organist", in *Allgemeine Musik-Zeitung* 32nd year, No. 10 (10 March 1905), p. 190.

¹²¹ Regarding the new *Variations* op. 73, I am naturally of the same opinion as you regarding performance next year; I am delighted that you like the work." (Letter from Reger dated 8 February 1904 to Karl Straube, in *Straube-Briefe* [see note 8], p. 49) – Straube let the opportunities of performing the new work at his organ recitals on 4 March 1904 in the Leipzig Thomaskirche and on 19 November 1904 in the Gewandhaus pass by.

¹²² Postcard from Reger dated 25 February [1905] to Straube, *ibid.*, p. 81. A day before Reger had asked his publisher Lauterbach & Kuhn urgently, to make Straube change his plan: "If Straube plays my op 73 2x on the 3rd, he will make himself and me a mass of new enemies with it; and one should not make enemies without good reason! Please support me in this matter with Straube [...] It must be avoided that the fellows who are already in a "disgraceful rage" with me because I've risen to the top so fast, will be even more irritated and will spout forth even more rage!" (Letter dated 24 February 1905, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe*, Part 1 [see note 28], p. 451)

¹²³ *Neue Zeitschrift für Musik* 72nd year, No. 11 (8 March 1905), p. 226.

¹²⁴ "In polite reply to your review [...] I am informing you [...], that this sonata has been dedicated to you in the spirit of generosity. However, as I discovered that I would pay you too great an honor with this, I have omitted this dedication." (Postcard dated 22 November 1904, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 431)

¹²⁵ *Die Musik* 4th year, No. 13 (1st April issue 1905), p. 68f.

¹²⁶ *Musikalisches Wochenblatt* 36th year, No. 10 (9 March 1905), p. 216

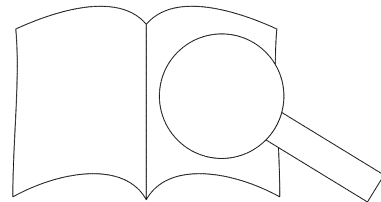
¹²⁷ Publisher's announcement, in *Signale für die Musikalische Welt* 65th year, No. 55 (26 September 1906), p. 991.

¹²⁸ *Musikalisches Wochenblatt* 38th year, No. 55 (26 September 1906), p. 991.

¹²⁹ *Signale für die Musikalische Welt* 65th year, No. 55 (26 September 1906), p. 991.

¹³⁰ *Die Orgel* 9th year, No. 7/8 (July/August 1910), p. 146f.

¹³¹ Walter Fischer, *Über die Wiedergabe des Orgelwerkes*, lecture for the general meeting of Westfälischer Musikverein, 1910, Cologne, n.d., p. 6.



PROBEEPPARTEIFÜR Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

periodical *Der Merker*: “[...] in incessant intensifications, bizarre mixtures of harmony pile up against each other, melt into each other, dissolve, apparently without logic and without aim like eerie summer clouds pregnant with thunder; one waits with longing for lightning, thunder, relief, rain, anything which clears the way in this, the irrevocable, steady, threatening, but the high hopes are in vain, incessantly the clouds pile up against each other, interweave, melt away, dissolve, until suddenly the usual fff major concluding triad powerfully confirms a key in which we have never been previously”.¹³² In response to the Breslau performance, Paul Riesenfeld complained about the “cold arithmetic of notes”¹³³ and Paul Mittmann even about the “aural atrocity”¹³⁴. The latter summed up: “So Max Reger’s op. 127, which hopefully won’t be given the title ‘the Breslau Passacaglia and Fugue with Introduction’, has become an occasional work on a par with the greatness of the huge organ only in the refinement of its technical construction, but not in the beauty of its sound.”

According to several reports, the premiere lasted forty minutes.¹³⁵ Ernst Neufeldt speculated about the possible effects of the performance venue on Straube’s choice of tempi: “Ultimately the space led to slower tempi, because the player could only hear himself with difficulty and with a delay. I can scarcely believe that Straube would otherwise have taken some of the tempi, particularly those on the first evening [Bach concert], as exceedingly slowly as they were here.”¹³⁶ When Straube played opus 127 six weeks later in Berlin, Arnold Ebel in the *Allgemeine Musik-Zeitung* referred to the “‘ethereal’ parts of the work”, which “were certainly shown to their best advantage in the closed space of the atmospheric Garrisonkirche better than in the huge space of the Breslauer Festhalle”.¹³⁷

Opus 135b

Despite the rather mixed reception of the *Introduction and Fugue in E minor* op. 127, Reger’s organ works became an established part of the repertoire. Hermann Dettmer, Wilhelm Leupold, organist at the St. Nikolai Church, gave consecutive Reger recitals beginning with op. 127. He received the composer’s thanks for his performance: “He has received his organ music in the amount of space. ‘It is a very large amount of space.’”¹³⁸ In his history of organ music in this sphere, starting point and at the same time, Heinz Tiessen, for his part, wrote of Reger’s harshest critics, “without doubt the most

of them was Hermann Dettmer, who in the *Fantasia and Fugue in D major* op. 135b, which Hermann Keller at a memorial service in 1916, Oswald Kühn adjudged: “The work shows the organ composer Reger at the height of his art. It bears its name with justification, both in its form and its ideas and their musical exploitation; it is a work in which the composer spreads his wings wide, but the freedom of form is not lost. It is a work in which the composer who dares to fly at a high altitude without losing sight of the ground below. It is a work in which the freedom is infinite.”¹⁴² With this, Keller pre-empted Hermann Dettmer, whom Reger had finally intended as performer of the work in 1916¹⁴³ and who played the work four days later in the

Stadthalle Hanover. Dettmer incorporated his memorial concert into the “Orgelstunden”, which he had given from December 1915 for musical edification during wartime to audiences of up to 2,000.¹⁴⁴ Further performances followed in the ensuing months by Arthur Egidi (in Königsberg, Halle, etc.) and Wolfgang Reimann. On the occasion of Reimann’s performance on 8 November 1916 in the Jerusalemkirche in Berlin, Heinz Tiessen discussed it ironically, with reference to the dedication to Richard Wagner: “The *Fantasia* is a little disjointed and doesn’t really fly. The fugue ties together a heavy-serious and a happy-go-lucky to strange overall effect. In this, Ariadne-like dedication to Strauß intended?”¹⁴⁵ Adolf Weiser wrote eventually: “The D minor fantasia and the fugue are sweeping, melting, moving and beautiful. The first edition was announced in the *Der Merker*, but it is probably not acknowledged in the obituaries at this time.”

Acknowledgements

The source and the material for the DVD comes largely from the work of the author. Several other

¹³² *Der Merker* (1916), p. 1418. (7 November 1913), p. 1418. quoted in Rudolf Walter (see note 72),

¹³⁵ “... in forty minutes without a break” (Richard Reimann, 25 September 1913; quoted in Rudolf Walter (see note 72),

¹³⁶ September 1913; quoted in Rudolf Walter (see note 72),

¹³⁷ *Allgemeine Musik-Zeitung* 40th year, No. 47 (21 November 1913), p. 1490.

¹³⁸ *Aus den Berliner Konzertsälen*, in *Allgemeine Musik-Zeitung* No. 42 (15 October 1915), p. 185. quoted from Hase-Koehler 1928 (see note 19), (there erroneously Bruno Leupold). According to Leupold’s son, in this concert series “the complete church music works of Max Reger” were performed (Ulrich S. Leupold, *Max Regers Responsorien*, in *MMRI* [see note 72], No. 5 [April 1957], p. 2).

¹⁴⁰ *Aus dem Berliner Musikleben. Betrachtungen*, in *Der Merker* 8th year, No. 2 (15 January 1917), p. 68.

¹⁴¹ Walter Niemann, *Max Reger*, in *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 25 May 1916.

¹⁴² *Schwäbischer Merkur*, 8 June 1916, Abendblatt, *Schwäbische Chronik*.

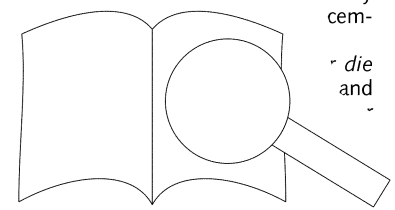
¹⁴³ Hermann Dettmer, *Aus meinen Erinnerungen an Max Reger*, in *Hannoverscher Kurier*, 14 June 1916. Karl Straube was originally to have given the premiere (see *The composition and publication of the works*, p. XXXII).

¹⁴⁴ The City Hall contained 1,600 seats, and a further 400 chairs could be placed on the stage. The second organ recital on 13 December 1915 was sold out (see Uta Rodenberg, *Hermann Dettmers künstlerisches Wirken. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung seiner Verbindung mit Max Reger und der Uraufführung von dessen Fantasia und Fuge op. 135 b durch ihn*, diploma thesis, Hochschule für Musik und Theater Hannover 1989, p. 26). Although Dettmer’s performance of op. 135b took place before what was presumably a large audience and, although announced erroneously as a premiere, it was only mentioned in the local press, and with barely any reference to the program (K. A. in *Hannoverscher Kurier*, 13 June 1916, Abendausgabe, second sheet and anon., *Orgelstunde in der Stadthalle*, in *Hannoversches Tageblatt*, 15 June 1916, second supplement; both reviews quoted in Markus Michel, *Fantasia und Fuge d-moll op. 135b von Max Reger*, master’s thesis, Ludwig-Maximilians-Universität Munich, typescript, Munich 1997, p. 72f.).

¹⁴⁵ Heinz Tiessen (see note 140).

¹⁴⁶ *Berliner Zeitung am Mittag*, 14 November 1916, in *Allgemeine Musik-Zeitung* (November 1916), p. 731.

¹⁴⁷ Adverts from the publisher N. Simionescu, in *Musikalische Welt* (Nos. 24/25 [16 June 1916] in the *Neue Musik-Zeitung* (37th year) “Max Reger’s letzte Werke”. In the program works, Hermann Keller gave a performance in an old cyclopean fantasia style” (*Max*



PROBEBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

institutions and private individuals have generously contributed to completing the descriptions in the encyclopaedic section, and the individual picture credits contain information on these.

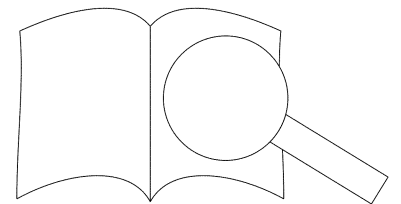
Special thanks are due to the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, especially Dr. Reiner Nägele, the Director of the Music Department, for permission to digitize the engraver's copies of opp. 92 and 135b. Thanks are also due to the Stiftung Meininger Museen (Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv) and its curator Maren Goltz M.A. for making available a digitized copy of the harmonium version of the 2nd movement of op. 60 and the pages deleted from the first proofs of op. 135b.

For the multifaceted suggestions and advice from organists, on their behalf we wish to thank Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert and Prof. Bernhard Haas.

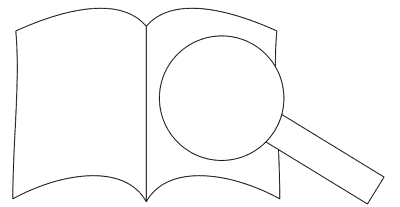
In addition, thanks are due to the Academy of Sciences and Literature in Mainz (especially Dr. Gabriele Buschmeier), Carus-Verlag Stuttgart (especially the editorial assistant, Julia Rosemeyer), the staff of the Ediom research project at the University of Paderborn – Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn (especially Benjamin Wolff Bohl, M.A. and Daniel Röwenstrunk, Dipl. Wirt.-Inf.), the Hochschule für Musik Karlsruhe, Nikolaos Beer B.A. (digital musicology) from the staff at the Max-Reger-Institut, the student assistants Katharina Rehn and Frank Zalkow and the student apprentice Rolf Wissmann at the Reger-Werkausgabe. With the dedication of this volume we wish to express our thanks to Prof. Dr. Konrad Redeker, attorney and a member of the board of trustees of the Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung from 1996 to 2011, who was always ready to provide the Institut with legal advice.

Karlsruhe, December 2011, the Editors

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

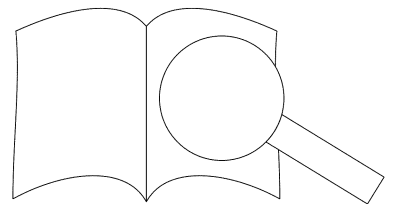


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



II. Sonate d-moll op. 60

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



II. Sonate d-moll

für Orgel
Opus 60 (1901)

I. Improvisation

Allegro con brio (ma non troppo vivacissimo)

Manuale I. Man *ff* *più ff*

Pedal *ff* *p.*

4 *cre* *scen* *do* *fff*

cre *scen* *do* *fff*

7 *a tempo*
II. Man *p*
(I. Man)

pre *cre* *scen* *do*

e *cre* *scen* *do* *I. Ma*

f *più f* *e* *sempre*

14

poco a poco cre - - - - - *scen*

poco a poco cre

17

do **ff**

do

19

(I. Man)

sempre ff e cre - - - - -

sempre ff e cre - - - - -

20

ce. *do* **fff**

scen - - - - - *do* **fff**

23

sempre

25

cre - - - scen - - - do

Org Pl

(sehr kurz)

cre - - - scen - - - do

Org Pl

(sehr kurz)

28

pp

pp

un poco ri - tar - dan - do strin - - gen - - do

quasi f

(quasi vivacissimo)

36

II. Man *f* I. Man *p* *p* *più f* *e* *sempre* *poco* *a*

f *p* *[7]* *p* *più f* *e* *sempre*

39

poco *cre* - - - - -

poco *cre* - - - - -

41

scen - - - - -

(I. Man)

(beide Man gleich stark)

II. Man

do

4

do

I. M' *f*

ff *marcato*

45 (I. Man)

sempre ff
II. Man

47

49 (I. Man)

cre - - - - - scen

(alle Register + C III)

50

p *più ff*
I. Man

fff

più ff *fff*

53

sempre fff (I. Man)

sempre fff

55

assai + r

57

cre

do

scen

do

p

Org Pl

Org Pl

sempre

e

60

e

pp

III. Man

65 *III. Man* *poco ri - tar - dan - do (sehr kurz)*

ppp (II. Man) *pppp*

ppp

III. Man

69 **Tempo primo (Allegro con brio)**

f I. Man *sempre*³

f *e sempre*

72 *poco* *a* *ff*

ben marcato

po *cco* *cre* *ff*

scen *do*

scen *do*

un poco ri - - - tar - - - dan - - - do

76

Org Pl *sempre* di - - - mi - - - nu - - - en - - - do

Org Pl *sempre* di - - - mi - - - nu - - - en -

78

a tempo
(I. Man) *mf* cre - - - scen - - - do

II. Man *mf* cre - - - do

80

I. Man *f e* *sempre* *poco* *cre* - - -

f *poco* *a* *poco* *cre* - - -

82

scen - - - do *ff*

scen - - - do *ff* *mez*

86

(I. Man)

sempre *ff* e cre

88

scen do *fff*

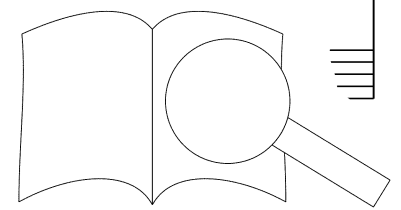
90

sempre

92

scen do *tr* *sehr kurz*

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



94

III. Man *p* e sempre ben legato

98

*poco stringendo
assai crescendo*

(quasi vivacissimo)

II. Man *f*

mpre

sempre

101

poco *a* *cre*

poco [*cre*

104

(I. Man)

II. Man (beide Man gleich stark)

scen - - - - - *do*

116

Musical score for measures 116-117. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A large watermark 'PROBE' is visible across the page.

117

Musical score for measures 117-118. Similar to the previous system, it includes a grand staff and a lower bass clef staff. The notation continues with intricate rhythmic figures. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

118

Musical score for measures 118-119. The system includes a grand staff and a lower bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

sempre

120

Musical score for measures 119-120. The system includes a grand staff and a lower bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

122

p ***fff***

assai marcato

p ***fff***

(123)

sempre *poco* *a* *poco* *cre*

sempre *poco* *a* *poco*

125

sempre vivacissimo

scen

poco

quasi Adagio

tar dan do

do

Org Pl

Org Pl

II. Invocation

Grave con duolo (doch nicht schleppend)
espressivo

III. Man *pp* *molto* *pp* *poco*

5 *pp* *ppp* *poco* *ppp* *molto*

9 *mp* *scendo* *mp* (II. Man (nur 8') *espressivo*)
mp (III. Man 8', 4')

molto crescendo

12 *p* *f* *poco ritardando*
quasi f *p* *f*

a tempo
molto espressivo

16

(II. Man nur 8')

pp *molto* *mp* *f*

(III. Man 8', 4')

pp *molto* *mp*

20

mp

mp *pp* *ppp*

24

strin - gen - do ri -

(III. Man 8', 4')

poco *pp*

pp *pp*

poco strin -

27

poco ri - tar - dan - do a tempo poco a poco ritardando sehr kurz

sempre poco a poco di - mi - nu - en - do

pppp

mp *f* *pppp*

sempre poco a poco di - mi - nu - en - do

30 **Più mosso assai (sehr bewegt)** *sempre poco a poco*

II. Man **f** 8', 4', 16'

m.s.

+ C II

33 *strin* *gen*

+ C III (im III. Man alle Register)

+ C III

cre

35 *scen* **Allegro**

(im II. Man alle Register)

I. Man **ff**

+ C I

scen *do*

37 *scen* *do* *sempre poco a*

II *più ff* *sempre poco a*

assai marcato e sempre poco a

40 *poco* *strin* - - - - -
poco *cre* - - - - -

42 *gen* - - - - -
[scen - - - - - *do]*

scen] - - - - - *do*

44 **Quasi vivacissimo**

Org Pl

Org Pl

meno ffff

f *II. Man*

sehr kurz

poco a poco di - mi - nu - en - do

Andante sostenuto (nicht schleppend)

(♩ = 50-54)

molto espressivo (evtl. + 16',

49

II. Man *p* (sehr dumpfe Registrierung)

III. Man *pp* 8' (sehr leichte Registrierung)

III. Man *sempre pp* e *sempre ben legato*

(II. Man)

p *pp* *sempre*

52

falls ein ganz schwacher vorhanden)

più pp

pp

56

pp *molto*

60

ppp *f*

poco ri - tar - dan - do

III. Introduction und Fuge

Allegrissimo assai

I. Man 8', 4'

II. Man 8', 4', 16'

III. Man
p

(I. Man)
ff

sempre ff

II. Man

* Takte 1 und 2: Zur Bogensetzung siehe Kritischer Bericht. / For the placement of slurs, see the Critical Report.

6

(I. Man)

scen - - -

II. Man

scen - - -

7

9

do

I. Man *fff*

do

fff

(1^o)

III. Man

ff e sempre di - - mi

II. Man

più fff

sempre ri - - tar - - -

12 dan - - - - do a tempo I. Man 8', 16'

do *pp* (II. Man 8', 4', 16') + 2' *f* sempre cre

f sempre cre

13 scen - - - - do *ff* III. M-

Un poco meno mosso

scen - - - - do

(14) *molto*

molto

do *ppp* *ff* *pp* I. Man III. Man I. Man

Allegrissimo assai

ppp *ff* *pp*

3 3 3

e III

18

sempre cre

f marcato e cre - - - - - *scen*

19

(I. Man)

scen

(II. Man)

(20)

- - do

fff

I. Man
pù fff

22

sempre ri - - - - tar - - - - dan - - - - do

Fuge

Allegro energico (♩ = 94-102)

II. Man

II. Man *mf*

(II. Man) *e ben legato*

This system shows the first two measures of the fugue. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a half note G3 and a quarter note F3. The tempo is marked 'Allegro energico' with a quarter note equal to 94-102 beats per minute. The first measure is marked 'II. Man' and 'mf'. The second measure is marked '(II. Man)' and 'e ben legato'.

e poco a poco

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent. The tempo marking 'e poco a poco' is placed below the first measure.

scen

+ C II

This system contains measures 5 and 6. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment changes in measure 6. The tempo marking 'scen' is placed below the first measure. The marking '+ C II' is placed above the first measure of the second system.

sempre ben legato

This system contains measures 7 and 8. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment continues. The tempo marking 'sempre ben legato' is placed below the first measure.

sempre ben legato

10

II. Man

sempre ben legato

This system contains measures 10 and 11. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand (II. Man) plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The instruction *sempre ben legato* is written above the right hand.

12

sempre f

legato
(II. Man)

I. Man

sempre f

This system contains measures 12 and 13. The right hand (II. Man) is marked *legato* and *sempre f*. The left hand (I. Man) is also marked *sempre f*. The music continues with slurs and ties.

14

sempre

poco

a

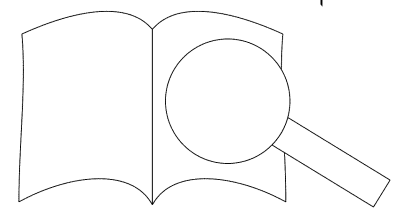
This system contains measures 14 and 15. The right hand is marked *sempre*, *poco*, and *a*. The left hand continues with its accompaniment. There are slurs and ties throughout.

pc

cre

(II. Man)

This system contains measures 16 and 17. The right hand (II. Man) is marked *pc* and *cre*. The left hand continues with its accompaniment. There are slurs and ties throughout.



18

scen *do*

marcato

20

II. Man ***ff*** 8', 4', 16' *sempre ben legato*

ff *marcato*

22

sempre ff

un poco di -

un poco di -

(II. Man)

nu en de

mi nu en do mf sempre

26 (II. Man) III. Man

di - - - mi - - - nu - - - en - - - do

di - - - mi - - - nu - - - en

28

p sempre cre - - -

p sempre cre - - -

30 (II. Man)

scen - - - e sempre cre - -

scen - - - do *f* e sempre cre - -

31 Man

34

scen

scen

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. It features three staves: a vocal line in the upper treble clef, a piano accompaniment in the upper treble clef, and a piano accompaniment in the bass clef. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and accidentals.

(keine Pause!!)

36

do *fff*

I. Man
più *fff*

sempre

do *fff*

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. It features three staves. Measure 36 includes a vocal line with the note 'do' and a piano accompaniment. Measure 37 includes a vocal line with the note 'do' and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *fff*. The instruction '(keine Pause!!)' is written above the staff.

poco ri - tar - dan - do a tempo (qua

38

fff

Detailed description: This system contains measures 38 and 39. It features three staves. Measure 38 includes a vocal line with the lyrics 'poco ri - tar - dan - do' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *fff*. Measure 39 includes a vocal line with the lyrics 'a tempo (qua' and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *fff*.

f (III. Man)

Detailed description: This system contains measures 40 and 41. It features three staves. Measure 40 includes a vocal line with a dynamic marking of *f* and the instruction '(III. Man)'. Measure 41 includes a vocal line and a piano accompaniment.

(III. Man)

41

ff *sempre* *poco* *a* *poco* di - - - mi - - -

II. Man (nicht hervortretend)

(42)

nu - - - en - - - do

ppp III. Man

si

I. Man

44

sempre nu - - - en - - -

III. Man

(45)

tempo

ppp I. Man

f e *sempre* *poco* *a*

f e *sempre* *poco* *a* *poco*

47

cre

cre

(48)

scen do fff mi

scen re di mi

50

nu do

nu en do

(n)

II. Man (f)

sempr f e II. Man

(I. Man)

pp

poco a poco

54

più f

scen -

56

(II. Man) + C III (im III. Man alle Register)

ff

I. Man

ff

58

am II. und III. Man alle Register

(I. Man)

60

arcato

fff

tr

I, II, III

fff marcato

62 *tr*
sempre *fff* *e poco a* [*poco*]

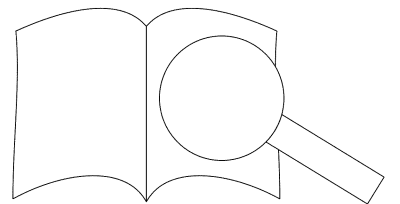
64
 + C III *cre* - - - - - + C II
cre - - - - -

66
più fff
 (*marcatissimo*)
più fff

sempre ri - - tar - - dan - - do
do Org Pl al Fine
 Org Pl al Fine
do
tr

Variationen und Fuge
fis-moll op. 73

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-moll

für Orgel • Opus 73 (1903)

Introduzione
Adagio

un poco più mosso

Manuale

Pedal

II. Man *p*

pp

ppp

III. Man

I. Man *f* e cre -

pp

ppp

f e

sc - do

ritardando al Tempo primo

(3)

ff

II. Man *p*

III. Man *pp*

mf

I. Man *f* sempre

ppp

poco strin

Tempo primo

6

cre - - - - - do

do

fff

II. Man *mf* di - mi - nu -

scen - - - - - do *fff*

scen

un poco strin

p

III. Man *pp*

ppp

(III. Man) *meno pp* e cre

ppp

meno pp e cre - - - - -

10 *gen - - - do* *II. Man* *Più mosso*
scen - - - do *mf* *I. Man* *f e sempre cre - - -*

12 *poco strin - - - gen - - - do* *poco a poco ri - - -*
scen - - - do *fff sempre di* *mi - - - nu -*

14 *dan - - - do* *Adagio*
en - - - do (I. Man) *ppp*
en *Man* *pp*

17 *ito* *pp* *Più mosso assai*
immer 8', 16' *pppp* *II. Man* *f e sr*
I. Man *f e sempre cre - - -*

19

scen - - - - - do

20

ff I. Man - - - - - *sempre cre*

21

scen - - - - - do

(I. Man) do *fff* e sempre cre

Adagio (con moto)

23

scen - - - - - do

(kurz!)

Org Pl

III. Man

ppp

Org Pl

pp

24

poco

25

26

an

(I. Man)

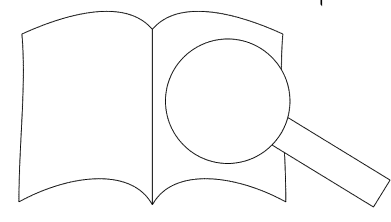
II. Man

3

pppp

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



27 *sempre vivacissimo*

I. Man
più **ff** e sempre cre

ff ben marcato e sempre cre

28 *scen*

scer

29 *Adagio (con moto)*

do

Org Pl

II. Man
p

do

(30)

poco cre - - - scen - - - do mf di - mi - nu - en - do p

poco cre - - - scen - - - do mf di - mi - nu - en - do p

33

poco strin - - -

II. Man *p pp*

III. Man *ppp*

III. Man *ppp*

36

ritardando a tempo

ff (III. Man alle Register)

p pp ppp

ppp poco

Thema und Variationen

Andante

(41)

espressivo

8', 4', 16' (falls ein äußerst schwach intonierter 16' vorhanden!)

III. Man *pp* *pp*

molto

nur C III

pp

46

pp *ppp*

+ 16'

molto cre - - - scen -

50

espressivo

pp *molto*

do quasi f

nur C III

p *p più p*

poco ritardando *a tempo (quasi un poco più mosso)*

ppp *ppp*

II. Man *f*

nur C II

ppp *f*

58

più f

60

di - mi - nu - en - do *p* *delicato*

63

molto cre

66

do *f* *p*

67

p *molto crescendo* *f* *sempre*

nur C II
p *molto crescendo*

69

diminuendo

di - - - mi - - - nu -

71

poco ri - tar - dan - do *a tempo (a III. Mar)*

do

di - - mi - - nu -

+ 16'

di - -

do *p* I. Man *f* II. Man

mi - nu - en - do *p* *f*

(74)

II. Man

III. Man
sempre f

II. Man
sempre f e poco a poco di - - -

76

mi - - - nu - - - en - - -

sempre f e diminuendo

(77)

re - - -

sempre poco a poco cre - - -

79

do *ff*

scen - - - do *ff*

81

III. Man

meno **ff** e sempre di - - - mi - - - nu - - - en - - - do **p**

(II. Man)

III. Man

II. Man

meno **ff** e sempre di - - - mi - - - nu - - -

83

meno **p** II. Man molto cresc. sempre di - - - nu - - - n - - - do

sempre ben legato

p meno **p** molto cre - - - nu - - - en - - - do **p**

85

III. Man più **p** sempre ri - - - tar - - - dan - - - do

pp **ppp**

III. Man

II. Man **f**

* Takt 82: Im Erstdruck *dis*¹ statt *d*¹. / In the first edition *d sharp*¹ instead of *d*¹.

88

I. Man *ff*

II. Man *f*

(89)

I. Man *ff*

(non diminuendo)

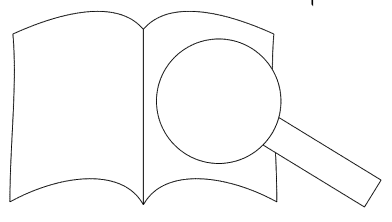
91

III. Man *p*

93

(III. Man) *pp cre*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



95

scen - - - - - *do* **fff** (III. Man) *sempre* di - - mi - - nu -

97

- - - en - - - - - *do* **pp** I. Man **ff** Man

99

non dim. 3 III. Man **p** *sempre poco a poco* di - -

p *sempre* di - - - - -

sempre ri - - - - - tar - - - dan - - - do *quasi Tempo*

nu - - - en - - -

mi - - - - - *nu* - - - - - *en* - - - - - *do* **ppp**

primo (Andante) ma con moto (etwas schneller als das Tempo des Themas)

102

(III. Man) *molto* *p* *pp* *ppp* *molto cresc.*

molto *p* *pp* *ppp*

108

quasi f *p* *ppp* (III. Man) *poco* *p*

quasi f *p* *ppp* *ppp*

114

molto II. Man *pppp* III. Man *sempre ppp*

molto *sempre ppp*

118

poco cresc. *sempre di - mi - nu - en - do ppp* *molto cresc.* *f* *sempre di -*

poco cresc. *sempre di - mi - nu - en - do ppp* *molto cresc.* *f* *sempre di -*

poco ri - tar - dan - do

quasi Prestissimo

123

- mi - un - en - do

pppp *molto* *ppp*

II. Man *f e*

- mi - un - en - do *pppp* *molto*

128

sempre cre

a marcato e cre

129

scen

scen

do

ff

do *ff*

131

132

I. Man *più ff* *non diminuendo* (*sempre ff*)

più ff *non diminuendo*

133

(keine Pause!) *a tempo*

III. Man *p* cre - - - scen - - - do

p

134 (k)

(keine Pause!)

scen - - - do

I. Man *più f* e cre - - -

ff e cre - - -

135

scen

136

do **ff** (I. Man)

pre cre

137

scen

138

do **fff**

cre - - scen - - do **fff**

II. Man
f e cre

* Takt 135: Möglicherweise *ais*¹ statt *a*¹; siehe Kritischer Bericht. / Possibly a sharp¹ instead of a¹; see the Critical Report.

** Takt 136: Möglicherweise *c*² statt *cis*²; siehe Kritischer Bericht. / Possibly *c*² instead of *c sharp*²; see the Critical Report.

139

(II. Man) scen

f e cre

140

scen do *fff*

141

III. Man *mf* sempre di nu

p sempre di mi

142

tar dan do *pp*

Sostenuto

nu en do *pp*

143

III. Man *ppp*

II. Man *pp*

un poco cre - -

145

scen

nu - en - do *pp*

do di - mi - nu - en - do *pp*

147

ppp

ppp

149

sempre poco a poco cre - - - - - *scen* - - - - -

sempre poco a poco cre - - - - - *scen* - - - - -

151

ri - tar - dan - do

Più mosso assai

(III. Man)
do *fff* *pp*

I. Man
più f

subito

do qu *più f*

153

cre - - - - - *scen* - - - - -

sempre cre - - - - - *scen* - - - - -

* Takt 151: Im Erstdruck steht *a¹* statt *g¹*; siehe Kritischer Bericht. / In the engraver's copy appears *a¹* instead of *g¹*; see the Critical Report.

154

do **ff**

do **ff**

155

poco strin - gen - do

fff e sempre cre

do

Org Pl

III. Man **p**

Org Pl

fff e sempre cre

do

Sostenuto

(156)

poco a poco sempre ri - tar - dan - do

pp sempre di - mi - nu - en - do **ppp**

ff

Vivacissimo

II. Man **ff**

pp sempre di - mi - nu - en - do **ppp**

ff

158

I. Man III. Man II. Man I. Man II. Man III. Man I. Man II. Man

160

III. Man I. Man II. Man III. Man I. Man M. an

mpre ff

162

II. Man III. Man I. Man II. Man

164

I. Man III. Man II. Man I. Man

sempre ff

166

II. Man I. Man II. Man III. Man I. Man III. Man II. Man III. Man

168

II. Man I. Man II. Man I. Man II. Man III. Man

170

II. Man (II. Man)

sempre ff e poco a poco di -

III. Man I. Man III. Man

sempre

mi - - - nu - - - en -

Vivacissimo

I. Man

II. Man III. Man II. Man

pp *f* *sempre cre -*

sempre ben legato

do *pp* *f* e *sempre cre -*

174

scen

scen

176

(I. Man)

(II. Man)

sempre

178

di -

III. Man

nu -

di - mi - nu -

180

mpre ri - tar - dan - do

III. Man

en - do

ppp ff

182

quasi Prestissimo

Musical score for measures 182-183. The piano part consists of three staves (treble and two bass staves). The vocal part is on a single staff. Dynamic markings include *sempre ff* and *I. Man*. The tempo is marked *quasi Prestissimo*.

