Max Reger · Werkausgabe
Band III/1

Bearbeitungen für Orgel und Harmonium

Max
REGER

Werkausgabe

Wissenschaftlich-kritische
Hybrid-Edition
von Werken und Quellen

Herausgegeben im Auftrag
des Max-Reger-Instituts /
Elsa-Reger-Stiftung
von Susanne Popp und
Thomas Seedorf

Abteilung III
Bearbeitungen von Werken
anderer Komponisten

Band 1
Bearbeitungen für Orgel und
Harmonium

Carus-Verlag

Max

REGER

Bearbeitungen für Orgel und Harmonium

Herausgegeben von
Christopher Grafschmidt
und Claudia Seidl

unter Mitarbeit von Knud Breyer
und Stefan König

Carus-Verlag 52.819

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.

Der Druck dieses Bandes wurde unterstützt mit Mitteln aus dem
Nachlass von Marion Reichenbach.

Das zu diesem Band gehörende Online-Material
(RWA ONLINE) ist abrufbar unter:
www.reger-werkausgabe.de

The online material belonging to this volume
(RWA ONLINE) can be accessed at:
www.reger-werkausgabe.de

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Textsatz: Max-Reger-Institut, Karlsruhe
Notensatz: Carus-Verlag, Stuttgart
Druck und Bindung: Beltz GmbH, Bad Langensalza

© 2025 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – Carus 52.819
Alle Rechte vorbehalten
www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com
Carus-Verlag, Sielminger Str. 51
70771 Lf.-Echterdingen, Germany

2025 / Printed in Germany
ISMN 979-0-007-34478-8

Inhalt / Contents

Die Reger-Werkausgabe VII
Zur Edition der Bearbeitungen VIII
Reger als Bearbeiter X
Übersicht der Bearbeitungen XIV
Einleitung XV

The Reger Edition XXIII
About the edition of the arrangements XXIV
Reger as arranger XXVI
Overview of the arrangements XXX
Introduction XXXI

a. Bearbeitungen für Harmonium
Harmonium-Sammlung-B1 – Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister (Chopin, Henselt, Reiser, Schumann, Wagner) 2

b. Bearbeitungen für Orgel
Liszt-B1 – Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend« 16
Bach-B6 – Ausgewählte Klavierwerke 34
Bach-B8 – Schule des Triospiels 201
Strauss-B2 – Feierlicher Einzug 240
Sinding-B1 – Andante aus dem Klavierquintett e-Moll 246

Kritischer Bericht 255

Digitaler Anhang
Bach-B3 – Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier (Fragment)

Die Reger-Werkausgabe

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

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

Sie verbindet gedruckte Notenbände mit digitalen Teilen in einer hybriden Edition und nutzt so die Qualitäten beider Präsentationsformen, um wissenschaftlichen Anspruch und Nutzerfreundlichkeit in Einklang zu bringen. Der edierte Notentext in gedruckter Form bleibt dabei Kern der Ausgabe. Auf RWA ONLINE[1] sind sämtliche Quellen mithilfe der Software Edirom erschlossen. Ihre Abbildung, Kommentierung und Gegenüberstellung bietet für alle Nutzer, die das Werk von seiner Entstehung her begreifen oder Aufschlüsse über den kompositorischen Arbeitsprozess gewinnen möchten, vielfältige Einsichten in Regers Werkstatt und in die Werke selbst.

Aus der doppelten Präsentation der Werke ergibt sich für den gedruckten Kritischen Bericht die Möglichkeit einer gerafften Darstellung. Er kann sich auf Probleme konzentrieren, die unmittelbar die klangliche Gestalt des Werks betreffen. Der vollständige Kritische Bericht, basierend auf einem kompletten Quellenvergleich, erfolgt bildgestützt auf RWA ONLINE. Unterschiede zwischen den Quellen, deren verbale Beschreibung oft umständlich sein kann, werden hier direkt ersichtlich. Alle Herausgeberentscheidungen sind auf diese Weise unmittelbar nachvollziehbar und überprüfbar. Über die Grundsätze der Edition gibt das Kapitel *Zur Edition der Bearbeitungen* Auskunft.

Den Blick in die Quellen bereichert und erhellt ein enzyklopädischer Teil auf RWA ONLINE, der weitergehendes Informations- und Bildmaterial zum Umfeld der Werke bietet. Damit werden die edierten 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 Musikinformatik und Musikwissenschaft) in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Christoph Seibert (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikinformatik und Musikwissenschaft).

Die der digitalen Präsentation zugrunde liegende Software Edirom wurde von Mitarbeitern des gleichnamigen Forschungsprojekts an der Universität Paderborn entwickelt und an die Erfordernisse der Reger-Werkausgabe angepasst.

---

1 Die RWA ONLINE ist abrufbar unter: www.reger-werkausgabe.de.

Zur Edition der Bearbeitungen

Als dritte Abteilung der Reger-Werkausgabe wird in elf Bänden erstmals eine Neuedition der Bearbeitungen Regers von Werken anderer Komponisten vorgelegt:

1. Bearbeitungen für Orgel und Harmonium
2. Bearbeitungen für Orchester / Lieder mit Orchesterbegleitung I (Schubert)
3. Lieder mit Orchesterbegleitung II (Varia)
4. Bearbeitungen für Chor a cappella
5. Bearbeitungen für ein Melodieinstrument mit Begleitung
6. Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen I
7. Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen II (Lieder)
8. Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen I (Bach I)
9. Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen II (Bach II)
10. Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen III (Varia)
11. Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen IV (Wolf) / Bearbeitungen für zwei Klaviere (Wagner)

Die Neuausgabe der Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten trägt sowohl Regers Arbeitsweise als auch der jeweiligen Quellenlage Rechnung. Aus der Quellenbewertung ergibt sich die editorische Vorgehensweise.[1]

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.

Der schriftliche Kompositionsprozess setzt gattungsübergreifend üblicherweise mit einem mit Bleistift notierten Entwurf ein. Diese in der Regel mit dem ersten Takt beginnende Verlaufsskizze deckt sich weitgehend mit der folgenden Niederschrift (= Reinschrift), ohne dass der Inhalt bereits bis ins letzte Detail angezeigt wäre: Relativ genau ausgearbeiteten Stellen stehen in den Entwürfen nahezu leere Takte gegenüber, die lediglich die Proportionen des Werks fixieren. Weite Teile sind in einer Art Kurzschrift notiert, die zwar vom fertigen Werk aus häufig entschlüsselt werden kann, für editorische Entscheidungen aber kaum eine Hilfe bietet, da beispielsweise Akzidenzien oft nicht festgehalten und Nebenstimmen allenfalls angedeutet sind.

Diesem Entwurf folgte ohne weitere Zwischenschritte die Reinschrift, die in mehreren Arbeitsgängen ausgearbeitet wurde und als Stichvorlage diente.[2] Den eigentlichen Notentext führte Reger in schwarzer Tinte aus. Korrekturen und Änderungen schrieb er, sofern es der Platz zuließ, neben den dadurch obsolet gewordenen Notentext, den er zunächst nur durchstrich (bzw. abtupfte, wenn die Tinte noch feucht war) und erst in einem zweiten Schritt durch Rasur säuberlich tilgte. Gelegentlich markierte er zu ändernde Stellen auch, um den neuen Text dann nach der Rasur einzutragen.

Auf die Ausarbeitung des schwarzen Notentexts folgte die Eintragung