183

Musical score for measures 183-184. The piano part consists of three staves. The vocal part is on a single staff.

(183)

sempre ff e cre

sei

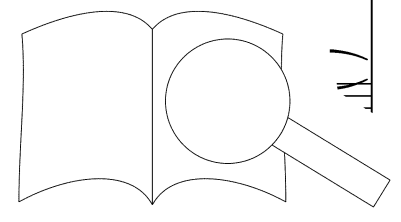
e

Musical score for measures 183-184. The piano part consists of three staves. The vocal part is on a single staff with lyrics "sei e". Dynamic marking is *sempre ff e cre*.

scen

Musical score for measures 184-185. The piano part consists of three staves. The vocal part is on a single staff with lyrics "scen".

PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



185

do

fff

do

fff

Musical score for measures 185-186. It features three staves: a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment staves in the bass clef. The vocal line has the lyrics 'do' and 'do' with a fermata. The piano accompaniment includes dynamic markings *fff* and various rhythmic patterns.

186

p *più fff* e sempre cre

p *più* 1.

Musical score for measures 187-188. It features three staves: a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment staves in the bass clef. The vocal line has the lyrics 'più fff e sempre cre' and 'più 1.' with a fermata. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *più*.

187

Musical score for measures 189-190. It features three staves: a vocal line in the treble clef and two piano accompaniment staves in the bass clef. The vocal line has a fermata. The piano accompaniment includes a triplet marking '3' and various rhythmic patterns.

molto agitato

(187)

scen

scen

188

do Org Pl (*ffff*)

Org

190

II. Man *ppp*

III. Man *ppp*

ppp

II. Man *ppp*

IV

ppp

molto cresc.

* Takt 187: Zur Unterbrechung der Taktordnung siehe Kritischer Bericht. / With regard to the organization of the measure, see the Critical Report.

197

quasi f

pp sempre poco a poco di - - - - mi -

[7 7]

pp ser

201

ri - tar -

nu - en - de

mi - nu -

ppp

p

(III. Man)

204

ppp

II. Man 8', 16'

ppp (die Sechzeh.)

(20)

III. Man

pppp

pppp

* Takt 203: Zu den Lesarten des Rhythmus siehe Kritischer Bericht. / Concerning the readings for the rhythm see the Critical Report.

209

(III. Man)
213

215

vacissimo

II. Man

I. Man

pppp

ben marcato

219

II. Man I. Man

Detailed description: This system contains measures 219 and 220. It features a grand staff with two vocal parts, II. Man (Tenor) and I. Man (Soprano), and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts have lyrics: 'II. Man' and 'I. Man'.

220

II. Man I. Man

sempre ff e cre

scen

Detailed description: This system contains measures 220 and 221. It features a grand staff with two vocal parts, II. Man (Tenor) and I. Man (Soprano), and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts have lyrics: 'II. Man', 'I. Man', and 'scen'. The dynamic marking *sempre ff e cre* is present.

221

II. Man I. Man

do fff

Detailed description: This system contains measures 221 and 222. It features a grand staff with two vocal parts, II. Man (Tenor) and I. Man (Soprano), and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts have lyrics: 'II. Man', 'I. Man', and 'do fff'. The dynamic marking *do fff* is present.

p

Detailed description: This system contains measures 222 and 223. It features a grand staff with two vocal parts, II. Man (Tenor) and I. Man (Soprano), and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The vocal parts have lyrics: 'II. Man', 'I. Man', and 'do fff'. The dynamic marking *p* is present.

223

p *molto* *sempre cre*

pp

224

scen *do* *fff* (III. Man alle Register) *I. Man ff e sempre*

cre *scen*

(keine Pause!)

225

scen

226

do *fff*

do *fff*

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

227

(III. Man)

III. Man *f* sempre di - - - - - mi - - - - - nu

II. Man

228

poco ri - - tar - - dan -

en - - - - - III. Man

p e di - - mi - - nu - - en -

229

(Vivacissimo!)

II. Man

(2)

230

Musical score for measures 230-231, piano part. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

(230)

sempre ff

Musical score for measures 230-231, organ part. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps. The music is marked *sempre ff* and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

(keine Pause!)

231

III. Man *p*

alle Register (III. Man) *fff*

I. Man *fff*

p *f*

Musical score for measures 231-232, organ part. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps. The music is marked *p* and *f*. It includes instructions for organ registration: III. Man *p*, alle Register (III. Man) *fff*, and I. Man *fff*. There are triplets in both hands.

2

Andante con moto

scen - - - do

Org Pl

II. Man *p*

sempre p

Org Pl

fff e cre - - - scen - - - do

p *sempre p*

Musical score for measures 232-233, organ part. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps. The music is marked *Andante con moto* and *sempre p*. It includes instructions for organ registration: Org Pl, II. Man *p*, and Org Pl. There are triplets in both hands.

234

III. Man

(II. Man) *pp*

III. Man *sempre pp*

(III. Man)

II. Man *ppp*

239

III. Man *pp*

sempre ben legato

(III. Man) *f*

243

pp

II. Man *ppp*

(II. Man) *ppp*

III. Man *molto*

247

ppp *sempre* di - - - mi - - - nu - - - en - - - do *pppp*

ri - - tar - - dan - - do (kurz!)

ppp *sempre* di - - - mi - - - nu - - - en - - - do *ppp*

* Takt 251: Zur Halsung in Stichvorlage und Erstdruck siehe Kritischer Bericht. / Concerning the direction of the note stems in the engraver's copy and the first, see the Critical Report.

Fuge
Vivacissimo

II. Man

Musical score for measures 1-5. The piece is in G major and 6/8 time. The first system shows the right hand with a melody starting on G4, marked *f* and *II. Man*. The left hand provides a bass line. The second system continues the right hand melody, also marked *f* and *II. Man*.

Musical score for measures 6-9. The right hand continues with a melodic line, marked *f* and *II. Man*. The left hand has a bass line, marked *f* and *I. Man*. Measure 6 is marked with a '6' in the top left.

Musical score for measures 10-13. The right hand continues with a melodic line, marked *f*. The left hand has a bass line, marked *f*. Measure 10 is marked with a '10' in the top left.

Musical score for measures 14-17. The right hand continues with a melodic line, marked *f*. The left hand has a bass line, marked *f*. Measure 14 is marked with a '14' in the top left.

16 III. Man

sempre f

p

(III. Man)
sempre p

sempre f

19

p *mf*

22

sempre cre *en* *do*

(III. Man)

II. Man *f*

f

2

f

28

III. Man *p* *sempre p* *cre* - - - - - *scen* - -

p poco marcato *cre* - - - - -

32

do *f* II. Man

(III. Man)

do *f*

35

re *f*

39

II. Man (III. Man)

(III. Man) III. Man

f

41

sempre f e poco a poco cre -

II. Man

sempre f

44

scen -

I. Man)

47

sempre ff

50

sempre di - - - - - mi - - - - -

ff *sempre di - - - - - mi - - - - - nu - - - - -*

53

en - - - do *p* (II. Man) *sempre cre*

en - - - do *p* *poco marcato* *sempre cre*

56

scen - - - do

scen

59

sempre poco a poco cre

72

scen



65

(II. Man)
do **ff**

do] **ff** ben marcato

68

(I. Man, nicht

mf poco marcato

71

hervortretend!

(III. Man)
empre cre

(II. Man)

sempre cre

74

scen

scen

77

(III. Man)

(II. Man, hier hervortretend!)

do

80

alle Register im III. Man

do

II. Man **ff**

83

cre

do

I. Man

fff I. Man

fff ben marcato

(sempre m.s.)

89

sempre fff e cre
(I. Man)

scen

sempre fff e cre

92

do più *fff*

do più

95

sempre cre

sempre cre

98

ar - dan - do

Adagio *ritardando*

do

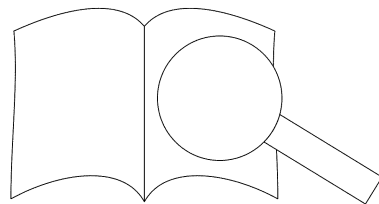
Org Pl *sempre fff al fine*

Org Pl

scen do

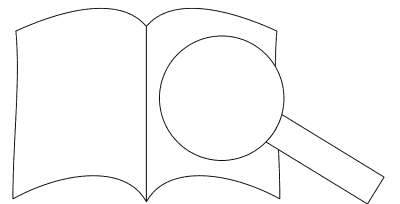
sempre fff al fine

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Suite g-moll op. 92

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Suite g-moll

für Orgel

Opus 92 (1905/06)

I. Präludium

Andante con moto

Manuale

I. Man *mf e sempre cre*

Pedal

sempre ben legato

mf e sempre cre

6

scen

Man pp

scen

do ff

11

pp

cre

cre

scen

21

do f

do f

26

- do a tempo

pp I. Man f

f

31

più f

scen

(sempre ben legato)

più f cre - - - - scen - - - -

35

- dan - do a tempo

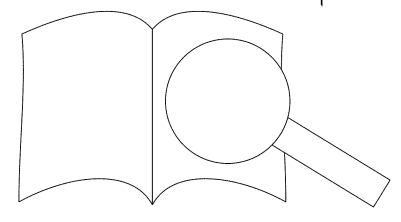
do ff II. Man pp

f e cre -

sempre ben legato

do ff

* Takt 21: Zu den Lesarten in Stichvorlage und Erstdruck siehe Kritischer Bericht. / Concerning the readings in the engraver's copy and the first edition, see the Critical Report.



39

scen do

scen

3

3

42

ff

II. Man *p*

2

semp

ff

nu

46

dan - - - do

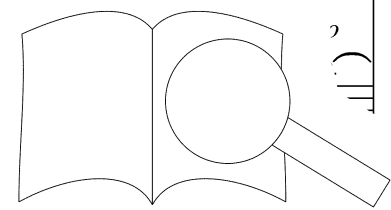
en - - - do *pp*

cre scen

cre scen do

2

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



55

f *pp*

II. Man *pp*

60

pp

sempre pp

65

f

I. Man *f*

sempre poco a

sempre poco a

7.

poc.

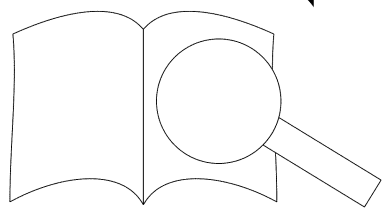
poco a poco

pp

mi nu - en - do

tar - dan - do

di - mi - nu - en - do



PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

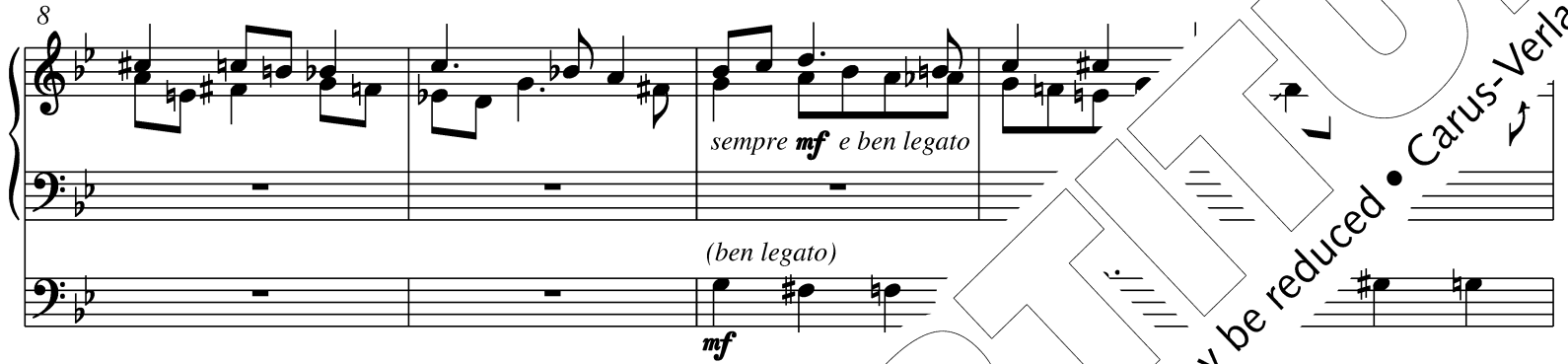
II. Fuge

Moderato

II. Man *mf* (*ben legato*)




8 *sempre mf e ben legato*
(ben legato)
mf



13 *cre - - -*
[p] *cre - - -*



18 *scen -* *do f*
do f



28

sempre f

f pp (II. Man)

33

(sempre ben legato)

pp

39

pp

pp

pp

44

mp

mp

mp

54

se.

pp

pp

ri - - tar - - dan - - do *a tempo**

di - mi - nu -

di - mi - nu - en - do *pp*

* Takt 54: In der Stichvorlage *a tempo* mit dem Zusatz »(quasi più mosso)«. / In the engraver's copy the indication "(quasi più mosso)" has been added following *a tempo*.

55

(sempre ben legato)

59

sempre f e poco a poco cre - - - - - ren

63

sempre ben legato

do ff

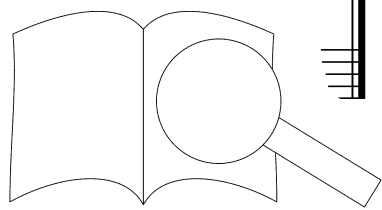
trm

scen do

cre - - - - - scen do

tar - - - - - dan - - - - - do

fff al Fine



III. Intermezzo

Andante

III. Man *pp*

II. Man *p*

p

III. Man *pp*

I. Man *mf*

mf

II. Man *p*

I. Man *f*

pp *f*

I

ri - tar - dan - do

II. Man *p*

p

a tempo

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first staff (Treble) contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff (Bass) contains a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The third staff (lower Bass) is mostly empty. Dynamics include *pp* and *mf*. The instruction "III. Man" is written above the first staff.

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of three staves. The first staff (Treble) has a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, *p*, and *pp*. The second staff (Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *p*. The third staff (lower Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, *p*, and *pp*. The instruction "I. Man" is above the first staff in measure 20, "II. Man" above the second staff in measure 21, and "III. Man" above the third staff in measure 22.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of three staves. The first staff (Treble) has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The second staff (Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *p*. The third staff (lower Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *p*. The instruction "II. Man" is above the first staff in measure 24 and measure 27.

scen - - - do

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves. The first staff (Treble) has a melodic line with dynamics *mf* and *ff*. The second staff (Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*. The third staff (lower Bass) has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *ff*. The instruction "scen - - - do" is written below the first staff in measure 28. A large graphic of an open book is overlaid on the right side of the page.

33

II. Man *mf*

III. Man *pp*

II. Man

37

III. Man *pp*

ppp

ppp

41 *a tempo*

II. Man *p*

pp

pp

47

p

III. Man *pp*

pp

ppp

mp

ri - tar - dan - do

p

pp

ppp

ppp

53 *a tempo*

II. Man *p* I. Man *mf* III. Man *pp*

[*mf*]

57

pp

pp

61

I. Man *pp* II. Man *p* I. Man *mf* II. Man *p* III. Man *pp*

p *pp* *p* *mf* *p* *pp*

I. Man *p* II. Man *p* III. Man *pp*

p *pp*

70

cre - - - - - scen - - - - - do

mf

I. Man *ff*

74

II. Man *mf*

I. Man *pp*

78

83

ri - tar - dan - do

molto

pp

pp *molto*

IV. Basso ostinato

Andante

III. Man *pp* *f*

sempre ben legato

pp

6

poco

10

3

pp II. Man *mf* III. *f*

* Takt 5: Zur Phrasierung siehe Kritischer Bericht. / For the phrasing, see the Critical Report.

19

III. Man *p* I. Man *ff*

musical notation for measures 19-22, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

23

III. Man *pp*

musical notation for measures 23-26, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

27

f *pp* II. Man *mf*³

musical notation for measures 27-30, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

31

III. Man 8', 16' *ppp*

musical notation for measures 31-34, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

ri - tar - dan - do

f *pp* *ppp*

musical notation for measures 35-38, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

V. Romanze

Larghetto

II. Man *p* *mf* *mf* *poco rit.*

I. Man

III. Man *pp*

7 *a tempo*

III. Man *pp*

II. Man *pp* *p*

12

II. Man *pp* *mf*

ri - tar - dan - do

I. Man *f* III. Man *f* *pp* *ppp*

21 *a tempo* II. Man *mf* III. Man *p* *pp* II. Man *mp*

I. Man *agitato*

26 *ri - tar - do* (III. Man) *mp* I. Man *mf* II. Man *pp*

30 *an* II. Man *pp*

ardando *a tempo* III. Man *ppp* (III. Man) *pp*

39

III. Man *ppp*

II. Man *p*

mp

43

f

III. Man *pp*

p

48

pp

mf

II. Man *mp*

a tempo

mp

53

mf

p

p

p

pp

II. Man *p*

ritardando

a tempo

57

60

ppp I. Man *mf*

ppp *mf*

64

mp *pp* *ppp*

di - - - en - - - do

mi - - - nu - - - en - - - do

65

f *pppp*

sempre ri - - tar - - dan - - do

* Takt 59: Zur rhythmischen Gestaltung siehe Kritischer Bericht. / Concerning the rhythmic organization, see the Critical Report.

VI. Toccata

Allegro moderato

I. Man *f*

II. Man *f*

3

- dan - - do

pp

5

(a)

ppp

ri - tar - dan - do

8

f *ppp*

f

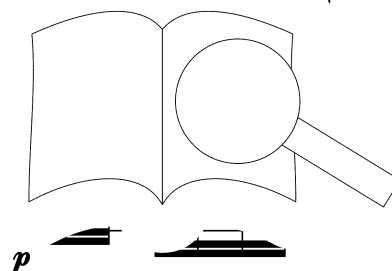
a tempo (Allegro moderato)

11

II. Man *p* III. Man *pp*

13

II. Man *p* III. Man *pp*



p

15 *ri - tar - dan - do* [a tempo] II. Man
 II. Man *p* I. Man *mf* *sempre p*
 III. Man *mf*

18 *molto*

20 *p* I. Man *mf* (I. Man) *cre*
 II. Man

scen - - - do *mf*

ri - - tar - - dan - - do
 do *f* *p*

p

24

(quasi Adagio)

III. Man
 ppp f ppp

a tempo (Allegro moderato)

27

I. Man
 ff e cre - - - - - scen - - - - - do

a tempo

29

fff sempre fff e cre - - - - - cen - - - - - do

3 trm

sempre fff

sempre ri - - - - - tar - - - - - dan - - - - - do

31

do Org Pl al Fine

trm Org Pl al Fine

VII. Fuge

Andante con moto

18

f II. Man II. Man

22

sempre *cre*

26

do

30

poco *ri - - tar - - dan - - do*

cre *scen - - do* *fff*

cre - - - - - scen - - - - - do *fff*

33 *ri - tar - dan - do* *a tempo*

pp mf (III. Man) *cre - - -*

36 *scen - - - do*

f

39 *cre* *do*

ff (im III. Man alle Register)
II. Man

ff ben marcato

quasi ff

III. Man

II. Man

ff

47

50

I. Man più *ff* *e* *cre*

più ff *e* *cre*

53

scen

scen

56

ri - tar - dan - do *Adagio*

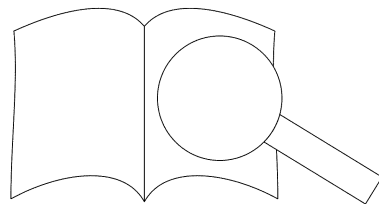
do fff *Org Pl al Fine*

ri - tar - dan - do

do fff *Org Pl al Fine*

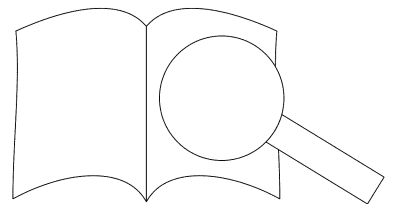
* Takt 51: In der Stichvorlage ist der Phrasierungsbogen bis Takt 53 durchgezogen. / In the engraver's copy the phrasing continues through measure 53.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Introduction, Passacaglia
und Fuge e-moll op. 127

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Karl Straube zugeeignet

Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll

für Orgel

Opus 127 (1913)

Grave

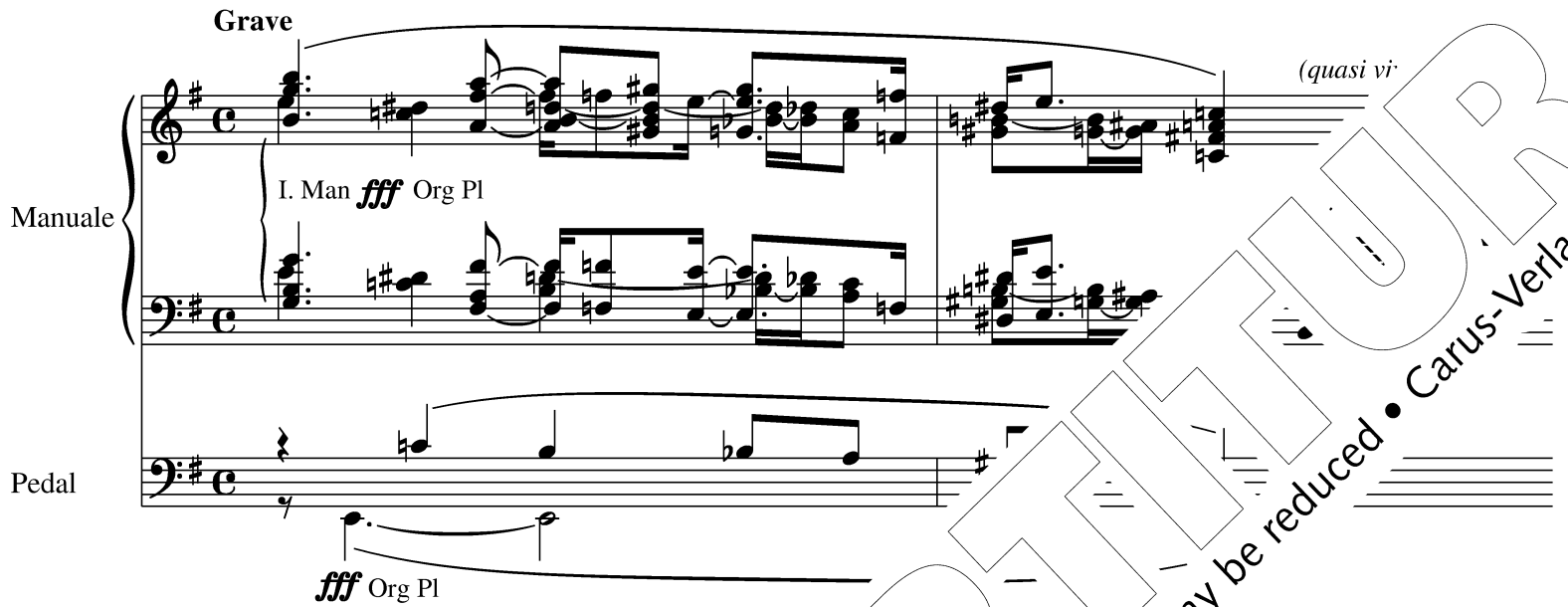
Manuale

I. Man *fff* Org Pl

Pedal

fff Org Pl

(quasi vi)



(2)



Grave

(3)

II. Man III. Man

sempre fff



Vorbemerkung: Der Erstdruck weicht hinsichtlich der Vortragsangaben teils erheblich von der Stichvorlage ab; siehe Kritischer Bericht und DVD. /
With regard to the performance markings, the first edition sometimes differs considerably from the engraver's copy; see the Critical Report and DVD.

5 *(quasi vivace)*

I. Man

sempre fff

6

(6)

grave

sempre fff

sempre fff

8

ritardando

Andante tranquillo

III. Man

pp

Org Pl

Org Pl

* Takt 6: Im Erstdruck steht c^1 statt $a\sharp$; siehe Kritischer Bericht. / In the first edition appears c^1 instead of a sharp; see the Critical Report.

ri - tar - dan - do

11

13

Adagio

dolcissimo

III. Man *pp*

II. Man *pp*

ri -

pppp

15

Andante tranquillo

III. Man

II. Man *mp*

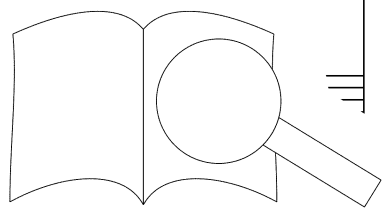
più p

pp

III. Man *pp*

II. Man

PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



17 (III. Man)

III. Man *mp* *più p*

II. Man *p*

18

III. Man *pp* II. Man *mp*

III. Man *mf* *ppp* *crescendo* *ed*

II. Man

19 (III. Man)

III. Man *mf* *ppp* *crescendo* *ed*

II. Man

an *n* *gen*

20

an *n* *gen*

Agitato (ma non allegro)

21

II. Man

(II. Man)

do e cre scen

I. Man

quasi **f**

22

I. Man **f**

do **ff** e sen.

f marc.

sempre cre

23

ri - tar -

scen

Andante tranquillo

ri - tar - dan - do

III. Man **ffff**

II. Man **pp**

pppp

ppp

do **ffff**

27 *Adagio* *dolcissimo* *ri - - tar - - dan - - do*

II. Man

più ppp

III. Man

ppp

più ppp

Molto sostenuto

I. Man *ppp*

9

ppp

(III. Man 8', 4')

a tempo
(II. Man 8')

- do

(III. Man 8', 4')

tar - dan - do *a tempo*

II. Man

(II. Man 8', 4')

I. Man 8'

III. Man (8' 4')

sempre pp

* Takt 33: Im Erstdruck steht d^1/fis^1 statt fis^1/a^1 . In the first edition appears d^1/f sharp¹ instead of f^1 sharp / a^1 .

34

II. Man

III. Man

I. Man

II. Man

III. Man

I. Man

II. Man

III. Man

I. Man

37

II. Man

III. Man

I. Man

III. Man

I. Man *sempre dim.*

. Man

40

a tempo, ma un poco più flessibile

tar - dan - do

II. Man (8')

pp

meno pp

III. Man (8', 4')

42

(II. Man)

(III. Man)

un poco ri - tar - dan - do

a tempo
III. Man 8', 4', 2'

46

pp ppp

This system contains measures 46, 47, and 48. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp* and *ppp*. The key signature has one sharp (F#).

49

This system contains measures 49, 50, and 51. It continues the vocal and piano parts from the previous system. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

52

This system contains measures 52, 53, and 54. The piano part continues with intricate harmonic patterns. The vocal line is partially obscured by the watermark.

un poco ri - - - tar

This system contains measures 55, 56, and 57. It includes the vocal line with the lyrics *un poco ri - - - tar* and the piano accompaniment. The piano part has a large empty space on the right side, possibly for a performance instruction or a placeholder.

dan - - - - - do *Leggiero*

56 [.] [.]

II. Man (Flöten)

ppp

(Aeoline 8', Voix céleste 8', Fugara 4')

III. Man

58

60

62

sempre un

64 *poco ri - tar - dan - do* *Un poco più mosso*

pp I. Man 8', 4' II. Man 8', 4', 2' I. Man

66

II. Man *sempre cre* I. Man II. Man

68

I. Man I. Man *scen*

* Takt 69: In der Stichvorlage steht ausdrücklich f^1 statt fis^1 . / In the engraver's copy f^1 instead of f sharp¹ is indicated expressly.

Allegro moderato

(II. Man)

72

do *mf* I. Man

74

76

cre

78

scen

Energico

80

do

I. Man *f*

II. Man *f* *leggiere*

I. Man 3

82

II. Man *leggiere*

I. Man

I. Man

84

II. Man

II. Man

I. Man

I. Man

un poco ri - - -

tar - - - dan - - - do Moderato

88

di - mi - nu - en - do *p*

I. Man *ff* 8', 4'

ff marcato

90

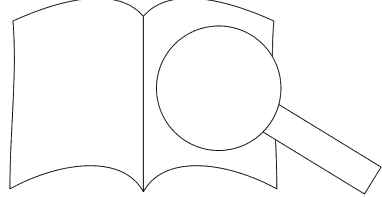
92

94

ri - - tar - -

PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



96 - - dan - - do (I. Man) *Molto moderato*

sempre *poco* *a* *poco* *cre* - - - -

II. Man

99 - - - - *scen* - - - - *do fff* *a* - - - -

102 *mi* - - - - *poco ri - tar - dan - do* *Tranquillo*
en - - - - *do*

III. Man 8', 4'
pp
II. Man 8'

108

111

116

1

* Takt 118: In der Stichvorlage steht a^1 statt h^1 ; siehe Kritischer Bericht. / In the engraver's copy appears a^1 instead of h^1 ; see the Critical Report.

127 (III. Man 8', 4') + 2'

ppp

II. Man 8', 4''

132 poc

meno ppp

(II. Man)

137

141

143

ri - tar - dan - do

Legs II

I. Man *p* 8', 4', 2'

145

I. Man

I'

(II. Man)

III. Man

I. Man

147 (II. Man)

III. Man I. Man

148 (II. Man)

III. Man

149

I. Man

PROBE

151

III. Man

II. Man

152 (non rit.)

(III. Man)

III. Man

153

I. Man

poco a poco cre - -

(154)

I. Man

do e strin - - -

156

II. Man

III. Man

II. Man

gen

(157)

do

I. Man *f*

II. Man *se*

159

II. Man

un poco ri - tar - dan - do

do

ff (I. Man 8', 4', 2')

Allegro

164

Musical score for measures 164-166. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex textures with many beamed notes and slurs. The word *triumf* is written above the first staff in three places.

167

Musical score for measures 167-170. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex textures with many beamed notes and slurs. The word *triumf* is written above the first staff in two places, with the instruction *(non rit.)* below it. The first staff ends with a fermata. The second staff has a first ending bracket labeled *1. Man.* and a second ending bracket labeled *3*. The bass staff has a first ending bracket labeled *1. Man.* and a second ending bracket labeled *3*.

169

Musical score for measures 169-172. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex textures with many beamed notes and slurs.

1.

Musical score for measures 173-176. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex textures with many beamed notes and slurs. A first ending bracket labeled *1.* is present at the beginning of the system. An illustration of an open book with a magnifying glass is located in the bottom right corner of the page.

173 (II. Man)

(I. Man)

175 *poco ri - tar - dan*

177

II. Man

II. Man

III. Man

II. Man

III. Man

180

II. Man III. Man I. Man II. Man

(181)

III. Man I. Man II. Man

183

II. Man Man II. Man

poco ri - - tar - -

(1^a)

moderato

II. Man *più ff* I. Man III. Man

186

I. Man III. Man II. Man I. Man III. Man II. Man

188

I. Man III. Man II. Man I. Man I. Man

190

I. Man II. Man I. Man II. Man

poco ri - - - tar - - - dan - - - do a tempo (allegro)

II. Man III. Man I. Man I. Man

193

I. Man

II. Man

(194)

I. Man

II. Man

196

II. Man

II. Man

(197)

II. Man

I. Man

poco ri - - tar - - dan -

199

Un poco sostenuto

(200) *do*

fff (I. Man)

203

* Takt 206: Zur Bogensetzung siehe Kritischer Bericht. / For the placement of slurs, see the Critical Report.

207

ri - - - tar - - - dan - - - do

Maestoso

più fff (I. Man)

209

212

pre cre

sempre poco a

215

tar - - - dan - - - do

Grave

do

Org Pl

Moderato, sempre leggiero (♩ = 116–132) *

III. Man *ppp* 8', 4', 2'

(III. Man) *sempre ppp*
poco marcato

II. M.

II. Man

I. Man

II. Man *sempre pp*

poco marcato

pp

* Takt 1: Stichvorlage mit der schnelleren Metronomangabe ♩ = 66–84 sowie ohne »sempre leggiero«. Zu den unterschiedlichen Vortragsweisen in Stichvorlage und Erstdruck siehe Kritischer Bericht und DVD. / The engraver's copy has the higher metronome marking ♩ = 66–84 and no "sempre leggiero". Concerning the differing performance markings in the engraver's copy and the first edition, see the Critical Report and DVD.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major and 4/4 time. Measure 10 features a complex melodic line in the right hand with many accidentals, while the left hand has a simpler accompaniment. Measure 11 continues this pattern.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves. Measure 12 shows a continuation of the melodic development in the right hand. Measure 13 features a change in the bass line, with a treble clef staff appearing below the main bass staff.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves. Measure 14 continues the piano accompaniment. Measure 15 includes a vocal line with the lyrics "cre - scen - do" written below the notes.

1.

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves. Measure 16 is marked with a first ending bracket and a fermata. The tempo marking "poco marcato" and dynamic marking "mp" are present. Measure 17 continues the piano accompaniment.

18

mf

This system contains measures 18 and 19. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 18 has a dynamic marking of *mf*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

20

This system contains measures 20 and 21. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues in the same key and time signature as the previous system.

22

22

cre

Man 8', 4'

(II. Man 8', 4') 2'

This system contains measures 22 and 23. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. Measure 22 has a dynamic marking of *cre*. There are performance instructions: "Man 8', 4'" and "(II. Man 8', 4') 2'".

This system contains measures 24 and 25. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. Measure 25 has a dynamic marking of *tr*. There is a large graphic of an open book with a magnifying glass over it in the bottom right corner.

26

scen - - - - do

f

marcato

f

28

cre - - s

30

32

scen - - - - do

ff

di - - mi -

ff

poco ri - tar - dan - do

a tempo (sempre grazioso e leggero, ma non troppo allegro)

34

III. Man *pp*
(8', 4', 2')

III. Man *pp*

p (II. Man)

(35)

(III. Man)

marcato

II. Man 8', 4'

marcato

37

III. Man *ppp*

(III. Man)

40

f

marcato

cre - - - - - scen - - - - - do *f*

(41)

III. Man
pp
3

f

43

f

cre - - - - - do

(44)

mf marcato

f

più f

I. Man *f* *più f*

trill *trill*

46

III. Man

II. Man *f*

f marcato

47

III. Man

I. Man

48

III. Man

I. Man *ff*

ff marcato

III. Man

di - - - mi - - - do

ral - - - - len - - - - tan - - - - do

Tempo primo
(II. Man 8', 4') +2'

50

II. Man *mf* di - mi - nu - en - do *p*

p *marcato*

I. Man (8', 4')

mf

51

52

5

(II. Man)

(I. Man)

en marcato

mp

PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

54

Musical score for measures 54-55. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major and 4/4 time. Measure 54 shows a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. Measure 55 continues this texture.

55

Musical score for measures 55-56. The system consists of three staves. Measure 55 features a *triumph* marking over a melodic line in the treble staff. Measure 56 continues the piano accompaniment.

56

Musical score for measures 56-57. The system consists of three staves. Measure 56 includes a section for the third horn, labeled "III. Man (8', 4', 2')". Measure 57 includes a section for the second horn, labeled "II. Man".

Musical score for measures 57-58. The system consists of three staves. Measure 57 includes a section for the third horn, labeled "III. Man". Measure 58 continues the piano accompaniment.

58 II. Man [*f*]

I. Man *f* (8', 4')

(I. Man)

II. Man

I. Man

marcato

f

60 II. Man [*più f*]

I. Man *più f*

(I. Man)

II. Man

I. Man

più f

62

sempre

p

a

poco

I. Man

marcato

poco

a

poco

64

cre

marcato

I. M-

66

scen

tr

marcato

scen

68

70

tr

più ff

ff

marcato

74

sempre poco a poco ri - - - tar

76

più fff *non dim., se*

più fff

78 - do *Tranquillo e sostenuto*

III. Man *ppp* *sempre ppp*

8

83

pp

poco marcato

pp

85

pp

molto

87

pp

n - do *Tempo primo*

II. Man *mp* 8', 4', 2'

I. Man *mp* (8', 4') *marcato*

(III. Man)

poco *cre* - - - - *scen* - -

lo

* Takt 86: In der Stichvorlage steht *f* statt *g*. / In the engraver's copy appears *f* instead of *g*.

91 (II. Man)

mf un poco cre - - - - - scen - - - - -

(I. Man)

93

do quasi *f* I. Man

ben marcato

più f

94

sempre *poc* *poco*

sempre *a* *poco*

96

scen

poco *a* *poco* *ri* -

cre - - - - - scen

(97)

do *fff*

III. Man *mp* *leggiere*

tar - - - dan - - - do

do *fff*

99

II. Man

(100)

Tempo primo, ma sostenuto
(II. Man)

I. Man *f* (8', 4')

104

I. Man *più f*

Musical score for measures 104-105. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *più f* is present.

106

Musical score for measures 106-107. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment.

108

ff *ben marcato* *ff*

Musical score for measures 108-109. The right hand has a very dense texture with many notes. The left hand has a more sparse accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *ben marcato*.

110

sempre *poco* *a* *sempre* *poco* *a* *poco*

Musical score for measures 110-111. The right hand features a series of chords and melodic fragments. The left hand has a simple accompaniment. Dynamic markings include *sempre*, *poco*, and *a*.

poco ri - - - tar - - - dan - - - do *Molto sostenuto*

112

cre - - - scen - - - do *fff*

cre - - - scen - - - do *fff*

This system contains measures 112 and 113. It features a grand staff with three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'cre - - - scen - - - do' and a dynamic marking of *fff*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure 113 continues the piano accompaniment with the lyrics 'cre - - - scen - - - do' and a dynamic marking of *fff*.

114

cre - - -

cre - - -

This system contains measures 114 and 115. It features a grand staff with three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'cre - - -' and a dynamic marking of *fff*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure 115 continues the piano accompaniment with the lyrics 'cre - - -' and a dynamic marking of *fff*.

sempre ri - - - tar - - -

quasi Adagio

116

scen - - - do *più fff*

do *più fff*

This system contains measures 116 and 117. It features a grand staff with three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'scen - - - do' and a dynamic marking of *più fff*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure 117 continues the piano accompaniment with the lyrics 'do' and a dynamic marking of *più fff*.

sempre ri - - - tar - - - dan - - - do *Adagissimo*

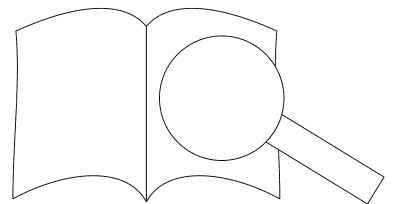
Org Pl al Fine

Org Pl al Fine

This system contains measures 118 and 119. It features a grand staff with three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'ri - - - tar - - - dan - - - do' and a dynamic marking of *Adagissimo*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure 119 continues the piano accompaniment with the lyrics 'dan - - - do' and a dynamic marking of *Adagissimo*. The system ends with a double bar line and a fermata.

Phantasie und Fuge d-moll
op. 135 b

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Phantasie und Fuge d-moll

für Orgel

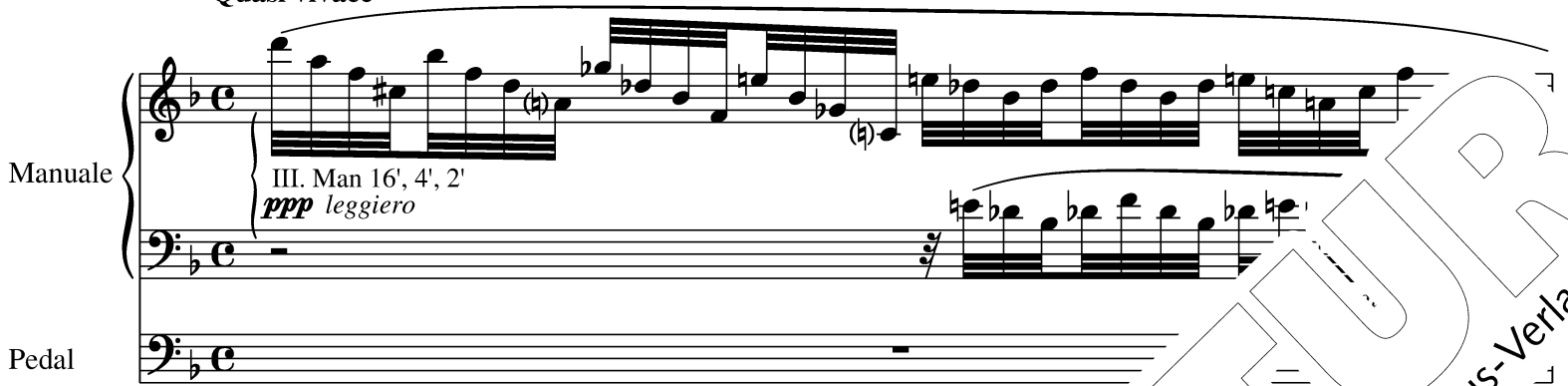
Opus 135b (1915/16)

Quasi vivace

Manuale

III. Man 16', 4', 2'
ppp *leggiero*

Pedal



2

cre

p cre



3

tar - - - dan - - - do

do *ff* *fff*



pp III. Man



8

II. Man *ri - tar - dan - do*

p *p* III. Man *pp*

più pp *pp*

12

Quasi vivace

(III. Man) 8', 4', 2'

mp legato *cre - -*

II. Man 8', 4'

ppp *ppp*

(13)

do

1

16

III. Man *mf*

Musical score for measures 16-17, III. Man, *mf*. The score is written for piano with treble and bass staves. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

(III. Man)

17

p

II. Man

Musical score for measures 17-18, II. Man, *p*. The score is written for piano with treble and bass staves. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

(18)

I. Man

Musical score for measures 18-19, I. Man. The score is written for piano with treble and bass staves. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical score for measures 19-20. The score is written for piano with treble and bass staves. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

21

ff

Meno vivace (molto sostenuto!) *ri - - tar -*

22

II. Man *pìù ff*

quasi ff

pp

24 **Adagio** (molto sostenuto!)

III. Man *ppp* 8', 16', 4'

ppp

26

ppp *dan - - do*

Più adagio *ritardando*

ppp *pìù ppp*

ppp *pìù ppp*

Quasi vivace

(III. Man)

28

Musical score for measures 28-31. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system (measures 28-31) includes a piano part with a *mf* dynamic and a *marcato* marking. The second system (measures 30-31) features a *f* dynamic and *marcato* marking. The piece is marked "III. Man" (third movement).

(28)

Musical score for measures 32-35. The score continues from the previous system. It features three staves. The first system (measures 32-35) includes a piano part with a *più f* dynamic. The piece is marked "III. Man" (third movement).

(29)

Musical score for measures 36-39. The score continues from the previous system. It features three staves. The first system (measures 36-39) includes a piano part with a *più f* dynamic. The piece is marked "II. Man" (second movement).

30

Musical score for measures 40-43. The score continues from the previous system. It features three staves. The first system (measures 40-43) includes a piano part with a *ff* dynamic and a *agitato* marking. The piece is marked "I. Man" (first movement).

32

p **più ff** *e* *sempre* *cre* - - - -

p **più ff** *e* *sempre* *cre* - - - -

This system contains measures 32 and 33. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The lyrics are: *p* **più ff** *e* *sempre* *cre* - - - -.

33

- - - - *scen* - - - - *do*

- - - - *scen* - - - - *do*

This system contains measures 33 and 34. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. The lyrics are: - - - - *scen* - - - - *do*.

34

sem,

fff

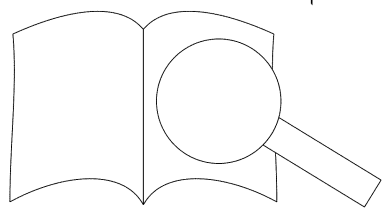
fff

This system contains measures 34 and 35. The piano part features a prominent **fff** dynamic marking. The lyrics are: *sem,*.

3.

This system contains measures 35 and 36. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. The lyrics are: 3.

PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



36

più fff

più fff

37

sempre a

scen - - - do

cre - - - scen - - - do

39

ritardando

an pppp

p

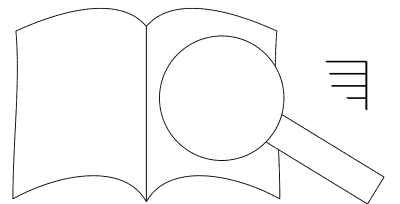
ace

III. Man

II. Man

e cre - - -

pppp



* Takt 39: Zu dem in der Stichvorlage hier folgenden, für den Druck eliminierten Abschnitt siehe Anhang, S. 180f. sowie Kritischer Bericht. /
Concerning the passage which appeared here in the engraver's copy and which was eliminated prior to printing, see the Appendix, p. 180f. and the Critical Report.

II. Man **f**

41

scen - - - - - do

III. Man **ff**

f marcato

42

(II. Man)

43

p *più f*

I. Man

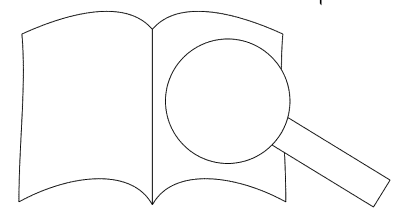
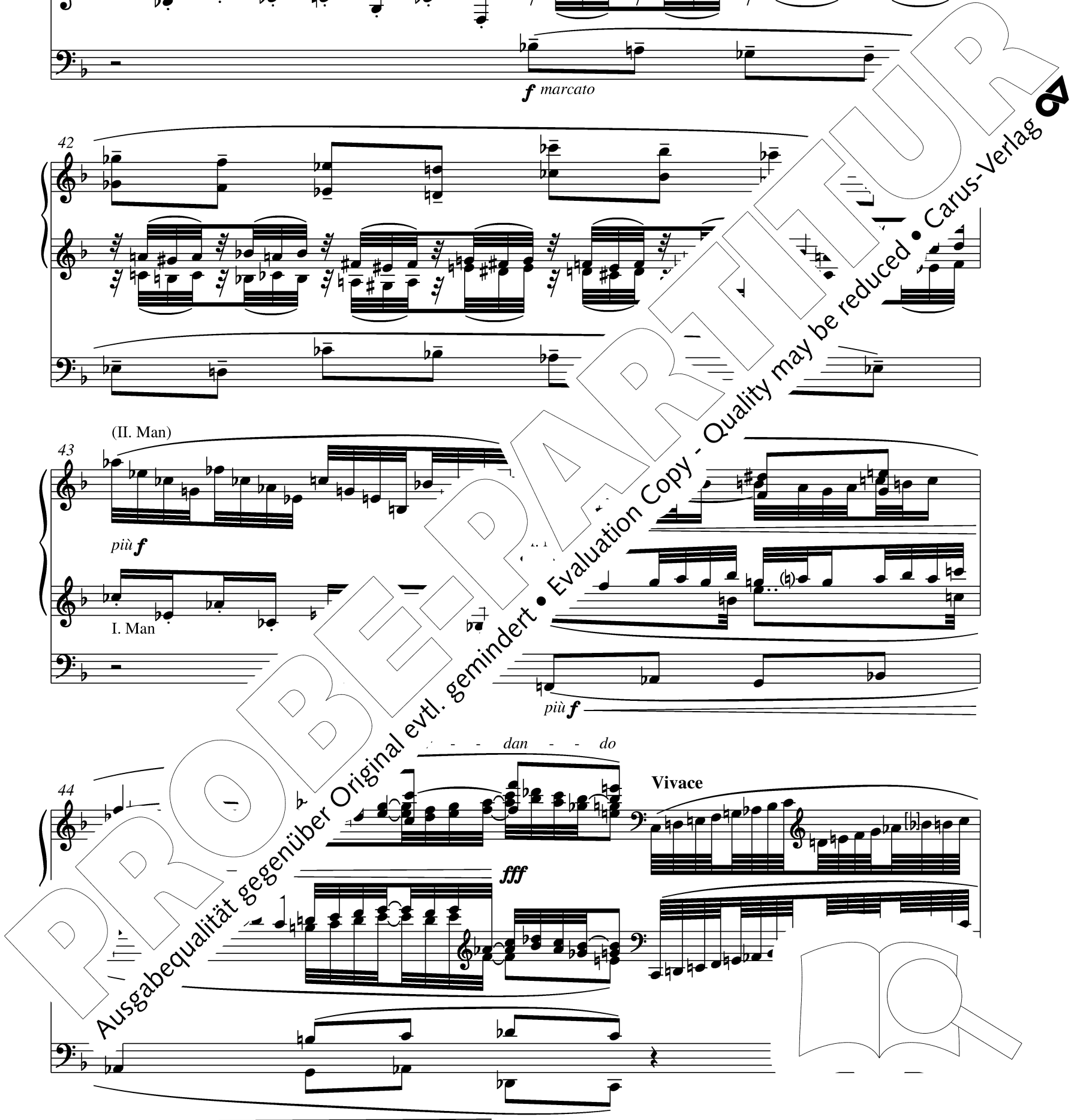
p *più f*

- - - dan - - - do

44

Vivace

fff



45 ** trill* ** trill* ** trill* ** trill*

più fff

sempre ri - tar - dan - do

Meno vivace

f e mo'
(I. Mar

Org Pl

Org Pl

cre

48

n

scen

poc

co ri - - - tar - - - dan - - - do Adagio

49 *do fff* Org Pl

do fff

* Takt 45f.: Fußnote Regers: »Alle diese Triller ohne Nachschlag!« / Reger's footnote: "All of these trills without termination!"

Fuge

Molto sostenuto (♩ = 42)

III. Man 8', 4'
pppp

6

sempr

10

14

cre - - scen - - do **ppp**

8', 16'

ppp poco marcato

* Takt 6: Zur Phrasierung siehe Kritischer Bericht. / For phrasing, see the Critical Report.

18

un poco cre - - - - - scen - - - - - do

non marcato

un poco cre - - - - - scr

22

(III. Man)

meno **ppp**

II. Man 8', 4'

un poco cre - - - - - do (II. Man)

poco marcato

meno **ppp**

un poco scen - - - - - do

26

(III. Man)

meno **pp** un - - - - - scen - - - - - do

meno **pp**

30

un poco cre - - - - - scen - - - - - do **mf**

(II. Man)

marcato

meno **p** un poco cre - - - - - scen - - - - - do **mf**

34

sempre *poco* *a* *poco* *cre* - - - -

sempre *poco* *a* *poco* *cre*

38

scen - - - - *do* ***f*** *poco* *re* - - - -

(II. Man)
I. Man 8', 4'

scen

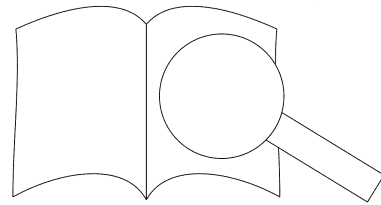
42

sempre *ri* *scen* ***pp*** ***ff*** *re* - - - -

(quasi vivace) (♩ = ♩.)
I. Man 8', 4', 2'
(III. Man)

pp ***ff***

45



* Takt 40: Zur Manualverteilung und Phrasierung der Takte 40–43 siehe Kritischer Bericht. / For the disposition of the manuals see the Critical Report.

** Takt 43: Zu dem in der Stichvorlage hier folgenden, für den Druck eliminierten Abschnitt siehe Anhang, S. 186–188 sowie Kritischer Bericht. / Concerning the passage which appeared here in the engraver's copy and which was eliminated prior to printing, see the Appendix, p. 186–188 and the Critical Report.

47 (III. Man)

sempre ppp

II. Man 8', 4'

49

51

pp

poco

a

53

cre - - - - - scen - - - - - do *mp*

(III. Man)

II. Mar

marca

* Takt 53: Zu dem in der Stichvorlage hier folgenden, für den Druck eliminierten Abschnitt siehe Anhang, S. 189f. sowie Kritischer Bericht. / Concerning the passage which appeared here in the engraver's copy and which was eliminated prior to printing, see the Appendix, p. 189f. and the Critical Report.

54

sempre *poco* *a* *poco* *cre*

(55)

scen

(III. Man)

57

dc

(II. Man)

(non marcato)

tarcato *sempre* *poco* *sempre* *poco*

(58)

poco *cre* *III. Man*

a *poco* *cre*

(fast alle Register im III. Man)

60

scen - - - - - do **ff** e sempre

scen - - - - - do quasi **ff** e

(61)

cre - - - - -

cre - - - - -

63

(.an)

- do **ff** marcato

II. Man (II. Man)

I. Man II. Man I. Man

marcato marcato

66

II. Man

cre - - - - -

This system contains the first two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The second system continues the accompaniment. The lyrics 'II. Man' and 'cre - - - - -' are positioned between the staves.

poco ri - tar - dan - do a r r ode

(67)

scen

Man)

ff marcato

This system contains the third and fourth systems of music. The third system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The lyrics 'poco ri - tar - dan - do a r r ode' are above the treble staff, and 'scen' is below the grand staff. The fourth system continues the accompaniment and includes the lyrics 'Man)' and the dynamic marking '**ff** marcato'.

69

This system contains the fifth and sixth systems of music. The fifth system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The sixth system continues the accompaniment.

7

This system contains the seventh and eighth systems of music. The seventh system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The eighth system continues the accompaniment.

PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

(72) *marcato*

più ff

pizzicato

più ff marcato

74

pizzicato

75

poco

sempre

poco

sempre

poco

(76)

poco

a

poco

a

poco

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

do Moderato molto ♩ = 66 *

78 *assai marcato*

do *fff*

do *fff* *assai marcato*

(79) *sempre*

81 *sempre* *cre* *scen*

sempre *scen*

Adagio *tar* *dan* *do* *Adagissimo*

(82) *Org Pl*

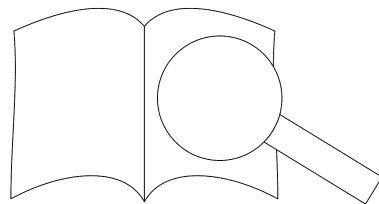
do *ffff*

Org Pl

do *ffff*


* Takt 78: In der Stichvorlage Tempoangabe »Meno vivace (♩ = 96)«. / The engraver's copy has the tempo marking "Meno vivace (♩ = 96)".

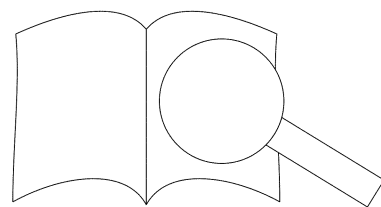
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Anhang

Phantasie und Fuge d-moll op. 135b
Verworfenne Erstfassung

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Vorbemerkung

In der Aufführungstradition von *Phantasie und Fuge d-moll* op. 135b spielt die ungekürzte Erstfassung seit ihrer Veröffentlichung in Band 18 der Gesamtausgabe (1966) eine große Rolle. Sie ist deshalb als Anhang in den gedruckten Band der RWA aufgenommen, zumal die bisherigen Editionen der Erstfassung nicht sämtliche Quellen berücksichtigen konnten.¹

Die Grundlage der vorliegenden Edition bildet die Stichvorlage, die Reger am 17. Mai 1915 beim Verlag N. Simrock in Berlin einreichte.² Sie stellt ein signifikantes Stadium innerhalb der Werkentstehung dar und enthält drei Passagen, die während Regers Bearbeitung des 1. Korrekturabzugs im März/April 1916 entfernt wurden: *Phantasie*, T. 40–49 (S. 9 des 1. Korrekturabzugs) sowie *Fuge*, T. 44–63 (S. 14–16)³ und T. 74–81 Taktmitte (S. 18).⁴ Auf den beiden zuerst eliminierten Seiten⁵ 15 und 16 fehlt die entscheidende rote Korrekturschicht;⁶ die vorhandenen Bleistiftkorrekturen allein sind nicht immer eindeutig.⁷ Hingegen sind die beiden anderen herausgenommenen Passagen nahezu vollständig durchkorrigiert, da Reger sie zu einem späteren Zeitpunkt entfernte.

Im hier präsentierten Anhang ist Opus 135b in seiner ungekürzten Fassung, jedoch (so weit wie möglich) auf dem von Reger korrigierten Stand ediert. Die Edition berücksichtigt dabei die Änderungen Regers in den Korrekturabzügen und erst auch diejenigen auf den im 1. Abzug eliminierten Seiten. Folgt hier eine Fassung konstruiert, die in genau dieser Weise einer Quelle existiert.

Dabei müssen zwangsläufig einige Fragen offen lassen sich die Kürzungen im 1. Korrekturabzug von den Korrekturdurchgängen betrachten und markieren nicht unabhängig von den Kürzungen. Ein Zusammenhang besteht bei einer Kürzung (T. 1–63), der als kontinuierlich gang- und *fff* als Zielpunkt der Kürzung auf 43 Takte verkürzt wurde. Die Kürzung auch dessen dynamische Markierung für die Edition der Erstfassung.

Nicht so eindeutig ist die Kürzung bei der Änderung des Tempos in T. 96, wo Reger ein *rit.* einfügte. Diese Kürzung bedingt durch die Änderung des Tempos in T. 106 ($\text{♩} = 66$ statt $\text{♩} = 60$, *vivace*). Ob diese Änderung durch den Komponisten beabsichtigt oder aus anderen Gründen vorgenommen wurde, kann nicht gesagt werden. Sie ist im Anhang der Gesamtausgabe aufgenommen.

¹ Siehe DVD, Opus 135b, *Publikationsgeschichte*.

² Vgl. *Einleitung*, S. XVI.

³ Auf S. 14 ist die untere Akkolade überklebt, S. 15 und 16 entfielen.

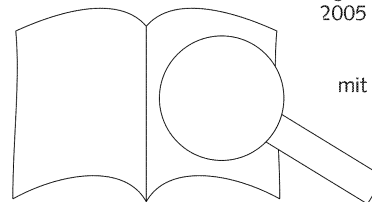
⁴ »In diesem Werke hab' ich große Änderungen gemacht; es ist um 4 Seiten kürzer geworden! Seite 8 unten muß im letzten Takt eine Änderung gemacht werden (wie aufgeklebt!) Dann fällt eine ganze Seite aus. Seite 13 (früher 14) muß das ganze System umgestochen werden! Es sind da 2 Sachen aufgeklebt! Dann fallen 2 Seiten weg! Seite 14 (früher 17) muß unten wiederum geändert werden; es ist aufgeklebt! Dann fällt wieder eine Seite weg! Bitte lassen Sie diese Fehler alle baldigst ändern.« (Brief P. Reger an den Verlag N. Simrock, 1915, in: *Die Briefe Max Regers*, hrsg. v. H. Schickel, 2005)

⁵ Zur Chronologie der Kürzungen siehe *Einleitung*, S. XVI.

⁶ Einen Teil der zu korrigierenden Stellen hat die Edition mit Bleistift markiert.

⁷ Die Bleistiftkorrekturen wurden wiederum nur mit Bleistift vorgenommen.

⁸ Siehe hierzu im Einzelnen den Kritischen Bericht.



Preliminary remarks

In the performance tradition of the *Fantasia and Fugue in D minor* op. 135b, the unabridged first version has assumed considerable significance since its publication in volume 18 of the Complete Edition (1966). For this reason it has been included as an Appendix in the printed volume of the RWA, particularly since previous editions of the first version could not take all of the sources into consideration.¹

The basis for the present edition is the engraver's copy which Reger submitted to the publisher N. Simrock in Berlin on 17 May 1915.² It represents a significant stage in the composition of the work and includes three passages which were deleted while Reger was working on the first proofs in March/April 1916: *Fantasia*, measures 40–49 (p. 9 of the first proofs) and *Fugue*, measures 44–63 (pp. 14–16)³ and measures 74 to the middle of measure 81 (p. 18).⁴ On the two pages deleted at first,⁵ pp. 15 and 16, the crucial red correction marks are missing;⁶ the existing pencil corrections alone are not always clear.⁷ On the other hand, the two other omitted passages are almost completely corrected, since Reger deleted them at a later date.

In the Appendix presented here, Opus 135b is published in its unabridged version, but (as far as possible) in the state as corrected by Reger. The edition has taken into consideration Reger's alterations in the sets of proofs and, for the first time, those on the deleted pages from the first proof copy. Consequently, a version has been created here which does not exist in exactly this form of the sources.

In the process, a few questions have had to remain open, since the deletions in the first proofs cannot be viewed independently of the correction stages, and vice versa. They are not independently of the deletions. There is a connection in an alteration in the first fugal part which is structured as a continuous crescendo. The first part ends at point and *fff* as the end point part to 43 measures, he also altered the tempo in the printed version. This alteration is a consequence for the edition of the first proof copy.

What is not so clear is the alteration of the sequence of measures (measure 68). To be precise, it refers to the *quasi vivace* section, which refers to the tempo marking *a più moderato*, possibly resulting in a broadening of the tempo. The *Moderato molto* instead of *Moderato* is connected with the alteration. The reasons cannot be established. The Appendix of the RWA either.

¹ See DVD, Opus 135b, *Publikationsgeschichte*.

² See *Introduction*, pp. XXXII.

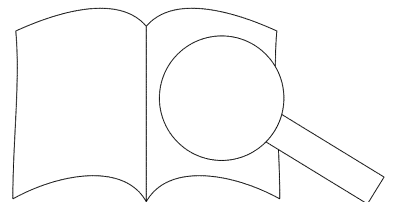
³ On p. 14 the lower system has been pasted over, and pp. 15 and 16 were omitted.

⁴ "In this work I have made large alterations; it has become 4 pages shorter! The bottom of page 8 must have an alteration made in the last measure (as pasted over!) Then a whole page is omitted. On page 13 (previously 14) the whole 3rd staff must be re-engraved! 2 things are pasted over! Then 2 pages are deleted! Page 14 (previously 17) must in turn be altered at the bottom; this is pasted over! Then a page is omitted again! Please, have these mistakes corrected as soon as possible!" (Letter from Reger dated 13 April 1915, in: *Verlag N. Simrock*, ed. Susanne Popp, Stuttgart: Reger-Institut, Karlsruhe, Vol. XVIII, p. 3)

⁵ On the chronology of the deletions, see *Ir*

⁶ Reger marked some of the places to be corrected with a corresponding alteration or even just with an arrow. He tried this out in a second stage in red ink. Corrected with red ink. See DVD.

⁷ For further details, see *Kritischer Bericht*.



Meister Richard Strauss in besonderer Verehrung

Phantasie und Fuge d-moll

für Orgel

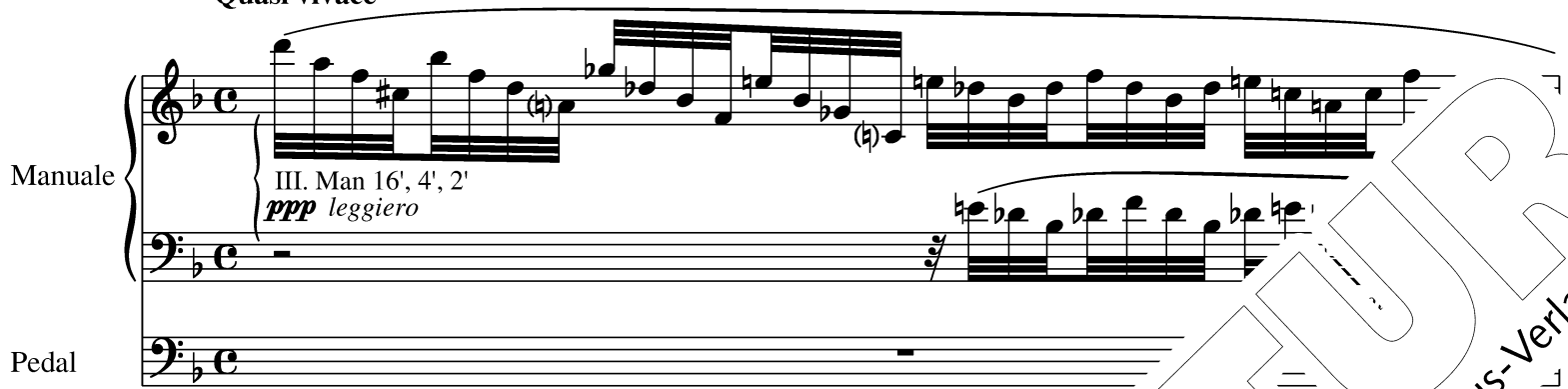
Opus 135b, verworfene Erstfassung (1915)

Quasi vivace

Manuale

III. Man 16', 4', 2'
ppp *leggiero*

Pedal



2

cre

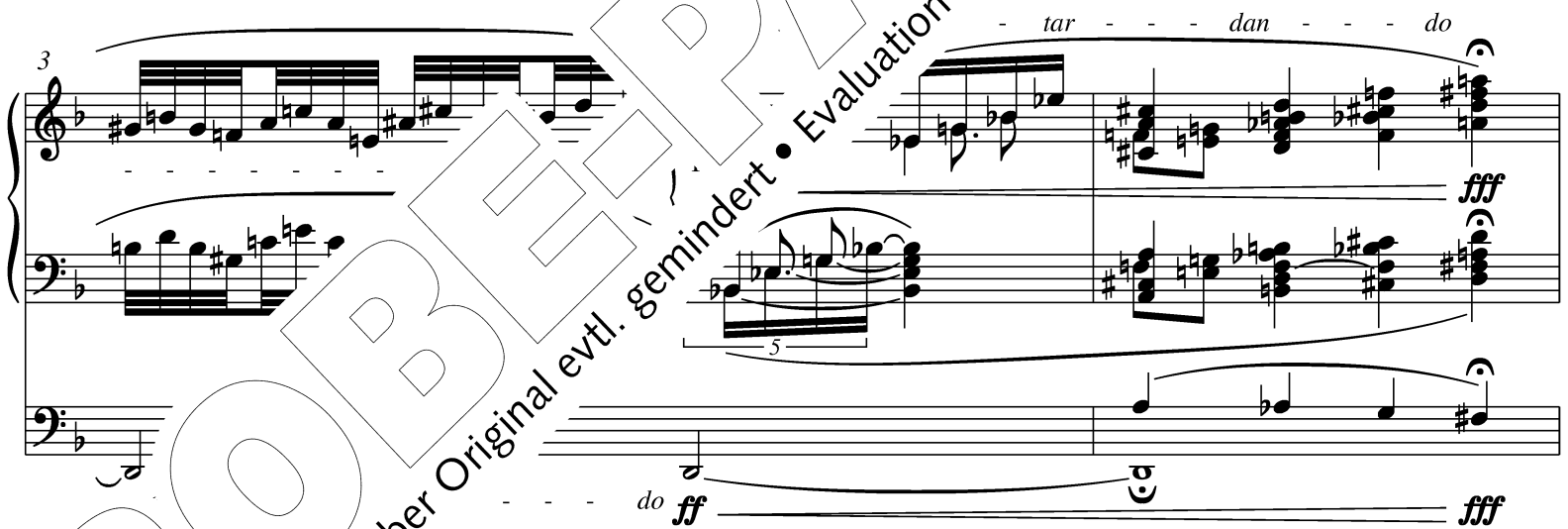
p cre



3

tar - - - dan - - - do

do *ff* *fff* *fff*



pp III. Man

pp



8

II. Man ri - tar - dan - do

p *p* III. Man *pp*

più pp *pp*

12

Quasi vivace

(III. Man) 8', 4', 2' *mp legato* cre - -

II. Man 8', 4'

ppp *ppp*

(13)

do

7

16

III. Man *mf*

17

(III. Man)

p

II. Man

18

I. Man

21

ff

Meno vivace (molto sostenuto!) *ri - - tar - -*

22

II. Man *più ff*

quasi ff

pp

pp

24 Adagio (molto sostenuto!)

III. Man *ppp* 8', 16', 4'

ppp

dan - - do

26

ppp

più ppp

più ppp

ritardando

Quasi vivace

(III. Man)

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves. The top staff is for the right hand, starting with a *mf* dynamic and a *II. Man* marking. It features a series of chords and arpeggiated figures. The middle staff is for the left hand, starting with a *marcato* marking and a *II. Man* marking. The bottom staff is for the right hand, starting with a *f marcato* marking and a *II. Man* marking. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

(28)

Musical score for measures 32-35. The system consists of three staves. The top staff is for the right hand, starting with a *III. Man* marking and a *più f* dynamic. It features a series of chords and arpeggiated figures. The middle staff is for the left hand, starting with a *II. Man* marking. The bottom staff is for the right hand. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

(29)

Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves. The top staff is for the right hand, starting with a *II. Man* marking and a *più f* dynamic. It features a series of chords and arpeggiated figures. The middle staff is for the left hand, starting with a *più f* dynamic. The bottom staff is for the right hand. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

30

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves. The top staff is for the right hand, starting with a *agitato* marking. The middle staff is for the left hand, starting with a *I. Man* marking and a *ff* dynamic. The bottom staff is for the right hand, starting with a *ff* dynamic and a *agitato* marking. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

32

p **più ff** e sempre cre - - - - -

p **più ff** e sempre cre - - - - -

This system contains measures 32 and 33. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. The lyrics are: "e sempre cre - - - - -".

33

scen - - - - - do

scen - - - - - do

This system contains measures 34 and 35. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. The lyrics are: "scen - - - - - do".

34

fff sem,

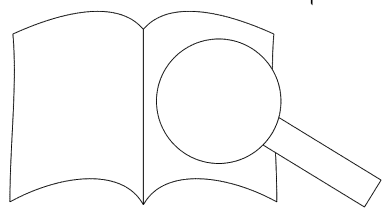
fff

This system contains measures 36 and 37. The piano part features a very loud section marked *fff*. The lyrics are: "sem,".

35

This system contains measures 38 and 39. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. There are no lyrics in this system.

PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



36

più fff

37

più fff

sempre agitato

cre - - - scen - - - do

39

ri - tar - dan - do

a tempo (vivace)

poco

a

sempre

poco

a

41

poco

cre - - - scen - - -

poco

cre - - - scen - - -

* Im 1. Korrekturabzug Takt 39, ab Zählzeit 4 bis Ende Takt 49 eliminiert; vgl. S. 158 sowie Kritischer Bericht. / In the first proofs measure 39, from beat 4, until end of measure 49 were eliminated; see p. 158 and the Critical Report.

poco a poco molto

(42)

do

ri - tar - dan - do

44

Molto adagio

II. Man

Org Pl

III. Man

p

II. M

III

pp

47

ritardando

ppp

ppp

pppp

pp

pppp

ri - tar - dan - do

5.

II.

e cre

51

scen - - - - - do

II. Man *f*

III. Man *ff*

f marcato

52

(II. Man)

53

più f

I. Man

più f

54

tar - - dan - - do

Vivace

fff

55

** trill* ** trill* ** trill* ** trill*

p *più fff*

sempre ri - tar - dan - do

Meno vivace

f e molto

Org Pl (I. Man)

Org Pl *mo*

58

scen

poco

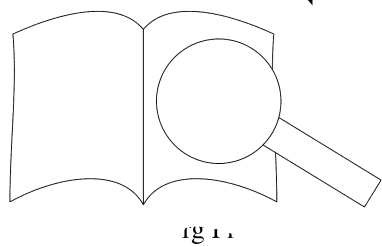
ri - - - tar - - - dan - - - do

Adagio

59

do fff

Org Pl



* Takt 55f.: Fußnote Regers: »Alle diese Triller ohne Nachschlag!« / Reger's footnote: "All of these trills without termination!"

Fuge

Molto sostenuto (♩ = 42)

III. Man 8', 4'
pppp

6

10

14

sempre pppp

8', 16'

pppp poco marcato

* Takt 6: Zur Phrasierung siehe Kritischer Bericht der autorisierten Fassung. / For phrasing, see the Critical Report of the authorized version.

18

un poco cre - - - - - scen - - - - - do

non marcato

un poco cre - - - - - scen

22 (III. Man)

meno pppp
II. Man 8', 4'

un poco cre - - - - - do

poco marcato

meno pppp *un poco* *do*

26 (III. Man)

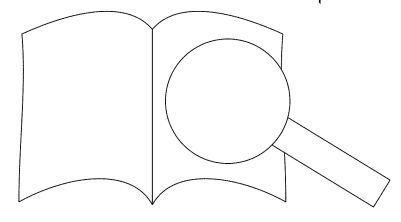
meno ppp *un pr* *scen - - - - - do*

30

an poco cre - - - - - scen - - - - - do

arcato (II. Man)

meno pp *un poco cre - - - - - scen - - - - - do* *meno p*



34

sempre *poco* *a* *poco* *cre* - - -

sempre *poco* *a* *poco*

38

scen - - - *do* *mp* *poco* *re* -

(II. Man)

scen *mp*

pre

42

scen *marcato* *mf* *pre*

(I. Man 8', 4')

46

scen *II. Man* *sempre* *poco* *a*

(non marcato)

sempre

* Takte 40 bis 43: Zur Manualverteilung siehe Kritischer Bericht. / For the disposition of the manuals, see the Critical Report.

** Takte 44 bis 63 im 1. Korrekturabzug eliminiert; vgl. S. 163 sowie Kritischer Bericht. / Measures 44 to 63 eliminated in the first proofs; see p. 163 and the Critical Report.

49

poco cre scen do

poco cre scen

52

(II. Man)

f I. Man 8', 4', 16'

marcato

poco cre scen do

54

poco cre scen do

più f

57

poco cre scen do

sempre

sempre poco a

60

poco *cre* *scen*

This system contains two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics 'cre' and 'scen' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment.

poco *cre* *sc*

sempre *poco* *a* *poco* *ri* - - - *tar* -

(quasi Ad)

This system contains two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics 'sc', 'ri', and 'tar' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment.

62

fff

do *fff*

This system contains two systems of music. The first system has a vocal line with the lyric 'do' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment.

a tempo (quasi vivace) (♩ = ♩)

III. Man 8', 4', 2'

64

ppp

This system contains two systems of music. The first system has a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment.

This system contains two systems of music, both of which are piano accompaniment.

(III. Man)

68

sempre ppp

II. Man 8', 4'

70

(71)

sempre ppp

III. Man

po

poco

cre

73

(III. Man)

meno ppp

II. Man

pp marcato

scen do

* Im 1. Korrekturabzug Takt 73, ab Zählzeit 4 bis Takt 81, Zählzeit 6 eliminiert; vgl. S. 164 sowie Kritischer Bericht. / In the first proofs measure 73, from beat 4, until measure 81, beat 6, were eliminated; see p. 164 and the Critical Report.

(74)

tr

Musical score for measures 74-75, featuring piano accompaniment in three staves (treble, middle, and bass clefs).

76

Musical score for measures 76-77, featuring piano accompaniment in three staves.

78

semp' vp

a poco cre -

III. Man

poco a poco cre - - -

Musical score for measures 78-80, featuring piano accompaniment in three staves. Includes dynamic markings and performance instructions.

(III. Man)

scen - - - do mp

marc

II. N

scen - - - do mp

Musical score for measures 80-82, featuring piano accompaniment in three staves. Includes dynamic markings and performance instructions.

82

sempre *poco* *a* *poco* *cre* -

(83)

scen - - - - -

(III. Man)

85

dr *sempre* *poco*

(II. Man)

(non marcato)

marcato *sempre* *poco*

(86)

poco *cre* *III. Man*

a *poco* *cre* - - - - -

(fast alle Register im III. Man)

88

scen - - - - - do **ff** e sempre

scen - - - - - do quasi **ff** e

(89)

cre - - - - -

cre - - - - -

91

(.an)

- do **ff** marcato

II. Man (II. Man)

I. Man II. Man I. Man

marcato marcato

94

II. Man

cre - - - - -

(95)

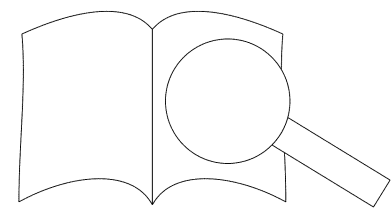
poco ri - tar - dan - do a ter I.

scen

ff marcato

97

99



* Takt 96: Die Tempoangaben bis zum Ende des Werks wurden im 1. Korrekturabzug geändert; vgl. S. 167-169 sowie Vorbemerkung und Kritischer Bericht. /
 Tempo markings through the end of the work were altered in the proofs; see p. 167-169, Preliminary remarks and the Critical Report.

(100) *marcato*

Musical score for measures 100-101. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The tempo is *marcato*. The first two staves are marked *più ff*. The bottom staff is marked *più ff marcato*. A *tr* (trill) is indicated in the second measure of the second staff.

102

Musical score for measures 102-103. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The time signature is 4/8. The tempo is *marcato*. The first two staves are marked *più ff*. The bottom staff is marked *più ff marcato*.

103

Musical score for measures 103-104. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The time signature is 4/8. The tempo is *marcato*. The first two staves are marked *più ff*. The bottom staff is marked *più ff marcato*. The word *sempre* appears above the second staff in measure 103, and *poco* appears above the second staff in measure 104. The word *sempre* appears below the second staff in measure 103, and *poco* appears below the second staff in measure 104.

(104)

Musical score for measures 104-105. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The time signature is 4/8. The tempo is *marcato*. The first two staves are marked *più ff*. The bottom staff is marked *più ff marcato*. The word *poco* appears above the second staff in measure 104, and *cre* appears above the second staff in measure 105. The word *scen* appears above the second staff in measure 105. The word *a* appears below the second staff in measure 104, and *poco* appears below the second staff in measure 105. The word *cre* appears below the second staff in measure 105, and *scen* appears below the second staff in measure 105.

poco ri - tar - dan - do **Meno vivace** ♩ = 96 *

106 *assai marcato*

do *fff*

do *fff* *assai marcato*

This system contains measures 106 and 107. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'Meno vivace' with a metronome marking of ♩ = 96. The dynamics are 'fff' and the articulation is 'assai marcato'. The key signature has one flat (B-flat).

(107)

This system contains measures 107 and 108. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous system. The tempo and dynamics remain the same.

109

sempre cre - - - scen

sempre dan - - - scen do *Adagissimo*

This system contains measures 109 and 110. The tempo changes to 'Adagissimo'. The dynamics are 'sempre'. The key signature has one flat.

(110)

Org Pl

do *fff*

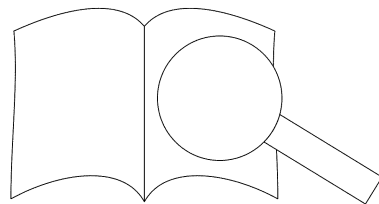
Org Pl

do *fff*

This system contains measures 110 and 111. It includes a section for Organ and Piano (Org Pl). The dynamics are 'fff'. The key signature has one flat.

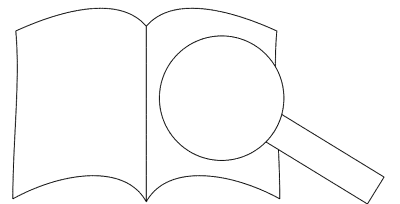
* Takt 106: Im Erstdruck Tempoangabe »Molto moderato (♩ = 66)«. / The first edition has the tempo marking "Molto moderato (♩ = 66)".

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

Bei allen Werken dieses Bands (mit Ausnahme der im Anhang edierten verworfenen Erstfassung der *Phantasie und Fuge d-moll* op. 135b)¹ dient als Leitquelle der Erstdruck (siehe *Zur Edition der Orgelwerke, Quellenbewertung*). Auf die Beschreibung der Quellen folgt jeweils eine knappe Quellenbewertung samt Stemma, die auf die in der *Einleitung* dargestellte Werkgenese Bezug nimmt.

Die Gründe für Abweichungen der Erstdrucke von den Stichvorlagen lassen sich nicht immer zweifelsfrei klären. Bei Werken, deren Korrekturabzüge verloren sind, bleibt z. B. bei einigen Lesarten, die in der Stichvorlage wie im Erstdruck gleich plausibel scheinen, unklar, ob die Änderungen in der Leitquelle auf Korrekturen Regers oder etwa auf Fehler des Stechers zurückzuführen sind. Solche im Notentext durch Fußnoten kenntlich gemachte, erläuterungsbedürftige Stellen sind am Beginn der Lesarten zu jedem einzelnen Werk ausgeführt.

Es folgt eine unkommentierte Auflistung aller vom edierten Notentext abweichenden Lesarten der Hauptquellen² (außer Entwürfe, siehe *Zur Edition der Orgelwerke, Regers Arbeitsweise*), wobei rein orthografische Varianten sowohl zwischen den Hauptquellen als auch zur RWA dem ausführlicheren Kritischen Bericht auf der DVD vorbehalten bleiben.

Bei der Darstellung der Lesarten wird auf die Hauptquellen Siglen verwiesen:

- E** Entwurf
- SV** Stichvorlage
- KA** Korrekturabzug
- ED** Erstdruck

Tonnamen sind kursiv gesetzt, die jeweilige Oktave ist bzw. Kleinschreibung sowie eine horizontale Linie kenntlich gemacht. Zusammenklammerungen sind strich dargestellt (*c/c'*), Tonfolge Überbindungen mit einem Gradenstrich. Die Namen der Akzidenzien erscheinen in ihrer ursprünglichen Form (Achtel, Crescendo, etc.). Mehrere als Sechzehntel werden als Viertelstrich dargestellt. Taktarten sind als $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, 64stel.

¹ den besonderen Kritischen Bericht des Anhangs, S. 215.
² Quellen gelten Entwürfe, das autographe Notenmanuskript, Korrekturabzüge sowie der Erstdruck. Als weitere Quellen kommen etwa Fassungen für andere Besetzungen in Betracht.

II. Sonate d-moll op. 60

Komponiert in München, November/Dezember 1902

I. QUELLEN (Stichvorlage)

Die Stichvorlage verblieb nach der Drucklegung bei F. E. C. Leuckart, Leipzig. Dieser wurde 1943 ausgegeben.

Korrekturabzug (KA)

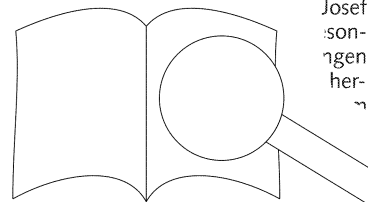
Besitzer: Max-Reger
 Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig, Nr. 5525.
 Format: Hochformat (4°)
 Umfang: 31. Doppelblätter.
 Inhalt: 1. Satz, 2. Satz, 3. Satz.
 Stich und Druck: Max-Reger, Leipzig, Ende Februar 1902; Verlags- und Plattennummer F. E. C. L. 5525.
 Schreibmittel: Feder, Leinwand, Kupfer.
 Bemerkung: Auf erster Notenseite: F. E. C. Leuckart 1902. Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe KA). Auffällig ist, dass an manchen Stellen ursprünglich falsch gesetzte englische Angaben von Verlag oder Stecherei stillschweigend berichtigt wurden. In Satz III fehlen diese Bezeichnungen allerdings relativ häufig. Gelegentlich wurden auch weitere Korrekturen von Verlag oder Stecherei eigenmächtig ausgeführt oder aber es existierte ein weiterer, heute verlorener Korrekturabzug Regers.

Copyrightvermerk: Auf erster Notenseite: F. E. C. Leuckart 1902.
 Bemerkung: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe KA). Auffällig ist, dass an manchen Stellen ursprünglich falsch gesetzte englische Angaben von Verlag oder Stecherei stillschweigend berichtigt wurden. In Satz III fehlen diese Bezeichnungen allerdings relativ häufig. Gelegentlich wurden auch weitere Korrekturen von Verlag oder Stecherei eigenmächtig ausgeführt oder aber es existierte ein weiterer, heute verlorener Korrekturabzug Regers.

Auflagen: Mitvertrieb durch die Universal Edition, Wien 1908, mit gleicher Plattennummer. Neues Copyright 1930.

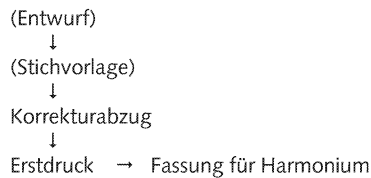
Fassung des II. Satzes für Harmonium, Erstdruck

Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig, September 1902; Verlags- und Plattennummer F. E. C. L. 5525a.
 Format: Hochformat (4°).
 Inhalt: Titelseite, Notentext S. 3–6, Verlagswerbung S. [8].
 Copyrightvermerk: Auf erster Notenseite: F. E. C. Leuckart 1902.
 Bemerkung: Es existieren zwei unvollständige Harmonium-Fassungen der *Invocation* von Regers Vater (siehe DVD). Die Fassung für Harmonium, *Quellenbeschreibung*, ist die Stichvorlage. Diese wurde von Josef Regers nicht überarbeitet. Regers erstem Vater wurde im Mittelteil zu einer Mitautorenrolle beigegeben, die er zu bearbeiten, N zu erstellen, die grad für pädago-



ler eignet. Sicher ist, dass Josef Reger den von 20 auf 8 Takte verkürzten Mittelteil nach Erscheinen des Erstdrucks in sein Konvolut von Harmonium-Bearbeitungen übertrug.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Da die Stichvorlage verloren ist, konnte als Quelle nur der Korrekturabzug herangezogen werden. Der Erstdruck der Harmonium-Fassung des II. Satzes wurde aufgrund der abweichenden Idiomatik der Instrumente bei Fragen der Phrasierung und Agogik nicht berücksichtigt; der einzige vom Original abweichende Ton (T. 24, I. System) dient wohl lediglich der grifftechnischen Vereinfachung.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

II. Invocation

Takt 13: Im Erstdruck ist die Balkung der Sechzehntel den ganzen II. Satz hindurch sehr uneinheitlich – teilweise unterbrochen, teilweise durchgezogen (vgl. etwa auch die Takte 14, 16, 19, 27, 32, 38, 42, 54 und 58). Da hier keine Systematik zu ermitteln war und nicht klar ist, ob es sich um bewusste Vorgaben Regers in der (verschollenen) Stichvorlage oder um Versehen des Stechers beim Satz handelt, wurde die Balkung, sofern nicht anders vermerkt, unverändert beibehalten.

Takt 29, Zählzeit 1, II. System, 2. Schlaghälfte: Erstdruck mit der missverständlichen Manualangabe »(+ 4') sempre (Ch.)« (für das III. Manual gilt bereits »4'«). Möglicherweise handelt es sich um einen Irrtum des Stechers, der beim Korrekturdurchgang Regers nicht bemerkt wurde, und die Angabe müsste eigentlich lauten »4'«. Oder aber (freilich eher unwahrscheinlich) es handelt sich auch aufgrund der nuandos um eine weitere Bekräftigung der Angaben aus den Takten 1f

III. Introduction und Fuge

Takte 1 und 2: Obwohl die beiden Takte parallel gebaut sind, sind Ph. und Haltebögen nicht einheitlich gesetzt. Während die Phrasierung im I. System, einen eindeutigen Befund liefert, fehlt schon im II. System die absichtliche Parallelführung beider Hände ausgeht $b^1=b^1$. Unklarer ist die Bogensetzung in Takt 2: V^1 (Unterstimme) fehlenden Haltebogen $es^1=es^1$ nicht klar zu entscheiden, ob es sich bei dem oberhalb des Balkens gesetzten Bogen $ces^2=ces^2$ bzw. $ces^1=ces^1$ oder einen zu Da die Stichvorlage, die zu dieser Phrasierung schluss geben würde, nicht erhalten ist, ist die Angabe plausibel. RWA hält Takt 1, I. System, unverändert gleich in Takt 2 die Bogen

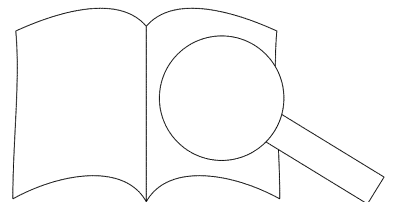
2. Lesartenverze

KA ist hier nur auf die in KA vermerkten Korrekturen zu beziehen, die in KA entbehrlich.

I. Imp

Takt 27³⁻⁴ 36⁴⁻³⁷
 Stimmführungslinie vom I. ins II. System korrigiert
 Achtel: ED trotz Haltebogens nicht mit der Achtel gehalt
 me, letzte Sechzehntel: ED ohne \downarrow vor es^1
 Triolenachtel: KA Korrektur von c zu B
 Änderung von ursprünglich 2 Achteln zu punktierter Achtel und Sechzehntel (vgl. T. 92)
 ED Manualanweisung irrtümlich mit dem Zusatz »Gt.« (statt »Ch.«) (s. o., Bemerkung zu KA)
 Oberstimme: KA b^1-a^1 ergänzt
 Oberstimme: KA Haltebogen $e^2=e^2$ ergänzt

37 ¹	Pedal	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: ED ohne Achtelpause (vgl. T. 100)
42 ¹⁻⁴⁴	II/Pedal	In ED ist die Dynamik zwischen II. System und Pedal notiert; die <i>crescendo</i> -Anweisung reicht daher bis T. 44, Zählzeit 2
52 ²	I	Unterstimme, 1. Sechzehntel: KA von a^2 zu c^3 korrigiert
52 ⁴	II	ED ohne Triolenachtelpause
57 ¹⁻²	Pedal	KA Haltebogen $c=c$ ergänzt
58 ¹	II	2. Triolenachtel: KA ohne, ED mit Viertelhalb für gehaltenes es^1 (Korrektur durch Verlag oder Stecherei oder verlorener 2. KA) ED »Org Pl« erst ca. auf Zählzeit 2
59 ¹		KA irrtümlich gesetzte Stimmführungslinie vom I. zum II. System zu Haltebogen korrigiert
61 ³⁻⁴	I/II	KA fehlendes \sharp zu fis^2 ergänzt
66 ³	I	Unterstimme: ED ohne Portato-Strich; vgl. aber I'
71 ²	I	Pedal
72 ³	II	1. Achtel: ED ohne \downarrow vor as
75 ⁴	I/II/Pedal	In ED endet das Crescendo bereits vor (Pedal) von Zählzeit 4
81 ¹⁻²	I	Unterstimme: ED ohne Phrasierung
87 ²	I	2. Schlaghälfte: In KA geht die Unterstimme unisono mit der Unterstimme zu Achtel f^2
92 ¹	II	KA Änderung von ursprünglich 2 Achteln zu Sechzehntel
93 ¹	Pedal	In ED reicht das Crescendo bis zur 2. Hälfte (vgl. T. 37)
100 ¹	Pedal	Unterstimme: ED ohne \sharp zu fis^2 ergänzt
103 ⁴⁻¹⁰⁵	Pedal	ED ohne \sharp zu fis^2 ergänzt
108 ²⁻³	II/I	ED
117 ⁴	II	sp. Ha
119 ²	I	hla.
123 ³	I	hte.
126 ¹⁻²		esc.
126 ⁴⁻¹⁷		ch aus Platzgründen)
126 ⁴⁻¹⁷		
127 ¹⁻²		-es ²
24 ¹		g
		m-Fassung $\frac{3}{4}$ -Takt (Taktangabe »C«) statt $\frac{3}{4}$ -Takt
		me: KA durchgehende Sechzehntelbalkung unter-
		den (vermutlich von Verlagslektor bzw. Stecherei)
		In ED endet die Crescendo-Gabel etwas später (I/II) bzw. früher (Pedal)
		Oberstimme, Auftakt zur 2. Zählzeit: Harmonium-Fassung Sechzehntel cis^2 statt 32stel e^2
		ED ohne Fortsetzung der Decrescendo-Gabel aus T. 24 (Seitenwechsel)
		Unterstimme: KA 3. Sechzehntel h eingefügt und Balkung angepasst
28 ¹⁻²⁹	II	ED ohne Fortsetzung des in T. 26 begonnenen Phrasierungsbogens
29 ²	Pedal	Achtel: KA \sharp vor c ergänzt
30 ¹	II	ED Viertelpause fälschlich nach der Manualklammer (2. Schlaghälfte)
30 ¹	Pedal	KA Rhythmus geändert (Rasur) von vier 32steln zu 32stel-Triole mit nachfolgender Sechzehntel
30 ²	I	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: ED Achtelpause ohne Korrektur Regers in KA ergänzt (Korrektur durch Verlag bzw. Stecherei oder verlorener 2. KA)
30 ²	I	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: KA fehlender Sechzehntelbalken (und 32stel-Balken) ergänzt
31 ²	I	1. Schlaghälfte: KA fälschlicher Sechzehntelbalken durch Rasur korrigiert
33 ¹	I	Unterstimme, 3. Sechzehntel: KA fehlendes \sharp vor c^2 ergänzt
38 ²	I	ED durchgehender Sechzehntelbalken
39 ²	II	ED fälschlich 32stel- statt 64stel-Pause
39 ²	II	2. Schlaghälfte: ED ohne separaten Beginn (vgl. I. System) des in T. 40 fortgeführten Phrasierungsbogens
40 ¹⁻⁴³	I/II/Pedal	ED Crescendo-Anweisung bis T. 41
		ab T. 41
		ED Crescendo-Anweisung ginnend sowie ohne \sharp zu fis^2 ergänzt
		jedoch irrtümlich »ge
		I. Systems)
40 ²	II	ED fälschlich 32stel- statt 64stel-Pause
41 ¹⁻²	II	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: ED fälschlich 32stel- statt 64stel-Pause
		des in T. 42 wiederauf



41 ²	I	2. Schlaghälfte: ED Haltebogen $cis^2=cis^2$ ohne entsprechenden Korrekturhinweis Regers in KA ergänzt (Korrektur durch Verlag bzw. Stecherei oder verlorener 2. KA)
41 ²	II	2. Schlaghälfte: ED (möglicherweise irrtümlich) ohne Haltebogen $cis^2=cis^2$ (vgl. I. System)
42 ²	I	1. Sechzehntel: KA \sharp vor c^3 nachgetragen
43 ²	II	2. Schlaghälfte: ED irrtümlich 32stel- statt 64stel-Pause
44 ¹	Pedal	1. Sechzehntel: KA fehlende \sharp vor D/d nachgetragen
48 ¹	I/II	ED irrtümlich »II. Man. (Ch.)«; RWA folgt der englischen Angabe (s. o., jeweilige Bemerkung zu KA bzw. ED , S. 198)
49 ²	II	2. Schlaghälfte: ED ohne \sharp vor a
50 ¹	I	KA ursprünglicher Rhythmus unvollständig: 2 Sechzehntelpausen und 1 Sechzehntel; Korrektur der 1. Pause zu einer Achtpause sowie dadurch die (ohnehin notwendige) Verschiebung der Sechzehntel
50 ¹	I	KA Registrierungshinweis korrigiert zu »licht« statt »leicht«
50 ¹⁻²	Pedal	ED irrtümlich nur doppelte statt dreifache Punktierung
51 ¹		Metronomangabe in ED »♩ = 50–54«, in der Harmoniumfassung »♩ = 64«
52 ¹	I	Unterstimme, 32stel: KA fehlender Balken ergänzt und mit Pfeil ins II. System die falsche Positionierung der Noten korrigiert
59 ¹	I/II	KA fehlende Fortsetzung der Crescendo-Gabel aus T. 58 ergänzt, die dort jedoch (auch in ED) nicht bis zum Taktende gezogen ist
59 ²	I/II	letzte Sechzehntel: In KA wurde die erst in T. 60 mit der 2. Sechzehntel von Zählzeit 1 beginnende Crescendo-Gabel nach vorn verlängert
62 ²	I/II	In KA wurde die erst mit T. 63 beginnende Decrescendo-Gabel nach vorn bis zur 1. Sechzehntel von Zählzeit 2 verlängert, in ED jedoch (möglicherweise aus Platzgründen) erst mit der 2. Sechzehntel begonnen; RWA folgt KA
63 ¹⁻²	I	KA fehlender Haltebogen $a^1=a^1$ ergänzt

III. Introduction und Fuge

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ³		II	Oberstimme: ED ohne Haltebogen $b^1=b^1$ (vgl. I. System)
2 ³		II	Unterstimme: KA Haltebogen $es^1=es^1$ ergänzt
2 ³		I/II	unklare Bogensetzung (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
3 ¹		I	Achtel: ED ohne \sharp vor as^2
3 ⁴		Pedal	In KA wurde die Decrescendo-Gabel, die ursprünglich erst folgenden Takt (Zählzeit 1, 2. Schlaghälfte) nach vorn verlängert
4 ³		II	ED englischer Zusatz zur Manualangabe of in KA von »(Sw)« zu »(Gt.)« geändert
4 ⁴		I	ED Phrasierungsbogen bereits ab der (ge) sechzehntel
9 ²		II	3. Triolensechzehntel: ED ohne or für fis
10 ¹⁻²		Pedal	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
13 ³		Pedal	ED ohne ff
15 ³⁻⁴		Pedal	ED Crescendo-Gabel nach vorn verlängert
17 ³		I	1. Triolenachtel: ED ohne se
18 ²		I	Unterstimme: ED ohne se durch fis^1 ersetzt
19 ²		I	Triolenachtel: ED ohne se durch fis^1 ersetzt
20 ²⁻³		II	Triolenachtel: ED ohne se durch fis^1 ersetzt
22 ¹		I	Triolenachtel: ED ohne se durch fis^1 ersetzt
22 ³		I	Triolenachtel: ED ohne se durch fis^1 ersetzt

47 ¹	II	In ED ist der eigentlich bei der 2. Triolensechzehntel ansetzende Phrasierungsbogen als Fortführung des Bogens aus T. 46 gestochen (Zeilenwechsel), obwohl dieser tatsächlich bei der 1. Triolensechzehntel endet
56 ⁴	I/II	ED ff erst ab der 2. Sechzehntel (vermutlich aus Platzgründen)
63 ⁴		ED Dynamikangabe irrtümlich ohne 2. <i>poco</i>
68 ^{1-69¹}	I	KA Haltebogen $a^1=a^1$ ergänzt
68 ³⁻⁴	I	ED umgekehrte Verteilung auf Ober- und Unterstimme
69 ⁴	II	Unterstimme: ED ohne \sharp vor h

Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-
Komponiert in Berchtesgaden, August bis Sept

I. QUELLEN

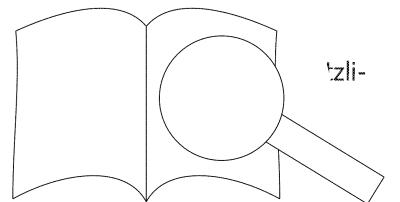
Stichvorlage (SV)

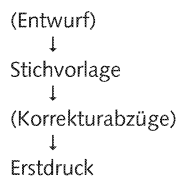
Besitzer: Max-Reger-Institut
 Format: Hochformat.
 Notenpapier: Titelblatt: 14-cm; Notenvermerk: 17 Bl.
 Umfang: 17 Bl.
 Inhalt: Schreibmittel: ...
 Titel: ...
 Sr: ...
 Ab: ...

Erstdruck (ED)

Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig, Februar 1904; Plattennummer L. & K. 152.
 Format: Querformat (4°).
 Inhalt: Umschlag, Titelseite, Notentext S. 2–39, 1 leere Seite.
 Titel: Innentitel: *Variationen und Fuge über ein Originalthema für die Orgel komponiert von MAX REGER. Op. 73. Eigentum des Verlags für alle Länder. Alle Rechte vorbehalten. Preis 4 Mark. VERLAG VON LAUTERBACH & KUHN, LEIPZIG 1904.* – Widmung über Kopftitel auf S. 2: *KARL STRAUBE zur Erinnerung an den 14. Juni 1903.*
 Stich und Druck: Oscar Brandstetter, Leipzig.
 Copyrightvermerk: Auf erster Notenseite: Lauterbach & Kuhn 1904.
 Bemerkung: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe SV).
 Auflagen: Mitvertrieb durch die Universal Edition, Wien 1904, Verlagsnummer 1941.
 Übernahme durch Ed. Bote & G. Bock GmbH, Berlin 1908, Plattennummer B. & B. 16000 (im 1951 zusätzlich 249); Copyright 1932 durch die Universal Edition

Der Edition liegt als Leitquelle die autographe Quelle





Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Introduzione

Takt 22, Zählzeit 2, II. System, Unterstimme: Im Erstdruck steht weder als 1. Triolen-32stel *dis*¹, noch tritt auf die 2. Schlaghälfte *c*¹ hinzu. Da der Notentext in der Stichvorlage schwer zu entziffern ist, handelt es sich bei der Lesart des Erstdrucks vermutlich um einen Stecherfehler und nicht um eine Änderung im Korrekturstadium (zumal aufgrund der Akkoladeneinrichtung dort für beide Töne kaum Raum gewesen wäre).

Thema und Variationen

Takte 135 und 136: In Takt 135, Zählzeit 3 steht im I. System als 5. Triolen-32stel in beiden Quellen *a*¹. Das *ais* im II. System einen halben Schlag zuvor ließe bei *a*¹ ein Warnakzidens erwarten. In Takt 136 wiederum steht in beiden Quellen im I. System als 3. Triolen-32stel der Unterstimme *cis*². Unmittelbar zuvor findet sich im II. System *c*¹ (am Ende von Takt 135 steht im I. System sogar *c*², doch folgt in der Stichvorlage ein Zeilenwechsel). Das *cis*² ist nicht durch ein Warnakzidens zweifelsfrei ausgewiesen, wohingegen bei Zählzeit 2 ein Kreuz vor *cis*² gesetzt ist. Es ist in beiden Fällen also immerhin denkbar, dass eine Versetzung intendiert war und nur versehentlich unterblieb (Hans Klotz plädiert in der Gesamtausgabe in Takt 135 für *ais*¹ und in Takt 136 für *c*²).

Takt 151, Zählzeit 1, II. System: In der Stichvorlage stehen als Oberstimme zwei Sechzehntel *a*¹-*g*¹, als Unterstimme ist fälschlich eine Sechzehntel *c*¹ mit 32stel *b* notiert. Ursprünglich stand in beiden Stimmen jeweils eine punktierte Sechzehntel mit 32stel (vgl. I. System), doch sind die Punktierungen sowie das 32stel-Bälkchen der Oberstimme durch Rasur getilgt (offenbar übersah Reger bei dieser Änderung das Bälkchen der Unterstimme) – vermutlich um den Satz rhythmisch zu differenzieren. Im Erstdruck ist die Punktierung der Unterstimme restituiert, während als Unterstimme zwei Sechzehntel *a*¹-*a*¹ zu stehen kamen.

Takt 156, Zählzeit 4, I. System: In der Stichvorlage steht der Dre durch die Deutung als *C*⁷-Klang steht diese Fassung dem Beginn u. T. 142/143 näher als die im Erstdruck gefundene Form, die sich mit u. derten Dreiklang *b*¹/*cis*²/*e*² auf den 2. Eintritt des Motivs in T. 143 (Zählzeit 2) bezieht.

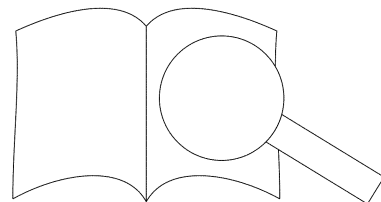
Takt 187, Zählzeit 4, I. System, Oberstimme: Regr eine 32stel-Pause und vier 64stel-Noten, ohrnung des Taktschemas zu beachten. Einen Hir. Triole in das Taktschema einzupassen sei. in Zählzeit 5 und 6 regulär aufgenommen

Takt 203: Im Erstdruck ist in den 1. System, Unterstimme: Regr eine 32stel-Pause und vier 64stel-Noten, ohrnung des Taktschemas zu beachten. Einen Hir. Triole in das Taktschema einzupassen sei. in Zählzeit 5 und 6 regulär aufgenommen

Takt 25¹: Oberstimme: Regr eine 32stel-Pause und vier 64stel-Noten, ohrnung des Taktschemas zu beachten. Einen Hir. Triole in das Taktschema einzupassen sei. in Zählzeit 5 und 6 regulär aufgenommen

Takt	Anmerkung
14	beide Quellen ohne Portato-Strich
4 ¹⁻³	Unterstimme: beide Quellen Viertel <i>a</i> ohne Punktierung

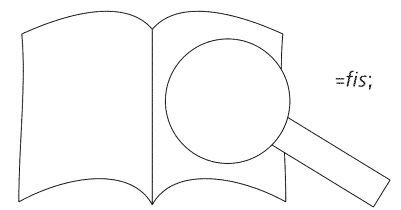
8 ⁴⁻⁶	II	SV mit separaten Phrasierungsbögen von Ober- und Unterstimme (in T. 9 nach Zeilenwechsel jedoch nur der obere Bogen wieder aufgenommen), unterer Bogen dabei bereits ab Zählzeit 3 Sechzehntel <i>ges</i>
10 ⁴⁻⁵	I	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen (vgl. T. 1)
14 ³⁺⁴		In SV weist das Ritardando über Zählzeit 3 hinaus, dagegen ohne »Adagio« bei Zählzeit 4
14 ⁵	II	Oberstimme: SV ohne Haken zur Handverteilung
16 ⁴	I/II	ED ohne <i>ppp</i> ; RWA folgt SV
17 ⁴⁻⁶	I/II	SV Akkorde als punktierte Achtel (<i>d</i> ¹ / <i>e</i> ¹ / <i>g</i> ² / <i>d</i> ¹ bzw. <i>d</i> ¹ / <i>e</i> ¹ / <i>a</i> ¹ ... und Unterstimme <i>b</i> als Viertel, dadurch <i>a-dis</i> (II) ei als Triole; allerdings ist die Pausensetzung in I (lediglich 1 Sechzehntelpause) und die Darstel nicht eindeutig (ebenso in T. 40)
19 ²	I	erste 64stel: beide Quellen fälschlich 32st
19 ³	I/II	beide Quellen durchgehende Achtel- st
19 ³	II	2. Schlaghälfte: beide Quellen fälschlich Sechzehntel statt zwei 64stel und 32st
20 ¹	I	letzte 32stel: SV kein Manu für I und II)
20 ¹	II	beide Quellen durchgeh
20 ³	I	Oberstimme: beide Sechzehntelbalk
21 ³	I	Oberstimme, ellen <i>h</i>
21 ³	II	3. Triolen-2
21 ³	II	6. Triolen-2
21 ⁴	II	beide Ach. ntelbalken
21 ⁵	I	Ob tel: <i>fisis</i> ²
21 ⁶	II	SV d. t Sechzehntel
22 ¹	I	Quelle der Achtel- statt
22 ²		ne <i>dis</i> SV (s. o., Kommentare und
23 ³		ngungen, SV achtel und vier 32stel statt Sech-
26		altebogen <i>c</i> ¹ = <i>c</i> ¹ (Zeilenbruch)
26 ¹		ngen fehlen: ED <i>a/c</i> ¹ , SV <i>a</i> (über Rasur
26 ¹		edal)
26 ¹		die Crescendo-Gabel bereits bei Zählzeit 5;
26 ¹		SV
26 ¹		tel: SV <i>fis</i> ² statt <i>f</i> ² , wohl versehentlich ohne (auf-
26 ¹		ner Rasur in Zählzeit 4)
26 ¹		»poco« erst in T. 25, Zählzeit 1
26 ¹		SV Achtel <i>c</i> statt Sechzehnteln <i>C-c</i>
26 ¹		2. Schlaghälfte: ED fälschlich 32stel <i>g-fis</i> statt 64stel
26 ¹		SV ohne Ritardando
26 ¹		ED <i>ppp</i> statt <i>pppp</i> ; RWA folgt SV (vgl. außerdem Pedal)
26 ¹		SV ohne »sempre vivacissimo«
26 ¹		letzte 64stel: In beiden Quellen fehlt <i>z</i> vor <i>d</i> ¹
26 ¹		1. Triolen-32stel: In SV beginnt der Phrasierungsbogen bei <i>gis</i> neu (nach Zeilenbruch; in T. 27 jedoch über das Taktende fortgeführt)
26 ¹		2. Schlaghälfte, 2. Triolen-32stel: ED fälschlich <i>his</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹
26 ¹		Unterstimme, 2. Triolen-32stel: In beiden Quellen fehlt <i>z</i> vor <i>e</i> ²
26 ¹		beide Quellen ohne Haltebogen <i>a</i> ¹ = <i>a</i> ¹
26 ¹		Unterstimme, dritte 32stel: In SV fehlt <i>z</i> vor <i>d</i> ¹
26 ¹		1. Sechzehntel: SV <i>F</i> statt <i>H</i>
26 ¹		jeweils 1. Schlaghälfte: ED <i>gis</i> ¹ bzw. <i>b</i> ¹ nur als 32stel (lediglich Halsung als Unterstimme); RWA folgt SV
26 ¹		beide Quellen ohne <i>z</i> vor <i>A</i>
26 ¹		Unterstimme, zweite 32stel: In beiden Quellen fehlt <i>z</i> vor <i>fis</i>
26 ¹		ED Phrasierungsbogen bereits ab <i>c</i> ¹ ; RWA folgt SV
26 ¹		SV <i>ppp</i> statt <i>pp</i>
26 ¹		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel einen Schlag später
26 ¹		Unterstimme: SV ohne Phrasierungsbogen aus T. 35 (nach Zeilenbruch nicht wieder aufgenommen)
26 ¹		Oberstimme: SV ohne Phrasierungsbogen aus T. 35 (nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommen)
26 ¹		ED ohne Haltebogen <i>g</i> ¹ = <i>g</i> ¹ ; RWA folgt SV
26 ¹		SV <i>pp</i> statt <i>ppp</i>
26 ¹		ED <i>a</i> ² lediglich als Triolen- mit
26 ¹		Unterstimme); RWA fol
26 ¹		SV Akkorde als punkti
26 ¹		<i>b</i> ¹) und Unterstimme <i>b</i>
26 ¹		als Triole; allerdings ist diglich 1 Sechzehntelpa
26 ¹		eindeutig (ebenso in T.
26 ¹		In ED ist <i>pppp</i> bereits
26 ¹		(vgl. außerdem T. 18)



Thema und Variationen

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
			beide Quellen ohne die Angabe »Thema und Variationen«
43 ⁴⁻⁵		II	SV Phrasierungsbogen erst ab <i>his</i>
43 ⁴⁻⁵		I/II/Pedal	ED fälschlich doppelt punktierte Sechzehntel statt doppelt punktierte Achtel <i>gis¹/f²</i> bzw. <i>cis</i> bzw. <i>Cis</i>
58 ⁴⁻⁵		I	Oberstimme: ED fälschlich Achtel <i>f²</i> ohne Punktierung
58 ⁴⁻⁵		Pedal	ED fälschlich punktierte Viertel statt punktierte Achtel <i>Cis</i>
58 ⁵		II	Oberstimme: ED Triolenklammer fälschlich bei <i>cis¹-d¹-cis¹</i>
62 ⁶		I	In beiden Quellen reicht die Trillerschlange über die Nachschlagnoten
63 ⁵		I	Oberstimme: beide Quellen ohne \sharp vor <i>a¹</i> (in SV nach halbtaktigem Zeilenumbruch)
65 ¹⁻²		I	Oberstimme: SV Viertel <i>fis²</i> (ohne Umspielung)
66 ⁵		I/II/Pedal	SV gehaltene Triolensechzehntel mit Triolenachtelpause (in I Sechzehntelpause angesetzt)
67 ⁶		I/II	ED <i>p</i> erst in T. 68, in SV auf dem Taktstrich
68 ⁵⁺⁶		I	Oberstimme, jeweils 1. Sechzehntel: SV irrtümlich <i>d²</i> statt <i>dis²</i>
69 ^{3-70⁶}		II	In SV endet der übergreifende Phrasierungsbogen vor Zählzeit 3 von T. 69
70 ^{6-71¹}		I	ED Haltebogen <i>d¹=d¹</i> , vermutlich Stecherfehler (in SV ist ein früherer Haltebogen trotz Rasur noch lesbar)
71 ²		I	ED fälschlich Haltebogen <i>fis¹=eis¹</i>
71 ⁵		I/II	SV nur 1 <i>f</i> für beide Systeme
72 ⁴		I	Oberstimme: In beiden Quellen fehlt \sharp vor <i>cis²</i>
72 ⁵⁻⁶		I	ED fälschlich einfach statt doppelt punktierte Achtel <i>gis²</i>
73 ⁶		I	Oberstimme, zweite 32stel: beide Quellen <i>dis²</i> statt <i>d²</i> (wohl \sharp vergessen)
73 ⁶		I	Oberstimme, Sechzehntel: SV Staccato-Punkt
74 ⁵		I	Oberstimme: beide Quellen <i>d²</i> statt <i>dis²</i>
75 ²		I	Oberstimme: ED Sechzehntel <i>gis²</i> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
76 ⁴		II/Pedal	In SV stehen die 32stel-Pause (II) und die Sechzehntelpause (Pedal) übereinander, dadurch entsteht der optische Eindruck gleich lang gehaltener Töne zuvor
77 ⁴		I	Oberstimme, zweite 32stel: SV <i>h¹</i> statt <i>his¹</i>
79 ⁴		II	Unterstimme: SV mit gehaltenem <i>fis</i>
80 ²		II	Unterstimme, 32stel: SV <i>c¹</i> statt <i>fis¹</i> ; dadurch Zählzeit
82 ³		I	Oberstimme, zweite 32stel: \sharp fehlt vor <i>cis¹</i>
82 ³		I	Unterstimme, Sechzehntel: ED <i>dis¹</i> statt <i>d¹</i> (kein Auflöszeichen); RWA folgt SV
83 ³		I	Unterstimme: beide Quellen <i>gis¹</i> fälschlich punktiert statt punktierte Sechzehntel
83 ⁵		I	Unterstimme, erste 32stel: SV ohne \sharp vor <i>f¹</i> (Zeilenumbruch)
84 ⁵		II	2. Sechzehntel: In SV fehlt \sharp vor <i>cis¹</i>
84 ⁵⁻⁶		II	Oberstimme: SV fälschlich lediglich Sechzehntel Schlaghälfte von Zählzeit 5 \sharp gehaltene Zählzeit 6
84 ⁶		Pedal	ED ohne <i>p</i> am Taktende
85 ⁴		I	Unterstimme: ED <i>dis¹</i>
85 ⁴⁻⁶		I	SV »poco a poco«
85 ⁵		I	Unterstimme: ED <i>c¹</i>
85 ⁵⁻⁶		I	Oberstimme: ED ohne \sharp vor <i>f¹</i> (Zeilenumbruch)
85 ⁶		I	Oberstimme: ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i> (Zeilenumbruch)
86 ⁶		I	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i>
86 ⁶		I	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i>
89 ¹		II	onartwechsel
96 ¹		I	erst bei der zweiten
97 ¹		II	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i> ; RWA folgt SV
101 ¹		Pedal	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i>
101 ²		I	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i>
11 ⁶		I	ED ohne \sharp vor <i>cis¹</i>

130 ¹	II	Oberstimme, letzte 32stel: ED <i>e¹</i> statt <i>g¹</i> (dadurch Oktavparallele zu I) sowie ohne Stimmführungslinie zu <i>dis²</i> (I); RWA folgt SV
130 ⁴	Pedal	In beiden Quellen beginnt die Crescendo-Gabel erst bei Zählzeit 5 (in SV wohl aus Platzgründen)
130 ⁵	I	Oberstimme: SV irrtümlich <i>f²</i> statt <i>fis²</i> (wohl \sharp vergessen)
131 ⁶	Pedal	In ED reicht die Crescendo-Gabel lediglich bis Zählzeit 4; RWA folgt SV
132 ¹	Pedal	beide Quellen fälschlich punktierte Viertel statt Viertel A
132 ²	I	Unterstimme: SV ohne Phrasierungsbogen
132 ⁴	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: SV \sharp fehlt vor <i>fis¹</i>
133 ¹⁻²	II	Oberstimme: SV ohne Haltebogen <i>e²=e¹</i>
134 ⁵	I	Unterstimme, zweite Triolen-32stel: In SV nach Korrektur in Kleinstich über der N ¹ -2. Schlaghälfte: In SV beginnt der bei <i>h</i>
135 ¹⁻²	I	Oberstimme: in beiden Quellen <i>f¹</i> bis <i>fis¹</i>
135 ³	I	fünfte Triolen-32stel: <i>br¹</i> und <i>Erläuterungen</i>)
135 ⁵	II	In beiden Quellen <i>f¹</i>
135 ⁶	Pedal	beide Quellen <i>f¹</i>
136 ¹	I	Unterstimme <i>f²</i> ste.
136 ⁴	II	4. Triole <i>f¹</i> schlich
138 ³	I	letzte <i>f¹</i> als <i>f¹</i>
140 ⁴	II	<i>f¹</i> hit Kleinstich unter
140 ⁶	I	<i>f¹</i> ake.
140 ⁶	I	<i>f¹</i> aus
140 ⁶	I	<i>f¹</i> grü.
140 ⁶⁻¹⁷	I	<i>f¹</i> D
142 ¹	I	<i>f¹</i> hrasi.
142 ¹	I	<i>f¹</i> Zeilenw.
142 ¹	I	<i>f¹</i> ir
149 ⁵	I	Unterstimme: ED Achtelpause fehlt
151 ¹	II	Unterstimme: ED Sechzehntel <i>e²</i> fälschlich nicht punktiert
151 ⁴⁻⁶	II	Unterstimme, 1. Schlaghälfte: SV fälschlich Achtel statt Sechzehntel <i>ges¹</i>
153 ²	I	ED Decrescendo-Gabel fälschlich dem II. System zugeordnet; RWA folgt SV
154 ¹	I/II	Unterstimme, Triolensechzehntel: SV <i>fis¹</i> statt <i>f¹</i> (\sharp fehlt)
154 ⁴	I	Oberstimme: ED <i>a¹-a¹</i> ; RWA folgt SV
154 ⁵	I	Unterstimme: SV <i>c¹</i> nicht punktiert (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
155 ⁴	I	ED ohne Ritardando; RWA folgt SV
155 ⁶	I	Oberstimme, 3. Triolen-32stel: In beiden Quellen fehlt \sharp vor <i>d²</i>
156 ⁴	I	2. Schlaghälfte, zweite (I) bzw. vierte 64stel (II): beide Quellen ohne \sharp vor <i>es²</i> bzw. <i>es¹</i> (wegen Warn- \sharp vor gehaltenem <i>es²</i> bzw. <i>es¹</i> ; vgl. <i>Zur Edition der Orgelwerke</i> , S. X, Fußnote 5)
157 ⁶	I	Oberstimme, zweite 32stel: beide Quellen <i>ges²</i> (ohne Akzidens)
160 ²	II	Unterstimme, Sechzehntel: beide Quellen <i>ges¹</i> (ohne Akzidens)
161 ¹	II	letzte 32stel: beide Quellen <i>ges¹</i> (ohne Akzidens)
161 ²	II	2. Schlaghälfte: SV mit durchgehender Halsung von Ober- und Unterstimme, <i>gis¹</i> statt <i>d¹</i> punktiert
163 ²	II	Unterstimme, zweite 64stel: In beiden Quellen fehlt \sharp vor <i>a¹</i>
164 ¹	Pedal	Oberstimme: SV <i>c²</i> statt <i>cis²</i> (folglich ohne Haltebogen zu <i>des²</i>), außerdem <i>b¹</i> auch als Achtel mit Haltebogen zu Zählzeit 5 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
164 ²	II	Taktende: beide Quellen ohne Doppelstrich vor dem Tonartwechsel
165 ¹	I	2. Schlaghälfte: <i>br¹</i>
165 ¹	I	1. Schlaghälfte: <i>t</i>
165 ¹	I	2. Schlaghälfte: <i>t</i>
165 ¹	I	1. Schlaghälfte: <i>t</i>
165 ¹	I	RWA folgt SV
165 ¹	I	SV durchgehend
165 ¹	I	2. Schlaghälfte: <i>t</i>
165 ¹	I	Oberstimme, 2. <i>t</i>



166¹ Pedal 2. Schlaghälfte: **SV** $\frac{3}{4}$ fehlt vor *d*

166² II Achtel: **ED** ohne Portato-Strich; RWA folgt **SV**

170² I zweite 32stel: beide Quellen ohne $\frac{3}{4}$ vor *d*²

171² II 2. Schlaghälfte: **ED** Phrasierungsbogen versehentlich erst ab der zweiten 32stel

172² II erste 32stel: beide Quellen ohne $\frac{3}{4}$ vor *g* (**SV** nach Zeilenumbruch)

175² beide Quellen ohne Doppelstrich vor dem Tonartwechsel

178² II 2. Schlaghälfte, erste 32stel: beide Quellen ohne $\frac{3}{4}$ vor *a*

179¹ I letzte 32stel: **ED** Warn- $\frac{3}{4}$ vor *cis*¹ statt $\frac{3}{4}$ vor *eis*¹; RWA folgt **SV**

179¹ II **ED** Manualwechsel fälschlich bei der ersten 32stel; RWA folgt **SV**

180² II erste 32stel: beide Quellen ohne $\frac{3}{4}$ vor *cis*¹

181² Taktende: beide Quellen ohne Doppelstrich vor dem Tonartwechsel

182² I **ED** gehaltenes *a*¹ fälschlich als Achtel statt Sechzehntel

182³ II 2. Schlaghälfte: beide Quellen *ges*¹-*f*¹ fälschlich als Sechzehntel statt 32stel

182⁵ I In **SV** fehlt $\frac{3}{4}$ vor *c*² (in **ED** in Kleinstich über dem System eingefügt)

182⁵ I/II **ED** mit durchgehendem Achtel- statt Sechzehntelbalken; RWA folgt **SV**

183¹ Pedal 2. Schlaghälfte: In **ED** beginnt der Phrasierungsbogen bereits bei der Sechzehntel; RWA folgt **SV**

185²⁻³ I Unterstimme: beide Quellen mit durchgehendem Sechzehntelbalken

185³ I 1. Sechzehntel: **SV** fälschlich $\frac{3}{4}$ vor *e*¹

185⁴ I 1. Schlaghälfte: beide Quellen ohne Haltebogen *f*²=*f*²

186¹ I Unterstimme: **ED** Sechzehntel *b*¹ fälschlich mit Punktierung

186² I **ED** ohne Phrasierungsbogen, **SV** Phrasierungsbogen lediglich für die 64stel der Unterstimme; in RWA angeglichen an II

186⁶ II In beiden Quellen fehlt die 32stel-Pause der Unterstimme

187¹ I Oberstimme, 64stel-Triole: **ED** fälschlich Triolenklammer inkl. 2. Schlaghälfte

187² II Unterstimme, vierte 64stel: In beiden Quellen fehlt $\frac{3}{4}$ vor *a* (in **SV** zuvor Zeilenumbruch)

187⁴ I Oberstimme, 2. Schlaghälfte: beide Quellen 32stel-Pause und vier 64stel (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)

187⁵ I/II 1. bzw. 3. Triolen-64stel: **SV** *fis*¹ statt *f*¹ bzw. *fis* statt *f* (wohl $\frac{3}{4}$ vergessen)

188³⁻⁴ I **ED** mit unterbrochenem Phrasierungsbogen, in **SV** weist dieser zwar über die 64stel-Figur hinaus, beginnt bei Zählzeit 4 jedoch neu (nach Zeilenumbruch); in RWA angeglichen Parallelstelle einen halben Takt zuvor

188³⁻⁴ II In **SV** weist der Phrasierungsbogen von Zählzeit 64stel-Figur hinaus, jedoch beginnt bei Zählzeit 4 Bogen (nach Zeilenumbruch); vgl. I

189⁶-190² I/II **ED** Crescendo-Gabel 1 Schlag später; RWA folgt **SV**

192⁴-193¹ I **SV** mit zusätzlichem Phrasierungsbogen für den *a*¹ menverlauf *as*¹-*a*¹-*b*¹, **ED** mit Phrasierungsbogen

194² I/II **ED** Beginn der Decrescendo-Gabel; RWA folgt **SV**

194⁶ I/II **SV** Ende der Decrescendo-Gabel

195⁴-196¹ I **ED** ohne Phrasierungsbogen für die 2. Takthälfte

196¹ I **ED** Manualwechsel 32stel; RWA folgt **SV**

196³ Pedal **SV** Achtel *p* (rüh)

198¹ I In **SV** endet der Phrasierungsbogen nicht aber in T. 198 (nach Zeilenumbruch)

198⁶-199¹ II Phrasierungsbogen vor dem Zeilenumbruch (nach Zeilenumbruch)

200²⁻³ II In beiden Quellen Pausen

202⁴⁻⁵ I In beiden Quellen Pause (evtl. wegen nachfolgender Zeile)

203¹ I (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)

204¹ I In beiden Quellen erst bei T. 204 (in beiden Quellen zw. Seitenwechsel), in **SV** jedoch vor dem Seitenwechsel

204² I In beiden Quellen ohne Doppelstrich vor dem Tonartwechsel

204³ I durchgehendem Sechzehntelbalken

204⁴ I 2. Schlaghälfte: **ED** ohne Haltebogen *e*²=*e*²; RWA folgt **SV**

204⁵ I in **SV** endet die Crescendo-Gabel in der 1. Schlaghälfte

204⁶ I Oberstimme: In **SV** beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 1. Achtel

213¹⁺² I **SV** mit durchgehenden Sechzehntelbalken

214¹ I beide Quellen ohne Haltebögen *as*²/*c*³=*as*²/*c*³ von der 1. zur 2. Schlaghälfte (in **SV** evtl. wegen der Hilfslinien der Oberstimme übersehen)

215¹ I Oberstimme, 1. Schlaghälfte: **ED** ohne Haltebogen *d*²=*d*²; RWA folgt **SV**

217² Taktende: beide Quellen ohne Doppelstrich vor dem Tonartwechsel

217² I Oberstimme, Sechzehntel: **ED** ohne Portato-Strich; RWA folgt **SV**

218¹ I/II beide Quellen mit Triolenklammern fälschlich nur über die 1. Schlaghälfte

219² I Schlagmitte: beide Quellen *b*¹/*d*² ohne Halsung als *ac* stimme, sondern lediglich als 32stel der Oberstimme (doch mit Haltebogen zur letzten Sechzehntel)

220³ II/I zweite bzw. vierte 32stel: In **SV** fehlt $\frac{3}{4}$ vor *e*¹ ergänzt, in II in Kleinstich unter dem System

220⁶ I Schlagmitte: beide Quellen *dis*²/*fis*² ohne Halsung, sondern lediglich als 32stel der Oberstimme (doch mit Haltebogen zur letzten 32stel)

220⁶ II beide Quellen ohne Haltebogen

221¹ I Schlagmitte: **ED** *e*² ohne Halsung, sondern lediglich als 32stel der Oberstimme

221²⁻³ II Hals von *e*² zu *cis*², *je*¹

221²⁻³ II beide Quellen ohne Halsung

222¹ I/II/Pedal In **SV** beginnen *d*¹ und *e*¹

223⁵ II dritte 32stel: *c*¹

224⁶ I Oberstimme, Sechzehntel *c*¹

225⁵⁻⁶ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

225⁶ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

226¹ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

226⁴ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

226⁶ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

227⁵ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228¹ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228² I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228³ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228⁴ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228⁵ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

228⁶ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229¹ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229² I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229³ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229⁴ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229⁵ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

229⁶ I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

230³ II/I Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

230⁴ II Unterstimme, Sechzehntel *c*¹

230⁴⁻⁶ I **ED** mit durchgehendem Sechzehntelbalken; RWA folgt **SV**

231¹⁻³ I Unterstimme: **ED** mit durchgehendem Sechzehntelbalken; RWA folgt **SV**

231³ I zweite 32stel: **SV** *gis*¹/*h*¹ statt *g*¹/*b*¹ ($\frac{3}{4}$ vor *h*¹ korrigiert aus I)

231⁴⁻⁵ II **ED** mit durchgehendem Sechzehntelbalken; RWA folgt **SV**

231⁵ II letzte 32stel: In beiden Quellen fehlt $\frac{3}{4}$ vor *fis*¹

232⁶ II beide Quellen Tempoangabe bereits vor Zählzeit 6

234⁶ I Unterstimme: **SV** Beginn des Phrasierungsbogens erst in T. 235

238⁴ Pedal beide Quellen *pp*

239⁴⁻⁶ Pedal In beiden Quellen fehlt die punktierte Viertelpause

240⁴ I Unterstimme: beide Quellen ohne $\frac{3}{4}$ vor *fis*¹

242⁵ I In beiden Quellen fehlt $\frac{3}{4}$ vor *as*²

245⁵⁻⁶ I/II beide Quellen ohne Stimmführungslinie

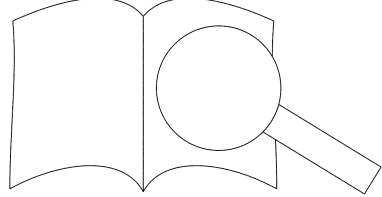
247⁴ Taktmitte: beide Quellen ohne Strich vor Taktartanzeige

250¹-251² **SV** ohne Ritardando

250² II Unterstimme: beide Quellen ohne Halsung

251¹ Pedal beide Quellen *ppp*

251¹ II 2. Schlaghälfte: **ED** *d* r Oberstimmen), **SV** *du* Unterstimmen (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)



Fuge

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
0			beide Quellen ohne Satzbezeichnung
4 ⁶	I		SV Tempoanweisung »Vivace« statt »Vivacissimo«
6 ⁴	I		Unterstimme: SV Achtel <i>cis</i> ² statt Sechzehntel <i>cis</i> ² - <i>eis</i> ¹
7 ⁵⁺⁶	I		Oberstimme: In ED endet der Phrasierungsbogen bei Zählzeit 5 (in SV etwas zu lang)
10 ¹	II		Oberstimme: beide Quellen <i>dis</i> ² - <i>eis</i> ² mit Staccato-Punkten (in SV vermutlich Korrektur nicht ausgeführt) In ED endet der Phrasierungsbogen bei Zählzeit 2; RWA folgt SV
10 ⁴	I		Unterstimme: SV <i>e</i> ¹ statt <i>g</i> ¹
13 ¹⁻³	II		SV punktierte Viertel <i>fis</i> ¹ statt Umspielung mit <i>eis</i> ¹ (vgl. I)
13 ²	I		Unterstimme: SV Sechzehntel <i>c</i> ² - <i>d</i> ² statt Achtel <i>c</i> ² (vgl. II)
22 ²	I		ED <i>sempre crescendo</i> bereits bei Zählzeit 1; RWA folgt SV
24 ²	I		ED ohne <i>f</i> ; RWA folgt SV
28 ¹⁻³	II		SV Phrasierungsbogen fehlt (jedoch nach Seitenumbruch vor Zählzeit 4 aufgenommen)
28 ⁴ -29 ³	I		Unterstimme: SV Phrasierungsbogen fehlt (nach Seitenumbruch nicht wieder aufgenommen)
35 ⁵	II		1. Sechzehntel: SV <i>g</i> statt <i>a</i>
39 ⁵	I		Unterstimme: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
39 ⁶	I		Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV <i>fisis</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹
40 ¹	II/Pedal		SV <i>eis</i> statt <i>cis</i> bzw. <i>Cis</i> statt <i>Eis</i>
40 ⁴⁻⁶	I		Unterstimme: In beiden Quellen fehlt die punktierte Viertelpause
45 ⁴⁻⁶	I		Oberstimme: In SV fehlt die Punktierung der Viertelpause
46 ⁴	I		Unterstimme, 1. Sechzehntel: SV <i>fis</i> ¹ statt gehaltenem <i>h</i> ¹
49 ⁴⁻⁶	II		SV durchgehender Sechzehntelbalken
51 ¹⁻³	I		Oberstimme: SV durchgezogener Sechzehntelbalken
56 ²	I		Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV <i>dis</i> ² statt <i>fis</i> ²
58 ¹	I		Oberstimme: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
60 ¹⁻²	I		Unterstimme: SV durchgehender Sechzehntelbalken
62 ⁴⁻⁶	I		Oberstimme: SV durchgehender Sechzehntelbalken
64 ¹ -66 ¹	Pedal		In beiden Quellen fehlt das Ende der Crescendo-Strecke aus T. 59 (in SV bereits ab T. 63)
65 ⁶	II		2. Sechzehntel: SV <i>c</i> ¹ statt <i>cis</i> ¹
66 ⁴⁻⁶	II		SV durchgehender Sechzehntelbalken
66 ⁶	I/II		ED <i>ff</i> bereits auf Zählzeit 5 (SV unpräzise)
68 ⁴⁻⁶	I		Oberstimme: SV durchgehender Sechzehntelbalken
69 ⁴	I/II		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel etwas später
69 ⁴	Pedal		ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
72 ¹	I		Oberstimme: SV ohne Staccato-Punkt
72 ¹⁻³	I		Unterstimme: SV Viertelpause fälschlich
72 ³	I		Oberstimme: ED Phrasierungsbogen als Staccato-Punkt auf Zählzeit 3 (trotz des Umbruchs, Zählzeit 3 ohne Staccato-Punkt; RWA beginnt der Phrasierungsbogen vor Zählzeit 3)
73 ²	I		Unterstimme: SV Achtel <i>e</i> ¹ statt Sechzehntel <i>e</i> ¹ ursprünglich in der 1. Taktart gesehen)
75 ⁴⁻⁵	I		Unterstimme: SV <i>f</i> ¹ statt <i>g</i> ¹
77 ³⁻⁴	II		SV gehaltene Achtel <i>gis</i> ¹ - <i>his</i> - <i>cis</i> ¹
80 ¹	I		SV ohne <i>p</i>
80 ⁵	I		Oberstimme
81 ²	I/II		In ED
81 ⁶	II		2. Sechzehntel
84 ⁵	I		(dadurch <i>cisis</i> ²)
85 ⁴⁻⁶	I		Sechzehntelbalken
85 ⁶ -86 ¹	I		Phrasierungsbogen
87 ³	I		Phrasierungsbogens fehlt (vor Zählzeit 4)
89 ³	II		In <i>his-gis</i>
90 ⁶	I		Sechzehnteln (=) <i>h</i> - <i>d</i> ¹ , Achtel <i>cis</i> ¹ und <i>e</i> ¹

Suite g-moll op. 92

Komponiert in München, Oktober/November 1905 (Sätze I und II) und Juni/Juli 1906 (Sätze III bis VII).

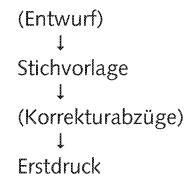
I. QUELLEN

Stichvorlage (SV)

Besitzer:	Bayerische Staatsbibliothek, München, Musikabteilung Natur: Mus. ms. 6576.
Format:	Hochformat.
Notenpapier:	Sätze I und II (fol. 1-4): 16-systemiges No. 16; Sätze III-VII (fol. 5-14): 14-sv B. & S. No. 14 (beide Papiersorten)
Umfang:	14 Blätter: ursprünglich wohl 2 L dergelegten Doppelblättern, in Blätter.
Inhalt:	2 separate Manuskripte (paginiert), 1 leere Seite (paginiert), 1 Seite Stempel von Friedrich Reger: schwarz und Bibliothek Stempel
Schreibmittel:	Reger: schwarz und Bibliothek Stempel
Schlussvermerke:	Nach Finis: Fine;
Satzfolge:	1. Intermezzo (S. 1-5), 2. Fuge (S. 6-11), VI. Toccata
Bemerkungen:	Opfittel ursprünglich als zusätzliche englischen Be- zeichnungen: »I. Man. (Sw. [= great organ])«, »II. Man. (Sw. [= choir organ])«.

Copyrightvermerk: Auf jeweils erster Notenseite: Otto Forberg 1906.
Bemerkung: Ab Satz III Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe SV).
Auflagen: Übernahme durch Friedrich Hofmeister, Frankfurt, nach 1950 als fotomechanische Reproduktion mit Ergänzungen, Verlagsnummer FH 3111.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche autographe Quelle wurde die Stichvorlage herangezogen.



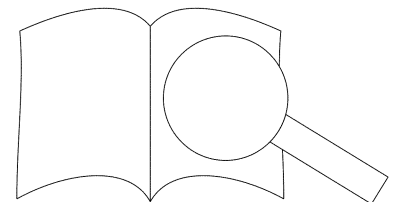
Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

I. Präludium

Takt 21: In der Stichvorlage steht im 1. System ursprünglich eine punktierte Viertel *c*² (ohne dagegen eine Viertel *g*² mit nachfolgender



fälschlich über der 2. Achtel der Unterstimme steht. Neben der in RWA angebotenen Lösung wäre auch die im Erstdruck gefundene Lesart denkbar; allerdings spricht die falsche Positionierung von c^3 gegen die Annahme, dass es sich hier um eine bewusste Korrektur handelt, da diese doch nur unvollständig ausgeführt wäre. Zu vermuten ist demnach, dass Reger eine Synkope intendierte (vgl. T. 20). Kaum anzunehmen ist hingegen, dass bezüglich der Lesart der Stichvorlage auf Zählzeit 3 eine Achtelpause einzufügen wäre.

IV. Basso ostinato

Takt 5, I. System, Zählzeit 4, Oberstimme: Der hier beginnende Phrasierungsbogen ist in der Stichvorlage (und damit auch im Erstdruck) eindeutig weiterführend notiert, nach dem Zeilenwechsel jedoch nicht wieder aufgenommen. Ob er in Takt 6 die erste Achtelfigur anbinden oder gar bis zum Ende von Zählzeit 3 reichen sollte, ist nicht zu sagen. Möglicherweise entschied sich Reger in Takt 6 für eine kleinteilige Phrasierung, ohne jedoch den begonnenen Bogen zu tilgen.

V. Romanze

Takt 59, Pedal, Zählzeit 3: Stichvorlage und Erstdruck ohne Duolen-2; obgleich sich die Duolensechzehntel in metrischer Überlagerung zum ternären Metrum in I./II. befinden, ist c in beiden Quellen bezüglich der Raumaufteilung eher im Wert einer Triolenachtel notiert. Da Reger in Zählzeit 4 den Sechzehntelbalken von E rasierte, wäre denkbar, dass diese Verlängerung zur Triolenachtel auch in Zählzeit 3 vorgesehen war, dann aber vergessen wurde.

2. Lesartenverzeichnis

I. Präludium

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
8 ²⁻³	I		Unterstimme: ED ohne Haltebogen $fis^1=fis^1$; RWA folgt SV
21 ¹⁻³	I		Oberstimme: SV Achtel g^2 und lediglich punktierte Viertel c^3 , ED Viertel g^2 und punktierte Viertel c^3 , Letztere jedoch fälschlich über der 2. Achtel der Unterstimme (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
23 ³⁻²⁴	I		Oberstimme: SV ohne Haltebogen $d^2=d^2$
24 ²⁻³	I		Unterstimme: ED ohne Haltebogen $g^1=g^1$; RWA folgt SV
24 ³	I		Oberstimme: SV as^1 statt a^1 (s. wohl vergessen)
26 ²⁻³	I		Oberstimme: ED ohne Pausen; RWA folgt SV (dort jedoch halbe Pause statt 2 Viertelpausen)
29 ³⁻³⁰	II		SV ohne Haltebogen $es^1=es^1$
34 ³	II		2. und 3. Sechzehntel: SV $a-d^1$ statt d^1-a
35 ³	II		SV lediglich Viertel g ohne Haltebögen statt an gebundener Achteln $g-f$
37 ²	I		ED e^2 und f^2 mit der Unterstimme gehalten; RWA folgt SV
38 ³	I/II		SV ohne Manualangabe (trotz Klammer)
40 ³⁻⁴¹	II		SV ohne Haltebogen $e^1=e^1$, somit Zählzeit 1 es^1
42 ¹	Pedal		ED ohne ff ; RWA folgt SV
45 ¹	II		2. Achtel: SV es^1 statt e^1
45 ¹⁻⁴⁶			ED Ritardando-Anweisung folgt SV
51 ²	Pedal		In ED beginnt das Cresce.
57 ¹⁻²	II		SV ohne Pausen (vgl. T. 57)
60 ²	II		2. Achtel: SV f^1 statt f^1
63 ³	II		In SV ist d^1 aur^1
67 ¹	I		Unterstimme

II. Fuge

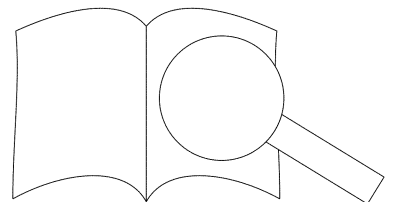
Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
15 ¹	I		
16 ¹	Pedal		
17 ²⁻²⁰			
21 ³⁻²²	I		
50 ¹			
54 ²			
54 ²			c^3 bereits auf Zählzeit 1
54			Zusatz »(quasi più mosso)« legato
			$d^1=d^1$
15			SV mit zusätzlichem Phrasierungsbogen
18 ¹			Oberstimme: In beiden Quellen fehlt a vor cis^2
			2. Schlaghälfte: SV Beginn der Decrescendo-Gabel erst bei Zählzeit 2

23 ³⁺⁶	Pedal	SV ohne Dynamik
31 ⁶	Pedal	In ED reicht die Crescendo-Gabel nur bis Zählzeit 5; RWA folgt SV (vgl. auch T. 72)
34 ³⁻³⁵	I	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
37 ⁵⁺⁶	Pedal	beide Quellen jeweils Ais statt A (s. fehlt)
38 ⁴	I/II	SV ppp statt pp (das 3. p ist, möglicherweise absichtlich, von der Crescendo-Gabel überdeckt)
40 ¹	Pedal	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel erst etwa mit Zählzeit 2
43 ¹⁻³	I	ED fälschlich Viertelpause statt punktierter Viertelpause
44 ³	I/II	In beiden Quellen endet die Crescendo-Gabel vor der Zählzeit 3
45 ⁴⁻⁴⁶	Pedal	ED ohne Decrescendo-Gabel; RWA folgt SV (dort jert reits auf Zählzeit 3 beginnend)
48 ¹	I/II	In beiden Quellen beginnt die Decrescendo-Gabel später
48 ¹⁻⁶	II	SV ohne Phrasierungsbogen aus T. 47 (nicht wieder aufgenommen)
49 ³	I/II	In SV beginnt die Crescendo-Gabel
55 ¹	Pedal	beide Quellen ohne Dynamik (vgl. T. 55)
62 ⁶	II	SV Portato-Strich
67 ³⁻⁶⁹	I	ED ohne Phrasierungsbogen
80 ²	I/II/Pedal	In ED reichen die Crescendo-Gabeln bis zum Ende von Takt 80
82 ³	Pedal	In ED setzt die Decrescendo-Gabel (Zeilenwechsel) und in SV (Zeilenwechsel) setzt die Decrescendo-Gabel
83 ⁴	I	In ED setzt die Decrescendo-Gabel (Zeilenwechsel) und in SV (Zeilenwechsel) setzt die Decrescendo-Gabel
83 ⁶	Pedal	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel (Zeilenwechsel) und in ED (Zeilenwechsel) setzt die Decrescendo-Gabel
88 ¹		Ritardando-Anweisung

IV. Basso ostinato

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
4 ³			
5 ⁴			
5 ⁴			
36			
4			
6 ¹⁻⁴	II		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen (vgl. hingegen T. 55)
6 ²			In ED steht <i>poco riten.</i> statt <i>poco rit.</i> , was möglicherweise auf einen Lesefehler des Notenstechers zurückzuführen ist; bei der Parallelstelle T. 55 steht <i>rit.</i> sowohl in SV als auch in ED
8 ⁴	I/II		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel erst mit der 2. Sechzehntel
10 ⁴	II		Unterstimme, Sechzehntel: SV c statt des (an der Parallelstelle T. 59 steht f)
13 ¹⁻²	II		beide Quellen Triller ohne Bogen; ED beim Nachschlag Phrasierungsbogen bis Zählzeit 3 statt Haltebogen nach des^1 (vgl. hingegen T. 62); RWA folgt hier SV
14 ³	I/II		In ED endet die Crescendo-Gabel mit der Achtel; RWA folgt SV
16 ³	I/II		beide Quellen mit der Achtel (Ch.)
18 ¹⁻²	Pedal		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
19 ¹	I/II		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel (Zeilenwechsel) und in ED (Zeilenwechsel) beginnt die Decrescendo-Gabel
19 ¹⁻⁴	Pedal		ED fälschlich halbe Pause
22 ⁴⁻²³	I/II		ED ohne Decrescendo-Gabel
28 ²⁻²⁹	II		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
2 ³	I		In ED endet der Phrasierungsbogen bereits am Ende von Zählzeit 2 (SV nicht eindeutig notiert)
4 ¹	I		ED fälschlich II. statt I. Man (in SV aufgrund Korrektur nicht gut lesbar), jedoch mit der Angabe für das I. Man äquivalenten Angabe »Gt.« (s. o., Quellenbeschreibungen, jeweilige Bemerkung); vgl. Parallelstelle T. 53
6 ¹⁻⁴	II		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen (vgl. hingegen T. 55)
6 ²			In ED steht <i>poco riten.</i> statt <i>poco rit.</i> , was möglicherweise auf einen Lesefehler des Notenstechers zurückzuführen ist; bei der Parallelstelle T. 55 steht <i>rit.</i> sowohl in SV als auch in ED
8 ⁴	I/II		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel erst mit der 2. Sechzehntel
10 ⁴	II		Unterstimme, Sechzehntel: SV c statt des (an der Parallelstelle T. 59 steht f)
13 ¹⁻²	II		beide Quellen Triller ohne Bogen; ED beim Nachschlag Phrasierungsbogen bis Zählzeit 3 statt Haltebogen nach des^1 (vgl. hingegen T. 62); RWA folgt hier SV
14 ³	I/II		In ED endet die Crescendo-Gabel mit der Achtel; RWA folgt SV
16 ³	I/II		beide Quellen mit der Achtel (Ch.)
18 ¹⁻²	Pedal		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
19 ¹	I/II		In SV beginnt die Decrescendo-Gabel (Zeilenwechsel) und in ED (Zeilenwechsel) beginnt die Decrescendo-Gabel
19 ¹⁻⁴	Pedal		ED fälschlich halbe Pause
22 ⁴⁻²³	I/II		ED ohne Decrescendo-Gabel
28 ²⁻²⁹	II		beide Quellen ohne Phrasierungsbogen



28 ³	I/II/Pedal	In ED beginnen die Decrescendo-Gabeln etwas früher
30 ⁴	II	ED ohne Haltebogen $f=f$; RWA folgt SV
32 ⁴	Pedal	Zählzeit 4: ED mf statt mp ; in SV Korrektur, diese jedoch unklar
36 ²⁻³		beide Quellen ohne Doppelstrich beim Tonartwechsel
43 ¹	I/II/Pedal	In SV scheinen die Crescendo-Gabeln bereits im Vortakt anzusetzen
44 ⁴	I/II	2. Schlaghälfte: ED Crescendo-Gabel nur bis zur 1. Schlaghälfte; RWA folgt SV
46 ⁵	I	Unterstimme: In ED fehlt bei der punktierten Achtel c^1 der Punkt
47 ⁴	I	In beiden Quellen fehlt der Beginn des Phrasierungsbogens, der in T. 48 fortgeführt wird (jeweils Zeilenwechsel)
49 ¹	Pedal	ED ohne Portato-Strich; RWA folgt SV
49 ¹⁻²	II	ED mit durchgezogenem Sechzehntel- statt Achtelbalken sowie ohne Duolen-2 auf Zählzeit 1; RWA folgt SV (dort Rasur des durchgehenden Sechzehntelbalkens)
49 ⁴	I	In ED steht des^1 irrtümlich 1 Sechzehntel zu früh
55 ¹⁻⁴	II	beide Quellen ohne Decrescendo-Gabel (vgl. hingegen T. 6)
55 ²		Beide Quellen <i>rit.</i> , was bei Reger als Ritardando zu interpretieren ist. An der Parallelstelle in T. 6 hingegen steht in ED, womöglich aufgrund eines Lesefehlers des Notenstechers, <i>riten.</i> (SV: »rit.«)
56 ⁴	I/II	In ED endet der Phrasierungsbogen jeweils mit der letzten Note, ist jedoch in T. 57 fortgeführt; RWA folgt SV (vgl. T. 7)
59 ³	Pedal	beide Quellen ohne Duolen-2 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
59 ³	Pedal	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 2
60 ⁴⁻⁶¹	I	ED mit zusätzlichem Phrasierungsbogen für den Auftakt; RWA folgt SV
69 ⁴	Pedal	ED Crescendo-Gabel nur bis Zählzeit 3; RWA folgt SV

VI. Toccata

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
3 ³		II	2. Schlaghälfte: In ED reicht der Bogen beim Trillernachschlag nur bis e^1 , SV unpräzise
4 ³		I/II	Taktende: SV p statt pp
5 ¹			ED (<i>quasi Adagio</i>) in Fettdruck sowie ohne Klammern; RWA folgt SV
5 ¹⁻⁸		II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
5 ³		I	Oberstimme: SV Pralltriller statt Mordent (vgl. T. 2 ¹)
6 ¹		Pedal	1. Sechzehntel: ED Beginn des Phrasierungsbogens beim gehaltenen As; RWA folgt SV (vgl. T. 7)
8 ¹⁻⁹		Pedal	In SV ist der Phrasierungsbogen in T. 8 bis zum Ende gezogen, in T. 9 jedoch nicht
8 ²		Pedal	ED f erst auf der 2. Schlaghälfte; RWA folgt SV
9 ³⁻¹⁰		Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
11 ¹			ED (<i>Allegro moderato</i>) in F; RWA folgt SV sowie SV durchgehender Phrasierungsbogen
11 ¹⁻²		I	SV durchgehender Phrasierungsbogen
16 ¹		I	Oberstimme, 3. Sechzehntel
16 ¹		I	Unterstimme: ED ohne Phrasierungsbogen
16 ⁴⁻¹⁷			ED <i>rit.</i> ohne Phrasierungsbogen
17 ²			beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
18 ¹		I	Achtel: ED ohne Phrasierungsbogen
18 ²		I/II	In SV ist der Phrasierungsbogen bis zum Ende gezogen
19 ³		I	ED P ohne Phrasierungsbogen
20 ²		Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen
20 ²⁻²¹		II	ED ohne Phrasierungsbogen
20 ³		I	Oberstimme, 3. Sechzehntelbalken
21 ³		II	Unterstimme, 3. Sechzehntelbalken
22 ³		I/II	In ED beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in T. 32stel
23 ³		I	ED ohne Phrasierungsbogen
2 ¹			ED ohne Phrasierungsbogen

30 ³	I	Oberstimme, Achtel: ED fis^1 auch als Unterstimme
30 ³	I/Pedal	1. Schlaghälfte: beide Quellen ohne Triolen-3 in der Oberstimme des I. Systems; in SV ist die 2. Schlaghälfte im I. System und Pedal so notiert, dass zuvor eindeutig eine Sechzehnteltriolen gemeint ist, in ED steht die 2. Achtel des Pedals jedoch (irrtümlich) bereits unter der 3. Triolensechzehntel
31 ¹	I/II	ED ohne Haltebögen $g^2=g^2$ bzw. $g^1=g^1$; RWA folgt SV
31 ³	I/II	2. Schlaghälfte: In ED endet die Crescendo-Angabe bereits auf der 1. Schlaghälfte; RWA folgt SV
33 ³	I	ED h^1 ohne Halsung mit Unterstimme, dadurch nicht als Viertel, SV durchgehende Halsung von Oberstimme

VII. Fuge

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ¹		I/II	ED p statt pp ; RWA folgt SV
2 ¹		I	ED ohne Portato-Strich; RWA folgt SV
5 ²		I	Oberstimme, Achtel: SV gedachtem Punkt, die Unterstimme: ED c^1
7 ²		I	Oberstimme: beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
8 ³		I	Oberstimme: beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
12 ²		II	1. Achtel: SV ohne Phrasierungsbogen
13 ³		I/II	Taktende: ED ohne Phrasierungsbogen
14 ¹		I/II	In SV ist der Phrasierungsbogen bis zum Ende gezogen
18 ¹⁻³		II	ED ohne Phrasierungsbogen
22 ³		II	ED ohne Phrasierungsbogen
26 ³		I/II	ED ohne Phrasierungsbogen
28 ³		II	ED ohne Phrasierungsbogen
29 ³			ED ohne Phrasierungsbogen
30 ¹⁻²			ED ohne Phrasierungsbogen

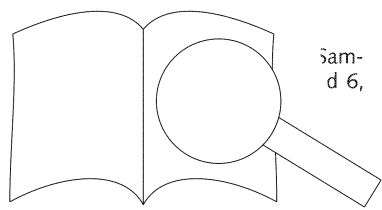
Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll op. 127

Komponiert in Meiningen, Mitte April bis Mitte Mai 1913.

I. QUELLEN

Entwurf (E)

Besitzer: Max-Reger-Institut
 melband mit Entwurf
 Opus 110 Nr. 3 s
 Dunkelgrüner Einband
 Meiningen) mit
 Etikett, von Reger



entwürfe op 123, I op 124, 125, 126, I op 127. u Motette I „O Tod, wie bitter.“
 Format: Hochformat.
 Notenpapier: 16-systemiges Notenpapier mit zwei 8-systemigen Blöcken je Seite: B & S. No. 8 (ca. 34,1 x 27,4 cm; leicht beschnitten).
 Umfang: 19 ineinandergelegte Doppelblätter mit Fadenheftung.
 Inhalt: 70 Seiten Notentext (fortlaufend paginiert als S. 1–61 und 63–71), 6 leere Seiten.
 Entwurf zu Opus 127 auf S. 54–71. Auf S. 54 links neben der 6. Akkolade von Reger: »op 127«.
 Schreibmittel: Reger: Bleistift, schwarze Tinte (Einband); Elsa Reger: lila Tinte (Schenkungsvermerk); fremde Hand: Bleistift (Inhaltsverzeichnis auf dem vorderen Vorsatz verso).
 Abfolge: *Introduction* bis T. 27 (ab S. 54, 6. Akkolade), *Passacaglia* ab T. 8 (ab S. 56, 7. Akkolade), *Fuge* ab T. 87 (ab S. 67, 7. Akkolade).
 Bemerkungen: In der Regel auf 2 Systemen notiert, zum Teil mit zusätzlichen Tonbuchstaben; leichte Streichungen (z. B. auf S. 61). Schenkungsvermerk Elsa Regers auf dem vorderen Vorsatz verso: »Erich Leckert I Dank für Treue und Zuneigung, I 25 Okt 1945 I Frau Max Reger«.

Stichvorlage (SV)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 065.
 Einband: Dunkelgrüner Einband aus Regers Zeit (Buchbinderei Ewald, Meiningen) mit vorderem und hinterem Vorsatz.
 Format: Hochformat.
 Notenpapier: 12-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 112 für Gesang und Klavier (ca. 34,5 x 27,5 cm) mit vorgedruckten Akkoladenklammern (fol. 18 bis 21 auch rechts).
 Umfang: 23 Blätter in zwei Lagen: 7 und 5 ineinandergelegte Doppelblätter, vom letzteren 1 Blatt nach fol. 22 weggeschnitten; jeweils Fadenheftung.
 Inhalt: 41 Seiten Notentext (paginiert), 5 leere Seiten.
 Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte, Blei- und lila Stift. Elsa Reger: lila Tinte (Schenkungsvermerk). Stecherei und Verlag: Bleistift.
 Titel: Kopftitel auf S. 1: *Karl Straube I zugeeignet. I Introduction, Passacaglia und Fuge I für I Orgel. I [rechts:] Max Reger, I op. 127.*
 Schlussvermerk: Auf S. 41 mit schwarzer Tinte; datiert »16. 5. 13«.
 Abfolge: *Introduction* (S. 1–5), *Passacaglia* (S. 5–26), *Fuge* (S. 27–71).
 Bemerkungen: Das Manuskript weist großflächige Streichungen (S. 12, 14 und 20) und teilweise umfangreiche Streichungen (S. 8–9 betrifft 2 Variationen, die teilweise ausgeführt sind (im schwarzen Notentext) und teilweise gestrichelt (in Rot schon mit Phrasierungshöhen und Versetzen versehen), jedoch keine Dynamik- und Tempomarkierungen. Die auf S. 11–12 gestrichelten Stellen sind als schwarzer Notentext vorgetragen. Die 4 Takte einer Variation (Nr. 1) sind übertragene Streichungen (S. 61). Die Streichung auf S. 61 ist weitgehend ausgereinigt, in Rot korrigiert, in Rot (S. 8–9), jedoch weist. Alle sind zu sein, bevor sie gehalten werden. Straube traf, die Entstehung des Orgels darauf reichlich an. Auf dem vorderen Vorsatz verso: »Erich Leckert I Zum Gedenken an Max Reger. I geb. von Bagenski I 10 Aug 1872 I M 4, — no. I Eigentum der Verleger für alle Länder. Ausführungrecht vorbehalten. I ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W. 8, I Königliche Hofmusikalienhändler. I C. G. Röder, Leipzig.«

Copyrightvermerk: Auf erster Notenseite: Ed. Bote & G. Bock GmbH 1913.
 Bemerkung: Der Erstdruck unterscheidet sich hinsichtlich der Vortragsanweisungen recht stark von der Stichvorlage. Dies geht vermutlich vor allem auf Änderungen Karl Straubes zurück, die dieser im Zusammenhang mit der Uraufführung vornahm (vgl. *Einleitung*, S. XV). In der *Introduction* betrifft dies vor allem Tempoangaben, in der *Passacaglia* auch dynamische Anweisungen und in der *Fuge* darüber hinaus Manualangaben (siehe Übersicht auf der DVD; zudem besteht die Möglichkeit, in der RWA-Edition die Vortragsanweisungen entsprechend der Stichvorlage einzublenden).
 Auflagen: Mehrere Auflagen bereits bis 1918, neues Copyright um 1950 mit zusätzlicher Plattennummer (391) durch die Universal Edition, Wien, Verlagsnummer auch Associated Music Publishers, Inc.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zu, die autographe Quelle wurde die Stichvorlage. Die Stichvorlage unterscheidet sich hinsichtlich der Vortragsangaben vom Erstdruck unterscheidet (vgl. *Einleitung* der DVD). Der Entwurf war bei der Stichvorlage (Takt 6 der *Introduction*, Takt 6 der *Passacaglia*). Die von Reger bearbeiteten Abzüge sind verschollen, daher nicht zuverlässig rekonstruierbar.

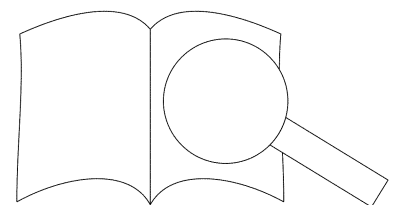
In den gesetzten Quellen sind verschollen. Die von Reger bearbeiteten Abzüge für Karl Straube sind verschollen. In den gesetzten Quellen sind verschollen. In den gesetzten Quellen sind verschollen. In den gesetzten Quellen sind verschollen.

Takt 23, Zählzeit 3, Pedal: In der Stichvorlage sind letztlich fälschlich Triolen-sechzehntel statt -32stel notiert. Ob Reger eigentlich die Sechzehntelbewegung beibehalten wollte oder tatsächlich 32stel meinte und lediglich einen Balken vergaß, ist nicht zu klären; das Abbremsen auf Zählzeit 4 jedenfalls dürfte in SV noch nicht mitgedacht gewesen sein.

Passacaglia

Takt 118, Zählzeit 2, II. System: In der Stichvorlage ist, wohl nach Korrektur, ausdrücklich *a¹* notiert, im Erstdruck hingegen *h¹*; beide Töne sind harmonisch sinnvoll. Eine gewisse Vergleichbarkeit besteht mit Takt 116, Zählzeit 2. Im Erstdruck ist dies in den Takten 112 bis 118 die einzige Stelle, an der die Parallelität von I. und II. System aufgehoben wird. Takt 118 ist insofern vergleichbar, als hier im I. System ebenfalls, wie darüber hinaus an keiner weiteren Stelle dieses Abschnitts, ein leerer Klang steht (die Terz liegt jeweils im Pedal), dem im II. System mit *a¹* statt *h¹* eine Sept hinzugefügt würde. Allerdings ergäben sich durch *a¹* Quintparallelen mit dem Pedal von Zählzeit 1 zu 2 und von Zählzeit 2 zu 3 (systemübergreifend II. System).

Takt 143: In der Stichvorlage ist in Zählzeit 1 der Wechsel des II. Systems ins III. Man der Klammer ist mit Blick auf das I. System grund des Haltetons im II. System dennoch f Im I. System war in Zählzeit 1 in Ober- wie Takten zuvor, ein durchgehender Balken not nahm Reger erst nach Setzung der roten Vor-



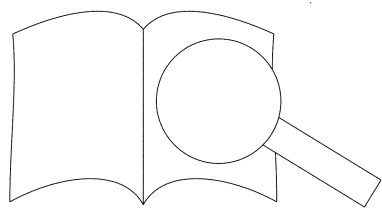
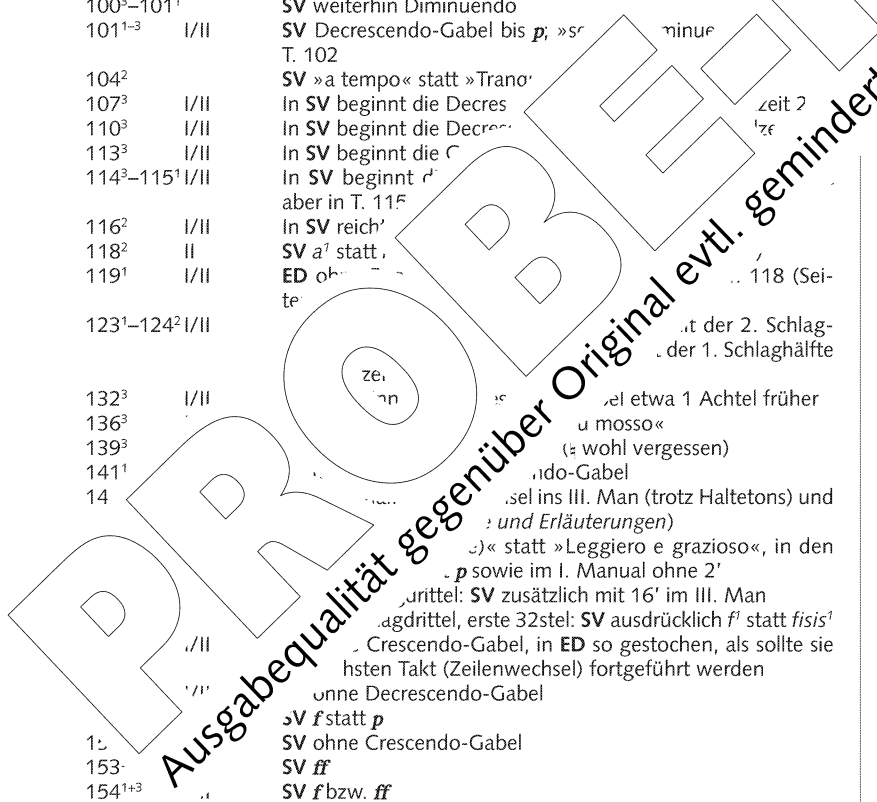
PROBEEPAWARTUNG • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

63² I/II In **SV** beginnt die Decrescendo-Gabel direkt mit der Zählzeit
SV »a tempo (quasi vivace)« statt »Un poco più mosso«
64³ I/II **SV** *f* statt *p*
65¹ I/II **SV** *f* statt *p*
65³ I/II **SV** ohne Crescendo-Gabel
66¹-72² I/II **SV** ohne Crescendo, **ED** nur bis Ende T. 71 (Seitenwechsel)
69³ I 2. Dezimolen-32stel: **SV** ausdrücklich *f* statt *fis*¹
71¹⁻² II Zählzeit 1, 2. Triolensechzehntel: **SV** *e*¹ statt *eis*¹, daher auch
Triller bei Zählzeit 2 ohne $\frac{3}{4}$ für die Nebennote
71³-72² **SV** »un poco rit.«
72¹⁻² I/II **SV** III. statt II. Man sowie Decrescendo von **mp** zu **pp**; **ED** nach
Seitenwechsel erneut mit dem Hinweis »II. Man« samt ge-
schweifter Klammer
72³ **SV** »a tempo« statt »Allegro moderato«
72³ I/II **SV** andere Registrierung: I. System »III. Man. (8' + 4' + 2')«
statt »II. Man« bzw. II. System »II. Man. (8' + 4')« statt
»I. Man«; außerdem **mp** statt **mf**
74³ II 32stel: **SV** *c*¹-*d*¹-*c*¹-*g* statt *c*¹-*d*¹-*e*¹-*d*¹
77¹⁻³ I/II **SV** eintaktige Crescendo-Gabel statt »crescendo« bis Ende
T. 80
78¹ I/II **SV** *f*
79¹-80² I/II **SV** Decrescendo-Gabel mit Ziel **mp**, außerdem »un poco rit.«
ab T. 79, Zählzeit 3
80¹ I/II In **SV** sind die jeweils ersten drei 32stel eine Sekunde höher
notiert (*g*¹-*a*¹-*g*¹ statt *fis*¹-*g*¹-*fis*¹ bzw. *g*-*a*-*g* statt *fis*-*g*-*fis*), der
reine Zielakkord e-moll wird also nicht erst mit Zählzeit 2 er-
reicht
80³ **SV** »a tempo« statt »Energico«
80³-85³ I/II **SV** Achteltrilolen jeweils ohne Akzente
81¹ I/II **SV** ohne »leggiero«
82¹ I/II **SV** ohne »leggiero«
85¹ I/II jeweils Achtel: **SV** ohne Staccato-Punkte
86¹ I/II jeweils Achtel: **SV** ohne Staccato-Punkte
87³ I/II **SV** III. statt II. Man
88¹ I/II **SV** Decrescendo-Gabel statt »diminuendo« sowie bereits ab
Mitte Zählzeit 3 von T. 87
88³ **SV** »a tempo (quasi vivace)« statt »Moderato«
89² I Triller: **SV** ohne $\frac{3}{4}$ für die Nebennote
91³ I Unterstimme: **SV** mit Phrasierungsbogen, der zudem über das
Taktende hinauszudeuten scheint
93¹ I Unterstimme, 1. Triolensechzehntel: **SV** und **ED** Handverteil-
ungshaken
94¹⁺³ I Triller: **SV** ohne $\frac{3}{4}$ bzw. $\frac{1}{4}$ für die Nebennote
94³ I Triller: **SV** und **ED** ohne Bogen
95³ **SV** »(non rit.)« statt »ritardando«
96²-100² **SV** Diminuendo statt Crescendo
96³ **SV** ohne »molto moderato«
100³ I/II **SV** ohne **fff**
100³-101¹ **SV** weiterhin Diminuendo
101¹⁻³ I/II **SV** Decrescendo-Gabel bis *p*; »sr
T. 102
104² **SV** »a tempo« statt »Tran-
107³ I/II In **SV** beginnt die Decres
110³ I/II In **SV** beginnt die Decres
113³ I/II In **SV** beginnt die C
114³-115¹ I/II In **SV** beginnt *d*¹
aber in T. 115
116² I/II In **SV** reich
118² II **SV** *a*¹ statt
119¹ I/II **ED** oh
123¹-124² I/II
132³ I/II
136³ I/II
139³ I/II
141¹ I/II
14 I/II
1 I/II
153- I/II
154¹⁺³ I/II

154-157 I/II
155¹ I/II
156¹⁺³ I/II
157¹ I/II
158¹⁻³ I/II
158² I
158²-160 I/II
159¹⁻² I/II
160¹ I
160¹ I/II
160³ II
160³ II
161³ I
161³ I
165¹ II
165² II
166³ II
166³ II
166³-167¹ I
167² I
168³ II
171³ II
176³ I
176³ I
179¹ I/II
184 I/II
193¹ II
193²-197² I/II
193³ II
194¹ II
194² II
195¹ II
197¹ I
197² II
198² I
199² II
200³ I
201¹ I
202² II
203¹⁻² I
205² II
206³ I
206³ II
207¹ II
207¹⁻² I

SV ohne Crescendo und Stringendo
SV *f*
SV **ff**
SV **ff**
SV andere Manualfolge und Dynamik: III. Man **fff** (statt I.
Man *f*), I. Man *f* (statt II. Man), II. Man **ff** (statt I. Man)
2. Schlagdrittel, letzte 32stel: **SV** *es*¹ statt *e*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl verges-
sen)
SV ohne Crescendo
SV andere Manualfolge und Dynamik: »III. Man **ff**« statt
Man, »II. Man **ff**« statt I. Man; das I. Man (Zusatz: *f*)
mit Zählzeit 3 erreicht
ED 2 Phrasierungsbögen (trotz einstimmiger H
folgt **SV**
SV II. Man
Oberstimme, 3. Triolenachtel: **ED** $\frac{3}{4}$ eir
folgt **SV**
SV »a tempo (allegro)« statt »Allr
In **SV** (über Rasur) und **ED** sin
1 Hals notiert (*b*¹ mit Halte
3. Triolenachtel: In **ED** ir
RWA folgt **SV**
2. bis 3. Triolenachtel
folgt **SV**
3. Triolenachtel
RWA folgt
Oberstir
SV (R
167),
Haltebogen
e²=
Tric
»A
SV
In
a
irrtümlich *his* statt
nachte
In
und **ED** irrtümlich *dis*¹
»Allegro moderato«
*eis*¹ statt *e*² bzw. *e*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl verges-
sen)
Triolenachtel und Triolenachtel: **SV** und **ED** *gis*¹ und
*a*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl vergessen)
Sechzehntel: **SV** *e-fis-g-dis*¹-*e*¹ statt *g-dis*¹ *e*¹-*ais-h* (evtl.
der Quartparallelen mit dem I. System für **ED** ge-
ED dadurch bei der Triolenachtel *f* statt *fis* ($\frac{3}{4}$ wohl
gessen)
letzte Triolensechzehntel: **ED** *gis*¹ statt *g*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl übersehen);
RWA folgt **SV**
Triolenachtel: **SV** *eis*¹ statt *e*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl vergessen)
SV »a tempo (vivace)« statt »Allegro moderato«; Vortrags-
anweisung in **SV** und **ED** erst mit Beginn der 32stel
erste 32stel: **SV** und **ED** *gis*¹ bzw. *gis* statt *g*¹ bzw. *g* ($\frac{3}{4}$ wohl
vergessen)
dritte (und fünfte) 64stel: **SV** *e*¹ statt *es*¹ ($\frac{3}{4}$ wohl vergessen)
ED bei der Septole jeweils Phrasierungsbogen über die ersten
5 Noten (I. bis II. System); in **SV** gehört dieser Bogen jedoch
vermutlich zur Septolenkennzeichnung und wurde vom Ste-
cher fehlinterpretiert
2. Schlaghälfte, 2. und 3. Triolensechzehntel: **ED** mit fälschli-
chem Haltebogen *b=h*
2. Schlaghälfte: **SV** ohne Haltebogen *f*¹=*f*¹
SV ohne Phrasierungsbogen
1. Triolensechzehntel: **SV** ohne Haltebogen nach *d*¹
SV ohne Haltebogen nach *f*¹
letzte 2 Septolen-32stel: **SV** und **ED** ohne Haltebogen *des*¹=
*des*¹
Unterstimme: **ED** Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV**
dritte 64stel: **SV** *h* statt *fis*
SV »a tempo« statt »Un poco sostenuto«
1. Schlaghälfte: **SV** ohne Haltebogen *h*¹=*h*¹
1. Schlaghälfte: In **SV** und **ED** ist *c*¹ als 2 gebundene Sech-
zehntel mit der Oberstimme gehalst, jedoch ohne Haltebo-
gen zur 2. Schlaghälfte
SV und **ED** ohne Haltebogen
Unterstimme, 3. Sechzehntel
*c*¹ ($\frac{3}{4}$ vergessen)
3. Sechzehntel: **SV** *eis*¹
2. Schlaghälfte: In **SV** t
neuer Phrasierungsbo-
rungen)
3. Sechzehntel: **ED** oh
SV und **ED** ohne Halte

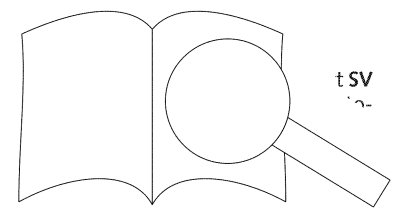


207 ²	II	Unterstimme, letzte Sechzehntel: SV und ED irrtümlich es statt e (= vergessen)
207 ²		SV Ritardando erst ab T. 208, 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1 («poco rit.»)
208 ²		2. Schlaghälfte: SV »a tempo« statt »Maestoso«
212 ³	II	SV und ED ohne Haltebogen $h=h$
215 ²	II	2. Schlaghälfte: In ED ist h lediglich als Sechzehntel notiert (ohne Halsung mit der Oberstimme); in SV sind in beiden Systemen h^1/d^2 bzw. h/d^1 über Rasur notiert, die Sechzehntelfigur im II. System (h auch mit der Oberstimme gehalten) wurde möglicherweise im Zuge dieser Korrektur ergänzt; RWA folgt SV
215 ³	I	1. Schlaghälfte: In ED ist a^2 als Achtel mit der Oberstimme gehalten, in SV als Viertel mit Hals nach unten, dessen Ansatz jedoch durch das nach Korrektur notierte fis^2 verdeckt wird; RWA folgt SV

Fuge

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ¹			SV Tempoangabe ohne »sempre leggiero« sowie mit schnellerer Metronomvorgabe: ($\downarrow = 66-84$) statt ($\downarrow = 116-132$)
1 ¹	I		SV Manualanweisung ohne 2' (vgl. T. 3)
1 ³	I		2. Sechzehntel: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
3 ¹⁻²	II		Oberstimme: SV ohne halbe Pause
3 ¹⁻³	I/II		SV und ED ohne Stimmführungslinie vom I. zum II. System
3 ¹⁻⁴	II		Unterstimme: ED ohne Ganztaktpause; RWA folgt SV
3 ³	I		SV und ED auch mit erinnernder Angabe der Fußstanzahlen; ob in SV (Seitenwechsel) der 2' erst hier hinzukommen sollte oder trotz des fehlenden Hinweises in T. 1 (s. o.) als bereits verwendet betrachtet wird, lässt sich nicht sagen
5 ¹⁻⁴	II		SV und ED ohne Ganztaktpause für die Unterstimme
5 ⁴⁻⁶	II/I		SV und ED ohne Stimmführungslinie vom II. zum I. System
6 ¹	I/II		SV im I. System »sempre III. Man« statt II. Man, im II. System II. statt I. Man; ED im I. System irrtümlicherweise »sempre II. Man.« (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> , Takt 6 bis 32)
8 ³	I		Achtel: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
8 ³	I/II		SV III. statt II. Man
8 ³⁺⁴	Pedal		beide Quellen abweichende Phrasierung des Themenkor siehe Faksimiles auf der DVD
10 ²	I		punktierte Achtel: SV ohne Staccato-Punkt
11 ³	I/II		In SV beginnt bereits hier ein Crescendo (vgl. T. 12 734blze.)
12 ¹	I		Oberstimme, 1. Schlaghälfte: In SV und ED ist Phrasierungsbogen so notiert, als sollte er aus dem Takt herüberreichen
12 ²	I/II		SV »un poco crescendo« (statt Crescendo) Zählzeit 3 von T. 11
13 ³	I/II		SV »sempre III. Man« statt »sempre II. Man« I. Man, außerdem mp
15 ¹⁻⁴	I/II		SV ohne Crescendo; in ED sollte es über den Takt h
16 ¹	I/II		SV jeweils III. statt II.
18 ¹	I		Unterstimme: SV S
18 ²	I		unterstimmter Achtel fis^1
19 ¹	II		Unterstimme folgt SV
19 ¹	II		letzte Sechzehntel: SV und ED möglicherweise Staccato-Punkt
19 ⁴	I		Phrasierungsbogen, in RWA analog
20 ³	I		Phrasierungsbogen nach halbtaktig, als sei er eine Fortführung
22 ¹⁻⁴	I/II		Phrasierungsbogen etwas später und endet etwas
2 ⁷			Phrasierungsbogen nicht so notiert, als sollte er (Seitenwechsel) fortgeführt werden, wurde nachträglich entsprechend ergänzt
			Phrasierungsbogen sowie (mit »sempre«) III. statt II. Man, jeweils Fußstanzahlen; außerdem f statt mf
			Phrasierungsbogen, jeweils Achtel: ED ohne Staccato-Punkte; RWA
			Sechzehntel: SV und ED ohne Staccato-Punkt
			jeweils III. statt II. Man
-26 ²			SV ohne Crescendo
			SV ohne f
			Unterstimme, 1. Sechzehntel: SV und ED es ¹ statt e ¹ (= wohl vergessen)
	I/II		SV ohne Crescendo
2	I/II		SV III. bzw. II. Man statt II. bzw. I. Man

31 ²	I	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: In ED ist bei der 1. Sechzehntel zusätzlich zum Staccato-Punkt ein Portato-Strich gesetzt. In SV wirkt der Strich jedoch eher wie ein nicht vollständig ausgeführter Phrasierungsbogen, der nicht korrigiert wurde
32 ¹	I/II	ED mit den Manualangaben aus SV , obwohl nach T. 29 (im II. System Wechsel ins I. Man) <i>sempre</i> im I. System stehen müsste (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> , Takt 6 bis 32)
32 ²⁻⁴	I/II	SV Crescendo-Gabel statt »crescendo«
33 ²	I/II	SV Decrescendo-Gabel (statt »diminuendo«) erst ab Zählzeit 3 (wie im Pedal)
34 ¹	II/Pedal	SV ohne Decrescendo-Gabel, in ED zwischen I. und II. System
34 ¹		SV ohne Tempoangabe
34 ²	II	Unterstimme: SV wohl irrtümlich c^1 statt c^i wurde nach Rasur des ursprünglich notierten Achtelbalkens ergänzt)
34 ⁴	I/II	SV »meno p «
35 ⁴	I	SV und ED auch mit erinnernder Angabe
35 ⁴⁻³⁶	I/II	SV » mf e crescendo«
36 ¹⁻⁴	Pedal	SV » mf e crescendo«
37 ¹	I/II	SV f mit nachfolgender Gabel
38 ²	I/II	SV pp statt ppp
38 ⁴	I/II	SV »meno pp «
38 ⁴⁻⁴⁰	I/II	SV durchgehend
40 ¹	Pedal	SV mf
41 ²	I/II	SV
42 ²	I/II	
42 ²⁻³	I/II	
44 ³		
45 ¹		
45 ³		
4 ^F		
4 ^F		
50 ¹	I	SV und ED ohne Pause für die Oberstimme
50 ¹⁻²	I	SV f statt mf sowie ohne »diminuendo« und Decrescendo-Gabel (I. und II. System)
50 ¹⁻³	I	SV ohne Rallentando (Zählzeit 1 bis 2), daher auch kein »Tempo primo« bei Zählzeit 3
50 ³	I/II	SV »più f « statt p
52 ²⁻⁴	I/II	SV ohne Crescendo-Gabel, in ED bis zum Taktstrich gezogen
53 ¹	Pedal	SV f statt mp
54 ⁴	II	In SV könnte der Phrasierungsbogen auch bis zur 2. Sechzehntel reichen
55 ¹	II	Triller: SV \sharp statt \natural für die Nebennote
56 ¹	I/II	SV mf (in ED möglicherweise nach Korrektur entfernt)
56 ²	I/II	2. Schlaghälfte, zweite 32stel: SV p (in ED möglicherweise nach Korrektur entfernt)
56 ³	I	Triller: SV \sharp statt \natural für die Nebennote
56 ³	I/II/Pedal	SV f
57 ¹⁻²	I/II	SV ohne Crescendo-Gabel
57 ³⁻⁴	I/II	SV Decrescendo von mf zu p (in ED möglicherweise nach Korrektur entfernt)
57 ⁴	I	vierte 32stel: SV und f
58 ¹	I	Oberstimme: ED
58 ¹⁻⁶⁵	I/II	SV durchgehend
60 ²	I	Oberstimme: ED
60 ²	I	Unterstimme, Ac
60 ⁴	I	Unterstimme, 2. Punkt
61 ⁴	I/II	SV jeweils ohne Seitenwechsel je



II. System ist der Phrasierungsbogen in **SV** nur für diese Figur notiert, in **ED** zum Beginn eines weiterführenden Bogens umgedeutet; RWA folgt hier **SV**

62¹ II In **SV** wurde der Bogen nachträglich nach vorn verlängert (vgl. T. 61¹)

62⁴ Pedal 2. Sechzehntel: **SV** *gis* statt *g* (≠ wohl vergessen)

65¹ Pedal **ED** *marcato* nicht eindeutig platziert; RWA folgt tendenziell **SV**

70⁴ I/II/Pedal In **SV** und **ED** ist *più ff* so notiert, als könnte bzw. sollte es bereits mit Zählzeit 3 beginnen

71³ I Oberstimme, 3. Sechzehntel: **SV** und **ED** *es*² statt *e*² (≠ wohl vergessen); dies beträfe auch Zählzeit 4, 1. Sechzehntel

71³⁺⁴ II/I **SV** und **ED** ohne Stimmführungslinie vom II. ins I. System

72¹ II **SV** punktierte Achtel *b* statt Achtel *b* und Sechzehntel *d'* (Quintparallele mit dem I. System in der 2. Schlaghälfte)

73¹ Pedal 4. Sechzehntel: **SV** Staccato-Punkt allenfalls angedeutet

75¹ Pedal In **SV** endet der Phrasierungsbogen bereits vor dem Taktstrich

75⁴ I/II In **SV** endet die Crescendo-Gabel bereits vor der 2. Schlaghälfte

75⁴ Pedal In **SV** ist der Phrasierungsbogen so notiert, als sollte er im folgenden Takt weitergeführt werden

76² I Unterstimme, 1. Schlaghälfte: **ED** ohne Haltebogen *a*¹=*a*¹; RWA folgt **SV**

76³ II Oberstimme, 1. Schlaghälfte: **ED** ohne Haltebogen *e*¹=*e*¹; RWA folgt **SV**

78² **SV** »Moderato molto« statt »Tranquillo e sostenuto«

80² I Unterstimme: In **SV** reicht der Phrasierungsbogen tendenziell bis zur 1. Achtel von Zählzeit 3

82¹⁺² I Unterstimme: **SV** ohne Haken zur Handverteilung

82² I/II In **SV** beginnt die Decrescendo-Gabel erst mit der 2. Schlaghälfte

83³ I Unterstimme, letzte Sechzehntel: **SV** (nach halbtaktigem Zeilenumbruch) und **ED** *gis*¹ statt *g*¹ (≠ wohl vergessen)

84⁴ I letzte Sechzehntel: **SV** *dis*² statt *d*² (≠ wohl vergessen), in **ED** wohl nach Korrektur eingefügt

86¹ II Unterstimme, 1. Achtel: **SV** *f* statt *g*

86¹ I/II In **SV** ist die Crescendo-Gabel bis zur letzten Sechzehntel gezogen, »molto« erscheint erst mit Zählzeit 2

88² I/II In **SV** steht **pp** mit Blick auf das I. System 1 Sechzehntel später

88³ I/II **SV** III. statt II. Man bzw. »II. Man. (8' + 4' + 16')« statt »I. Man (8' + 4')«; das irritierende *sempre* in **ED** im I. System, das nicht erinnernd gemeint sein kann, ist möglicherweise bei der Korrektur stehen geblieben

88³ **SV** »a tempo (quasi vivace)« statt »Tempo primo«

90⁴ I/II **ED** Crescendo-Anweisung lediglich bis Anfang 2. Schlaghälfte; RWA folgt **SV**

91¹ I/II **SV** III. statt II. Man bzw. II. statt I. Man

93¹-98³ II **SV** nur 1 Phrasierungsbogen (möglicherweise auch über den 2. Systemteil)

93² I/II In **ED** endet das Crescendo 1 Trioler Sechzehntel früher; RWA folgt **SV**

93³ Pedal **SV** »quasi *ff*« statt »*più ff*«

93⁴ I/II **SV** II. statt I. Man

94⁴ I Unterstimme, Achtel: **SV** *es*¹ statt *e*¹ (≠ wohl vergessen)

96²-98² Pedal **SV** ohne Ritardando

98² **ED** Crescendo leitet sich von **SV** ab

98³ I/II **SV** und **ED** *mf* statt *f* (≠ wohl vergessen)

98⁴ II **SV** ohne »*rit.*«

99² II **SV** um $\frac{1}{2}$ (≠ wohl vergessen)

99⁴ I *d'* statt *d* (≠ wohl vergessen)

100¹ **ED** $\frac{1}{2}$ (Zeilenumbruch) statt $\frac{3}{4}$ (Zeilenumbruch); im Pedal wohl Pause eingezeichnet, jeweils Sechzehntel: **SV** $\frac{1}{2}$ statt $\frac{3}{4}$

100³ **ED** *his*¹ statt *h*¹ (≠ wohl vergessen)

100⁴ **ED** (nach Zeilenumbruch) und **ED** *his*¹ statt *h*¹ (≠ wohl vergessen)

101¹ **ED** ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV** (Beginn nach halbtaktigem Zeilenumbruch)

101² Unterstimme, 2. Sechzehntel: **SV** und **ED** *es*¹ statt *e*¹ (≠ wohl vergessen)

101³ Unterstimme: **SV** ohne Haltebogen *h*¹=*h*¹

101⁴ Unterstimme, 2. Sechzehntel: **SV** (über Rasur) und **ED** *b*¹ statt *h*¹ (≠ wohl vergessen)

112⁴ I/II/Pedal **ED** Crescendo bis etwa Schlagmitte, **SV** vor allem im I./II. System etwas weiter

113¹ **SV** »Sostenuto« statt »Molto sostenuto«

115² I 2. Schlaghälfte, 2. Sechzehntel: **SV** und **ED** *eis*¹ statt *e*¹ (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)

115⁴ II Oberstimme, Achtel: **SV** und **ED** (halbtaktiger Zeilenumbruch) *gis* statt *g* (≠ wohl vergessen)

116⁴ **ED** Crescendo nur bis zum Ende der 1. Schlaghälfte; RWA folgt **SV**

118¹ II Schlagmitte: **ED** ohne Haltebogen *a*=*a*; RWA folgt **SV**

Phantasie und Fuge d-moll op. 135b
Komponiert in Jena, April/Mai 1915, revidiert ca. M²⁰

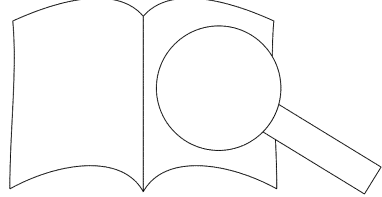
I. QUELLEN
Entwurf (E)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe
 Format: Querformat (4°)
 Notenpapier: 16-systemiges Notenpapier
 Umfang: 21 ineinandergelagerte Blätter
 Inhalt: 76 Seiten Notentext (paginiert)
 Schreibmittel: Roter und schwarzer Bleistift
 Abfolge: 1. Phantasie (S. 9-16), 2. Fuge (S. 17-22)
 Bemerkungen: Der Entwurf enthält Korrekturen. Einige Takte sind durchgeführte Phrasierungen mit ihren Themen, jeweils Taktmitte.

Staatsbibliothek, München, Musikabteilung, Signatur: Ms. 9680.
 Der Einband aus Regers Zeit, mit blauem Schutzpapier überklebt.
 12-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 112 für Gesang und Klavier (ca. 34 x 27,4 cm; oben und unten beschnitten).
 5 ineinandergelagerte Doppelblätter mit Fadenheftung.
 20 Seiten Notentext (paginiert).
 Reger: schwarze und rote Tinte, Bleistift (vor allem Korrekturzeichen); Verlag, Stecherei, Bibliothek und Elsa Reger: Bleistift, schwarze und blaue Tinte.
 Kopftitel: *Meister Richard Strauss in besonderer Verehrung. I Phantasie und Fuge (d moll) für Orgel. I [rechts:] Max Reger, op. 135b.*
 Phantasie (S. 1-9), Fuge (S. 9-20).
 Das Manuskript weist zahlreiche Rasuren sowie eine Überklebung auf S. 16 auf. Darüber hinaus sind 2 bereits mit schwarzer und roter Tinte ausgeführte Stellen gestrichen (S. 13 sowie S. 15-16). Änderungen im Titel von fremder Hand (vermutlich Verlagslektor) mit Bleistift.
 Schenkungsvermerk Elsa Regers auf vorderem fliegenden Vorsatz recto mit blauer Tinte: »Meinem lieben Patensohn Max Hanfried Poppen. Zum Andenken München April 1937. Frau Max Reger.«

1. Korrekturabzug (KA1)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Kf. 012.
 Format: Querformat (4°).
 Umfang: 16 einseitig bedruckte Blätter. Ursprünglich 20 Blätter; 4 Blätter eliminierte Reger (S. 9, 15).
 Inhalt: Notentext S. 3-18 (grün gedruckt) und S. 10-14, 17, 19-22. In die ursprüngliche Paginierung sind die Kürzungen im Phantasie (S. 3-10, ursprünglich 12-22).
 Satzfolge: C. G. Röder, Leipzig.
 Stich und Druck: Stempel der Stecherei



PROBENKOPPE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Schreibmittel: Reger: rote Tinte, Bleistift; Verlag bzw. Stecherei: rote Tinte (selten), Bleistift, lila Stempel; Fritz Busch: Bleistift.
 Bemerkungen: Aufgrund der Kürzungen (vgl. Umfang) finden sich Überklappungen an den Anschlussstellen auf fol. 6 (S. 8), fol. 11 (S. 13, ehemals 14) und fol. 12 (S. 14, ehemals 17). Die vom Verlag oder der Stecherei mit Bleistift geschriebene Anweisung auf S. 3 (»1 gebrauchsmäßigen + 1 gewöhnl [Abzug] bis] 18/4 bestimmt«) bezieht sich auf den exemplarmäßigen Abzug für Karl Straube und den 2. Korrekturabzug, die Reger bei Einreichen des von ihm bearbeiteten 1. Korrekturabzugs am 13. April 1916 erbat. Reger und Fritz Busch musizierten am 3. Mai 1916 in Jena aus dem 1. Korrekturabzug, den Reger mit der Zusendung des 2. Korrekturabzugs vom Verlag zurückerhalten hatte. Vermutlich schenkte Reger den Abzug Busch als Erinnerung, der auf S. 3 notierte: »3.5.16 in Jena I mit Reger I am Klavier I gespielt. I F.B.«. Stecherei-Nummer auf S. 3, 9 und 14: 36585.

Eliminierte Seiten des 1. Korrekturabzugs (KA1^{el})

Besitzer: Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nr. XI-5 710 / Nhs 786.
 Format: Querformat (4°).
 Umfang: 4 einseitig bedruckte Blätter.
 Inhalt: Notentext S. 9, 15, 16 und 18 (gedruckte Paginierung). Aus fol. 3 (S. 16) sind 2 Takte ausgeschnitten, die in KA1 als neuer Anschluss auf fol. 11 aufgeklebt sind.
 Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.
 Schreibmittel: Reger: rote Tinte, Bleistift; fremde Hand (vermutlich Verlagslektorat): rote Tinte (an zwei Stellen).
 Bemerkungen: Reger hatte die ausgeschiedenen Blätter bei der Rücksendung von KA1 behalten. Sie enthalten ausschließlich verworfenen Text, nämlich die ursprünglichen Takte 40–49 der *Phantasie* (S. 9) sowie 47–63 und 74–81 der *Fuge* (S. 15–16 und 18). Auch an diesen Stellen hatte Reger bereits Korrekturen notiert: Auf S. 9 und 18 wurden diese zunächst zumeist mit Bleistift angemerkt, dann mit roter Tinte ausgeführt. Hingegen finden sich auf S. 15–16 lediglich Bleistifteintragen betreffend fol. 2 und 3 wurden somit in einem frühen Stadium eliminiert als die fol. 1 und 4 (S. 9 und 18).

2. Korrekturabzug (KA2)

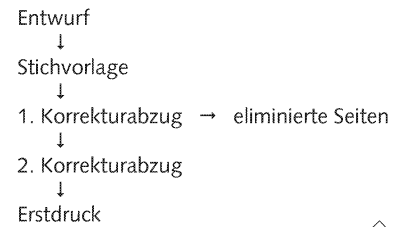
Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur
 Format: Querformat (4°).
 Umfang: 8 einseitig bedruckte Blätter.
 Inhalt: Notentext S. 6, 8, 9, 11, 13, 17, 18.
 Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.
 Datierung: Stempel (vermutlich Eingangsstempel): »29. 4. 16.«
 Schreibmittel: Reger: rote Tinte, Stempel; Fritz Stein: Bleistift.
 Bemerkungen: Von diesen im Original erhaltene Blätter sind als Kopie der Originalen zu betrachten. Die Originalen sind im Original erhaltene Blätter sind als Kopie der Originalen zu betrachten. Die Originalen sind im Original erhaltene Blätter sind als Kopie der Originalen zu betrachten.

Erstdruck (EF)

Verlag: Simrock, Leipzig, Juni 1916; Plattennummer: 10754.
 Format: Querformat (4°).
 Inhalt: Notentext S. 3–18.
 Bemerkungen: Die Erstausgabe wurde von C. F. Peters, Leipzig, 1928; Verlagsnummer: 10754, Plattennummer 10754. Copyright Peters 1932 und 1944.

Die Erstausgabe liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzlichen Quellen wurden die autographe Stichvorlage sowie die beiden ersten Korrekturabzüge herangezogen. Die aus dem 1. Kor-

rekturabzug entfernten Seiten betreffen lediglich die verworfene Erstfassung (siehe Anhang). Der Entwurf spielte für die Edition ebenfalls keine Rolle.



II. LESARTEN

1. Kürzungen im 1. Korrekturabzug

Kürzung in der *Phantasie*, nach Takt 39, Zählzeit 4 ab Takt 39, Zählzeit 4 inklusive Takt 49 (Anhang, S. 180f.). Als Anschlussstück nachgetragenen neuen Ausschnitts. Im Zuge der Kürzung ausgerichtet: Reger fügte in Takt 39 schrieb er nun in von Zählzeit 1 bis 3 vermutlich versehrt wurden ferner

Erste Kürzung der Stimmführung in Takt 43: gestochenen Takte 44 bis 63 (Anhang, S. 186ff.). Von den drei Kürzungen ist die erste. Als Überleitung erweiterte Reger die Zählzeit zu komponierte für Zählzeit 3 eine neue dynamischen Verlauf (vgl. die Änderungen in Takt 26, 30, 33 und 40).

In Takt 53, Zählzeit 3: Die bereits gestochene Passage in Takt 73, Zählzeit 4 bis Takt 81, Zählzeit 6 reicht, enthielt die Zählzeiten 4 bis 6 wurden als neuer Anschluss hinzugefügt. Die Zählzeiten 7 bis 12 aus Takt 81 der Stichvorlage übernommen

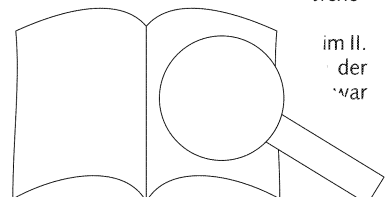
Zusammenfassend: In den Kürzungsprozessen vgl. *Einleitung*, S. XVI–XVII, *Vorbemerkungen*, Anhang, S. 173 und DVD, *Opus 135b, Korrekturschichten*.

2. Kommentare und Erläuterungen

Fuge

Takt 6, Zählzeit 3, Oberstimme: Reger weicht hier bei der Abphrasierung des 1. Fugenthemas das einzige Mal ab, indem nicht bis zum Ende des Themas nach dem 7. Ton e² phrasiert wird, sondern 9 Töne unter einen Phrasierungsbogen gefasst sind (die restlichen 9 Einsätze des Fugenthemas sind bis zum 7. Ton phrasiert). Die singuläre Phrasierung entstand dabei durch Korrektur: Reger ließ den Phrasierungsbogen ursprünglich nach d¹ enden und setzte den nächsten mit cis² an (vgl. Korrektur und Rasur in der Stichvorlage).

Takt 40 bis 43: Im 1. Korrekturabzug fügte Reger in Takt 40, Zählzeit 3 für die Unterstimme die Angabe *sempre II. Man.* ein. Die beiden Stimmen des II. Systems sind somit auf verschiedenen Manualen auszuführen (in der Stichvorlage hingegen waren beide Stimmen im I. Manual zu spielen). Christopher Anderson bemerkt mit Blick auf diese Änderung: »What is now the final entrance of the first fugue's subject (in the tenor ...) was originally moved to the stronger Manual I along with – as practical considerations dictate – the baritone voice. In the revision, Reger wrote for the baritone line the same indication as for the upper two voices ('sempre II. Man.'). placing only the tenor voice on Manual I through the end of the subject [...]. This new arrangement, while not impossible to perform, presents significant technical difficulties [...]. Of course, the subject is rendered more effectively through the crescendo Reger prescribes, and there can be no doubt that the resulting orchestration stems from Straube's suggestive In Takt 43 findet die Steigerungsstelle im Manual *ff*, wohingegen zuvor I. Man. Rückkehr der Oberstimme der linken H-



³ Max Reger and Karl Straube. *Persy*. Aldershot and Burlington (Vermont)

deshalb zwischenzeitlich ein Wechsel der rechten Hand bei Zählzeit 1 auf das I. Man vorgesehen (die Phrasierung im 1. Korrekturabzug folgt noch dieser Konzeption), wohingegen die endgültige Manualverteilung der Situation in Takt 43 der Stichvorlage wieder entspricht. Die Phrasierung der Stimmen des I. Systems folgt deshalb an dieser Stelle der Stichvorlage.

Takt 78, Zählzeit 4 bis 5, Pedal: In der Stichvorlage steht lediglich eine gehaltene Viertel A. Im 1. Korrekturabzug verkürzte Reger den Ton zur punktierten Achtel und fügte eine Sechzehntel e ein. Der eingefügte Ton wurde jedoch – wohl versehentlich – nicht unter einen Phrasierungsbogen gefasst. Er ist also weder an den vorangehenden Orgelpunkt A angebunden noch als Beginn der Auftaktphrase zum 2. Fugenthema in Zählzeit 7 ausgewiesen.

3. Lesartenverzeichnis

KA1 und KA2 werden im Lesartenverzeichnis nur dort aufgeführt, wo sie Änderungen gegenüber SV dokumentieren. Sind SV und ED in ihrer Lesart identisch, ist der Hinweis auf die chronologisch dazwischen liegenden Korrekturabzüge entbehrlich.

Reger notiert bereits in SV einige zumeist nachgetragene Warnakzidenzen unter statt vor den betreffenden Noten. Diese Eigenart behielt er auch bei den in den Korrekturabzügen eingefügten Warnakzidenzen bei, in denen er dem Notensteher demgemäß auch auftrag, die Akzidenzen »unten« zu stechen. Einige Warnakzidenzen sind auch in Klammern notiert.

Phantasie

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ¹	I		SV ohne »2'« bei der Manualangabe; in KA1 hinzugefügt
1 ¹	I		SV nur pp statt ppp <i>leggiero</i> ; <i>leggiero</i> von Reger in KA1 hinzugefügt, ppp statt pp wahrscheinlich versehentlich gestochen, jedoch im weiteren Korrekturverlauf von Reger nicht mehr geändert
1 ¹			SV <i>Vivace</i> statt <i>Quasi vivace</i> ; in KA1 geändert (vgl. auch T. 40)
1 ⁴	II		SV ohne <i>sempre leggiero</i> , in KA1 von Reger ergänzt
3 ⁴	I		Unterstimme: ED punktierte Achtel g ¹ ohne Punkt
7 ¹⁻²	Pedal		SV ohne Ende der Decrescendo-Gabel aus T. 6, ED nur bis Anfang von Zählzeit 2
8 ²	Pedal		2. Achtel: ED Beginn der Decrescendo-Gabel aus Platzgründen erst auf Zählzeit 3
9 ²	Pedal		SV und ED Decrescendo-Gabel nur bis Zählzeit 1
11 ²	II		Unterstimme: SV Viertel H statt Achteln H-d, in KA1 geändert
12 ¹			SV <i>Vivace</i> statt <i>Quasi vivace</i> sowie ohne <i>legato</i> namikangabe, in KA1 geändert
12 ³	I		1. Schlaghälfte, vierte 32stel: SV d ² statt a ² , in
17 ¹⁻³	II		jeweils 2. Schlaghälfte, 1. Sechzehntel: SV ohne che, in KA1 eingefügt
18 ²	I/II		In SV Beginn der Decrescendo-Gabel bereits an Zählzeit 1
25 ²	II		Oberstimme. 2. Sechzehntel bogens bereits bei der 1. Sechzehntel
25 ⁴	II		Unterstimme, 2. Sechzehntel
26 ¹			SV Ritardando erst an Zählzeit 2 eingefügt
26 ⁴	I		Oberstimme lenumbruc
27 ⁴	II/Pedal		SV und ED c ¹ ohne h vor g ¹
28 ¹			SV c ¹ ohne h vor g ¹
28 ⁴	I		SV c ¹ ohne h vor g ¹
29 ³	I/II		SV c ¹ ohne h vor g ¹
32 ⁴	II		SV c ¹ ohne h vor g ¹
33 ²	II		Achtelbalken (Ober- und Unterstimme)
33 ⁴			gezogenem Sechzehntel- statt
33			1. Schlaghälfte, zweite 32stel: SV b statt h, in
			SV c ¹ =c ¹ , in KA1 eingefügt
			SV fehlt bei der gehaltenen Sechzehntel g ¹
			altebogen c ² =c ² , in KA1 ergänzt
			Unterstimme, zweite 32stel: SV und ED ohne h vor f ²
			Unterstimme: SV ohne Viertelpause, in KA1 von der Steche- rganz
			2. Schlaghälfte, je letzte 32stel: SV und ED ohne h vor d ¹ bzw. d ²
37 ²⁻³			Unterstimme: SV Triller ohne h, in KA1 ergänzt

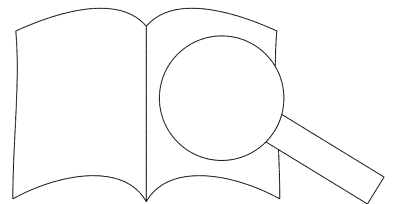
38 ³⁻⁴	I/II/Pedal	SV ohne Crescendo, in KA1 aufgrund der Kürzung nach T. 39, Zählzeit 3 eingefügt (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
39 ¹⁻³	I/II/Pedal	SV ohne »Org Pl«, dafür mit Crescendo-Gabel bis Zählzeit 3, in KA1 im Zuge der Kürzung nach Zählzeit 3 (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>) geändert; im Pedal strich Reger, vermutlich versehentlich, die Crescendo-Gabel nicht, sodass in ED dort »Org Pl« und Crescendo-Gabel erscheinen
39 ²⁻³	I/II/Pedal	SV jeweils ohne Fermaten in den Manualen und im Pedal, in KA1 im Zuge der Kürzung nach Zählzeit 3 eingefügt

Die in SV auf T. 39, Zählzeit 3 folgenden 10¼ Takte wurden in KA1 eliminiert (*Kürzungen im 1. Korrekturabzug*).

39 ⁴	I/II/Pedal	ED ppp statt pppp; RWA folgt KA1
40 ¹		SV <i>Vivace</i> statt <i>Quasi vivace</i> , von Reger in T. 1)
40 ¹	I/II	SV mf statt p sowie ohne <i>leggiero</i> , in
40 ³	I	letzte 32stel: SV c ¹ statt b, in KA1
40 ³	II	letzte Sechzehntel: SV as statt
42 ⁴	I	SV ohne Portato-Striche (na- lag bzw. der Stecherei in
44 ²	II	Ober- und Unterstim- statt es ¹ /g ¹ , in KA2
44 ⁴	I/II	2. Schlaghälfte, c ¹ und g ¹ bzw. b
45 ¹	II	In SV fehlt c ¹ und g ¹ (s. o., Verlag b ¹ 11 e ¹ 2 sta.
46 ³	I	1. Sch ¹ KA1 geän- der
46 ³	I	SV c ¹ für die Unter- stimme
46 ³	II	SV c ¹ (ent), in KA1 geändert
47 ¹	I/II	SV c ¹ ED angebundenes as ¹ statt Sechzehntel; RWA
47 ²		SV c ¹ nur als Sechzehntel (ohne Hals folgt SV alschlich ohne Notenhals; RWA folgt

Pl« bereits am Ende von Zählzeit 1
2. Schlaghälfte, jeweils zweite 32stel: SV verse-
s¹ bzw. fis statt f¹ bzw. f, in KA1 jeweils durch
ersetzt
Angabe »poco a poco sempre rit.«, »sempre« in KA1
erhalten
ED ohne Crescendo-Gabel, RWA folgt SV
SV »Org Pl« bereits jeweils auf Zählzeit 2, im Pedal in KA1 in
Zählzeit 3 geändert (in I/II bereits tendenziell bei Zählzeit 3
gestochen)
Oberstimme: In SV und ED fehlt h vor a

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1-7 ⁴	I		ED einstimmige Pausensetzung; RWA folgt SV
6 ³	II		Zur Phrasierung des Fugenthemas s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
14 ²	I/II		SV ohne »poco crescendo«, in KA1 aufgrund der Kürzung nach T. 43 eingefügt (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
16 ¹			SV pppp, in KA1 aufgrund der Kürzung nach T. 43 in ppp geändert, das <i>sempre</i> in den Manualen wurde dabei nicht getilgt (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
16 ³	II		Unterstimme, Achtel: SV B statt g, in KA1 geändert
22 ¹			SV »meno pppp« statt »meno ppp«, in KA1 aufgrund der Kürzung nach T. 43 geändert (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
26 ¹	I/II		SV »meno ppp« statt »meno pp«, in KA1 aufgrund der Kürzung nach T. 43 geändert (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
27 ³⁻⁴	II		Oberstimme: In ED ist der in T. 26 beginnende Phrasierungsbogen beim Fugenthema durchgehend notiert, obwohl bei Zählzeit 4 zusätzlich ein neuer Bogen ansetzt; RWA folgt SV
30 ¹			SV »meno pp« statt »meno p« nach T. 43 geändert (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
32 ¹	II		Oberstimme, 1. Achtel
33 ³			SV »meno p« statt mf T. 43 geändert (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
40 ¹			SV mp statt f, in KA1 geändert (s. o., <i>Kürzungen im 1. Korrekturabzug</i>)
40 ³	II		Unterstimme: SV ohne hinzugefügt (s. o., <i>Komm</i>



- 43 SV ohne Ritardando, in KA1 eingefügt (Einfügung zusammenhängend mit Kürzung nach Zählzeit 3; s. o., Kürzungen im 1. Korrekturabzug)
- 43² I In KA1 (und daher auch ED) ist der Phrasierungsbogen der Oberstimme nach der punktierten Achtel *es*² unterbrochen, der Phrasierungsbogen der Unterstimme ist nach T. 42 nicht fortgeführt; RWA folgt SV (s. o., Kommentare und Erläuterungen)
- 43² II In SV enden die Phrasierungsbögen bei der 1. Viertel (dort Manualwechsel auch in der Unterstimme)

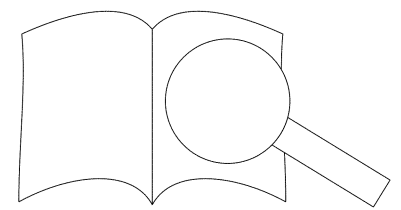
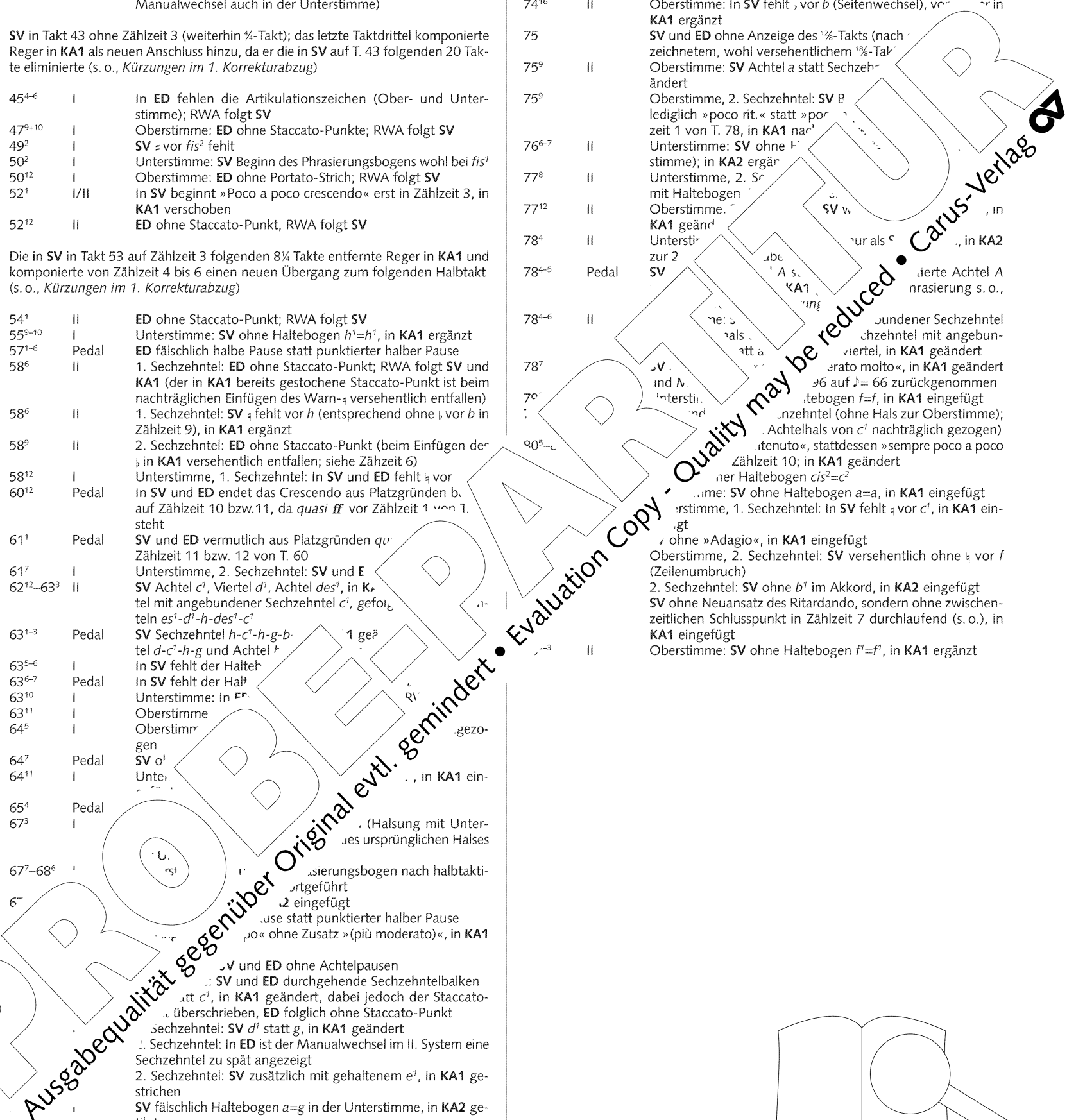
SV in Takt 43 ohne Zählzeit 3 (weiterhin ¾-Takt); das letzte Takt Drittel komponierte Reger in KA1 als neuen Anschluss hinzu, da er die in SV auf T. 43 folgenden 20 Takte eliminierte (s. o., Kürzungen im 1. Korrekturabzug)

- 45⁴⁻⁶ I In ED fehlen die Artikulationszeichen (Ober- und Unterstimme); RWA folgt SV
- 47⁹⁺¹⁰ I Oberstimme: ED ohne Staccato-Punkte; RWA folgt SV
- 49² I SV \sharp vor *fis*² fehlt
- 50² I Unterstimme: SV Beginn des Phrasierungsbogens wohl bei *fis*¹
- 50¹² I Oberstimme: ED ohne Portato-Strich; RWA folgt SV
- 52¹ I/II In SV beginnt »Poco a poco crescendo« erst in Zählzeit 3, in KA1 verschoben
- 52¹² II ED ohne Staccato-Punkt, RWA folgt SV

Die in SV in Takt 53 auf Zählzeit 3 folgenden 8¼ Takte entfernte Reger in KA1 und komponierte von Zählzeit 4 bis 6 einen neuen Übergang zum folgenden Halbtakt (s. o., Kürzungen im 1. Korrekturabzug)

- 54¹ II ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
- 55⁹⁻¹⁰ I Unterstimme: SV ohne Haltebogen *h*¹=*h*¹, in KA1 ergänzt
- 57¹⁻⁶ Pedal ED fälschlich halbe Pause statt punktierter halber Pause
- 58⁶ II 1. Sechzehntel: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV und KA1 (der in KA1 bereits gestochene Staccato-Punkt ist beim nachträglichen Einfügen des Warn- \sharp versehentlich entfallen)
- 58⁶ II 1. Sechzehntel: SV \sharp fehlt vor *h* (entsprechend ohne \flat vor *b* in Zählzeit 9), in KA1 ergänzt
- 58⁹ II 2. Sechzehntel: ED ohne Staccato-Punkt (beim Einfügen der \flat in KA1 versehentlich entfallen; siehe Zählzeit 6)
- 58¹² I Unterstimme, 1. Sechzehntel: In SV und ED fehlt \sharp vor *c*
- 60¹² Pedal In SV und ED endet das Crescendo aus Platzgründen b. auf Zählzeit 10 bzw. 11, da *quasi ff* vor Zählzeit 1 von T. steht
- 61¹ Pedal SV und ED vermutlich aus Platzgründen *qu* Zählzeit 11 bzw. 12 von T. 60
- 61⁷ I Unterstimme, 2. Sechzehntel: SV und E
- 62¹²⁻⁶³ II SV Achtel *c*¹, Viertel *d*¹, Achtel *des*¹, in KA1 tel mit angebundener Sechzehntel *c*¹, gefolgt von *es*¹-*d*¹-*h*-*des*¹-*c*¹
- 63¹⁻³ Pedal SV Sechzehntel *h-c*¹-*h-g-b* und Achtel *f* (Halsung mit Unterstimme des ursprünglichen Halses)
- 63⁵⁻⁶ I In SV fehlt der Haltebogen
- 63⁶⁻⁷ Pedal In SV fehlt der Haltebogen
- 63¹⁰ I Unterstimme: In ED
- 63¹¹ I Oberstimme
- 64⁵ I Oberstimme
- 64⁷ Pedal SV *o*¹
- 64¹¹ I Unterstimme, in KA1 eingefügt
- 65⁴ Pedal
- 67³ I
- 67⁷⁻⁶⁸ I Phrasierungsbogen nach halbtaktig fortgeführt
- 67⁷ I Pause statt punktierter halber Pause
- 67⁷ I »*poco*« ohne Zusatz »(più moderato)«, in KA1
- 67⁷ I SV und ED ohne Achtelpausen
- 67⁷ I SV und ED durchgehende Sechzehntelbalken
- 67⁷ I *c*¹, in KA1 geändert, dabei jedoch der Staccato-Strich überschrieben, ED folglich ohne Staccato-Punkt
- 67⁷ I Sechzehntel: SV *d*¹ statt *g*, in KA1 geändert
- 67⁷ I 1. Sechzehntel: In ED ist der Manualwechsel im II. System eine Sechzehntel zu spät angezeigt
- 67⁷ I 2. Sechzehntel: SV zusätzlich mit gehaltenem *e*¹, in KA1 gestrichen
- 67⁷ I SV fälschlich Haltebogen *a=g* in der Unterstimme, in KA2 getilgt

- 74 SV und ED ohne Anzeige des 1¼-Takts (vermutlich liegt bei diesem ein Versehen; in SV Seitenwechsel nach der 6. Achtel, auf Folgeseite dann jedoch vollständiger 1¼-Takt)
- 74¹ II Unterstimme: In SV beginnt der Phrasierungsbogen erst bei Zählzeit 2 (mit der Achtel)
- 74⁷ I Unterstimme, 1. Sechzehntel: In SV fehlt \sharp vor *a*¹ (nach Seitenwechsel), in KA1 ergänzt
- 74⁸ II SV ohne Haltebogen *a=a* (von Unter- zur Oberstimme), in KA1 eingefügt
- 74¹⁶ II Oberstimme: In SV fehlt \flat vor *b* (Seitenwechsel), vor *c* in KA1 ergänzt
- 75 SV und ED ohne Anzeige des 1¼-Takts (nach dem gezeichnetem, wohl versehentlichem 1¼-Takt)
- 75⁹ II Oberstimme: SV Achtel *a* statt Sechzehntel
- 75⁹ II ändert
- 75⁹ II Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV B lediglich »*poco rit.*« statt »*poco*«
- 75⁹ II zeit 1 von T. 78, in KA1 nach
- 76⁶⁻⁷ II Unterstimme: SV ohne Haltebogen
- 77⁸ II Unterstimme, 2. Sechzehntel mit Haltebogen
- 77¹² II Oberstimme, 1. Sechzehntel: SV *w* in KA1 geändert
- 78⁴ II Unterstimme, 1. Sechzehntel als *c* in KA2
- 78⁴⁻⁵ Pedal SV
- 78⁴⁻⁶ II
- 78⁷ II Unterstimme, 1. Sechzehntel mit angebundener Sechzehntel
- 78⁷ II Viertel, in KA1 geändert
- 78⁷ II Unterstimme, 2. Sechzehntel »*erato molto*«, in KA1 geändert
- 78⁷ II »*poco*« auf »*poco*« zurückgenommen
- 78⁷ II Haltebogen *f=f*, in KA1 eingefügt
- 78⁷ II Sechzehntel (ohne Hals zur Oberstimme);
- 78⁷ II Achtelhals von *c*¹ nachträglich gezogen)
- 78⁷ II »*ritenuto*«, stattdessen »*sempre poco a poco*«
- 78⁷ II Zählzeit 10; in KA1 geändert
- 78⁷ II Unterstimme, 1. Sechzehntel: SV ohne Haltebogen *cis*²=*c*²
- 78⁷ II Unterstimme, 1. Sechzehntel: In SV fehlt \sharp vor *c*¹, in KA1 eingefügt
- 78⁷ II ohne »*Adagio*«, in KA1 eingefügt
- 78⁷ II Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV versehentlich ohne \sharp vor *f* (Zeilenumbruch)
- 78⁷ II 2. Sechzehntel: SV ohne *b*¹ im Akkord, in KA2 eingefügt
- 78⁷ II SV ohne Neuansatz des Ritardando, sondern ohne zwischenzeitlichen Schlusspunkt in Zählzeit 7 durchlaufend (s. o.), in KA1 eingefügt
- 78⁷ II Oberstimme: SV ohne Haltebogen *f*¹=*f*¹, in KA1 ergänzt



Phantasie und Fuge d-moll op. 135b, verworfene Erstfassung
Komponiert in Jena, April/Mai 1915.

I. QUELLEN

Quellenbeschreibungen von **E, SV, KA1, KA1^{el}, KA2** und **ED** siehe Kritischer Bericht der autorisierten Druckfassung, S. 211f.

Für die Edition der verworfenen Erstfassung von Opus 135b wurden die Stichvorlage und die Korrekturabzüge (1. Korrekturabzug inklusive der eliminierten Seiten, 2. Korrekturabzug) als Quellen herangezogen; eine durchgehende Leitquelle wie bei der autorisierten gekürzten Druckfassung gibt es jedoch nicht. Für die Passagen, die vom Erstdruck abweichen, sind diese Quellen von unterschiedlicher Bedeutung: Im Falle der während des Korrekturprozesses gekürzten Passagen (*Phantasie*, T. 39⁴–49 sowie *Fuge*, T. 44–63 und T. 73⁴–81⁶) dienten hinsichtlich der Noten wie auch der Vortragsangaben die eliminierten Seiten des 1. Korrekturabzugs als Hauptquelle.

Ebenfalls relevant sind zwei ungekürzte Abschnitte in der *Fuge*. Der für die Druckfassung geänderte dynamische Verlauf in den Takten 14 bis 39 steht dabei in direktem Zusammenhang mit der im 1. Korrekturabzug vorgenommenen Kürzung der nachfolgenden Takte 44 bis 63 (s. o.). Der ebenfalls im 1. Korrekturabzug geänderte Tempoverlauf ab Takt 96 bis zum Schluss könnte ebenfalls durch die Kürzungen bedingt sein; vgl. *Vorbemerkung*, S. 172. Diese beiden Verläufe wurden daher hinsichtlich der Vortragsangaben nach der Stichvorlage ediert.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Das vorliegende Lesartenverzeichnis beschränkt sich auf Anmerkungen gekürzten Passagen, zum direkten Umfeld der Kürzungen und zu den genannten Verläufen, da der übrige Notentext der Edition der autografischen Fassung entspricht; zu den diesbezüglichen Lesarten vgl. den obigen Bericht.

Fuge

Takt 40 bis 43: In der Stichvorlage sind beide Systeme I. Manual geführt. Reger differenzierte die Manuskripte vermutlich auf Anraten Straubes (vgl. *Kritischer Bericht, Kommentare und Erläuterungen*, S. 211f.) wie im Korrekturabzug alle Manualstimmblätter zusammenfinden, ist nicht möglich. Die nachfolgenden Kürzungen in Zusage

2. Lesartenverzeichnis

Phantasie

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
38 ³⁻⁴			Grund der Kürzung nach
39 ¹⁻³			»Org Pl«, ersetzt (aufgrund der Zählzeit 3); RWA folgt SV
47 ¹			»Vorbemerkung, S. 172).
48 ³			statt Achtelbalken, in KA1 ^{el} vom Verlag bzw. an das II. System angeglichen nur statt für die Nebennote, in KA1 ^{el} 2. von hinzugefügt II ohne Alteration für die Nebennote, in KA1 ^{el} ist ein vom Verlag bzw. der Stecherei eingefügt (entsprechend I. System), das 2. von Reger hinzugefügt KA1 ^{el} ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits am Ende von Zählzeit 2

(In T. 50–60 sind für die Zählung nach autorisierter Druckfassung aufgrund der vorangegangenen Kürzung jeweils 10 Takte abzuziehen.)

50¹ KA1 **mf** zu **p** geändert (nach Kürzung); RWA folgt SV
50¹ SV ohne Angabe des ¼-Takts (nach ½-Takt)

Fuge

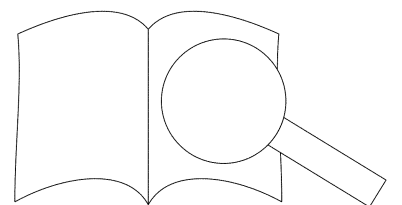
Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
14 ²		I/II	KA1 <i>poco crescendo</i> eingefügt; RWA folgt SV (s. o., Quellebewertung)
16 ¹			KA1 <i>sempre pppp</i> zu <i>ppp</i> geändert (das <i>sempre</i> in alen blieb jedoch stehen); RWA folgt SV (s. o.)
22 ¹			KA1 <i>meno pppp</i> zu <i>meno ppp</i> geändert; RWA
26 ¹		I/II	KA1 <i>meno pp</i> zu <i>meno p</i> geändert; RWA
30 ¹			KA1 <i>meno p</i> zu <i>mf</i> geändert; RWA
33 ³			KA1 <i>meno p</i> zu <i>mf</i> geändert; RWA
40 ¹			KA1 <i>mp</i> zu <i>f</i> geändert; RWA folgt SV
40 ³		II	Unterstimme: SV ohne <i>sempre</i> und Erläuterungen)
43 ¹			KA1 Änderung des ¼-Takts hinzugefügt (Überklebung); RWA folgt SV
43 ¹⁻³			KA1 <i>sempre rit.</i> (T. 44); RWA folgt SV
43 ⁴		II	Oberstimme: Zählzeit 3 hinzugefügt; RWA folgt SV
43 ⁴		II	Unterstimme: Zählzeit 3 hinzugefügt; RWA folgt SV
Die Takte 44 ¹⁻³			Die Takte 44 bis 63 sind in der Stichvorlage und dem 1. Korrekturabzug durch die Kürzungen bedingt sein; vgl. <i>Vorbemerkung</i> , S. 172).
44 ⁴			Unterstimme: Zählzeit 3 hinzugefügt; RWA folgt SV
45 ³			»eipause«
48 ²⁻³			»ogen f ^l =f ^r (Ober- zu Unterstimme) KA1 ^{el} fehlt » vor a ¹ statt B, in KA1 ^{el} mit Bleistift gestrichen; durchbrochener Sechzehntelbalken und Duo-

6¹, in KA1^{el} mit Bleistift ergänzt (in T. 55 jedoch »8'4'+16'«)
»me, 2. Sechzehntel: SV as¹ statt a¹, in KA1^{el} mit Bleistift korrigiert
Unterstimme: In KA1^{el} ist c² fälschlich als Sechzehntel und des² als Achtel gestochen, mit Bleistift zur Korrektur angemerkt (vgl. auch SV)
Unterstimme: SV Viertel b; RWA folgt Korrektur in KA1^{el}
In SV beginnt ein Haltebogen mit der Sechzehntel e¹ (Oberstimme), endet jedoch nach Seitenwechsel in Zählzeit 3 mit der Achtel c¹ (Unterstimme), in KA1^{el} wurde der Haltebogen e¹=e¹ durchgezogen, der Haltebogen c¹=c¹ vom Lektor hingegen mit Rotstift angemerkt und mit Fragezeichen versehen
SV ohne Haltebogen as=as, in KA1^{el} mit Bleistift ergänzt
SV und KA1^{el} ohne Haltebogen es¹=es¹
letzte Sechzehntel: SV a, in KA1^{el} an der Stelle Buchstabenkorrektur Regers mit Bleistift: »e«
SV und KA1^{el} ohne Stimmführungslinie
Unterstimme, 1. Schlaghälfte: SV und KA1^{el} ohne Haltebogen e²=e²
In SV fehlt » vor H, in KA1^{el} vom Verlag bzw. der Stecherei ergänzt (ebenso Warnakzidens vor h) und von Reger bestätigt

(In T. 64–73 sind für die Zählung nach autorisierter Druckfassung aufgrund der vorangegangenen Kürzung jeweils 20 Takte abzuziehen.)

Die Takte 73⁴ bis 81⁶ wurden in KA1 gekürzt (vgl. *Vorbemerkung*, S. 172).

74 ¹	I	Unterstimme: KA1 ^{el} ohne Portato-Strich, mit Bleistift ergänzt (in SV über Staccato-Punkt gezogen)
74 ¹	Pedal	In KA1 ^{el} strich Reger das <i>pp</i> an und setzte daneben mit Bleistift den Vermerk »quasi«; RWA folgt SV; Korrektur nicht mit rote
75 ⁶	I	Unterstimme: In SV be Zählzeit 2, Reger ergänzen Bogen in KA1 ^{el} und
75 ¹¹	Pedal	Die von der sonstigen chenden Staccati stehe
78 ¹	I	Unterstimme: KA1 ^{el} of
78 ³	I	Oberstimme: KA1 ^{el} oh

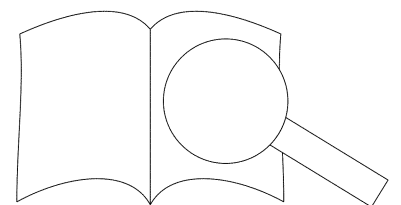


78 ⁹	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV d^2 statt b^2 , in KA1^{el} geändert
78 ¹⁰	II	KA1^{el} ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
78 ¹²	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV c^2 statt a^2 , in KA1^{el} geändert
79 ¹	I	SV und KA1^{el} mit fortgeführtem statt beginnendem Phrasierungsbogen
79 ¹	II	1. Sechzehntel: SV d statt d^1 , in KA1^{el} geändert
79 ³	II	1. Sechzehntel: SV c statt c^1 , in KA1^{el} geändert
79 ⁹	I	1. Sechzehntel: KA1^{el} angebundenes c^1 als Sechzehntel statt als Achtel (Halsung mit Unterstimme); RWA folgt SV
80 ¹	Pedal	SV und KA1^{el} ohne Staccato-Punkt (in SV eventuell nach Rasur, bei der ein Phrasierungsbogen getilgt wurde, entfallen)
80 ⁶	II	SV Sechzehntel $g-b$ statt Achtel b , in KA1^{el} geändert
81 ³	II	SV Sechzehntel $f-as$ statt Achtel as , in KA1^{el} geändert
81 ¹⁰⁻¹²	Pedal	SV und KA1^{el} irrtümlich Viertelpause statt punktierter Viertelpause
81 ¹²	I	Unterstimme, 2. Sechzehntel: In SV und KA1^{el} fehlt \sharp vor a^1

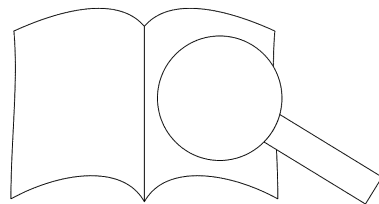
(In T. 82–111 sind für die Zählung nach autorisierter Druckfassung aufgrund der vorangegangenen Kürzungen jeweils 28 Takte abzuziehen.)

96 ⁷		KA1 (<i>più moderato</i>) zusätzlich zu <i>a tempo</i> eingefügt; RWA folgt SV (s. o., Quellenbewertung)
106 ¹		In KA1 ist der Beginn des Ritardando zu T. 103, Zählzeit 9 vorverlegt und mit dem Zusatz <i>poco a poco</i> versehen; RWA folgt SV (s. o.)
106 ⁷		KA1 <i>Meno vivace</i> zu <i>Moderato molto</i> geändert und Metronomzahl von $\text{♩} = 96$ auf $\text{♩} = 66$ zurückgenommen; RWA folgt SV (s. o.)
108 ⁵⁻¹¹⁰ ⁶		KA1 <i>sempre ritenuto</i> eingefügt, statt <i>sempre poco a poco rit.</i> ab T. 109, Zählzeit 10; RWA folgt SV (s. o.)
110 ⁷⁺¹⁰		KA1 <i>Adagio</i> und nachfolgendes Ritardando (ab Zählzeit 10) eingefügt, statt durchgehendem Ritardando (aus T. 109); RWA folgt SV (s. o.)

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

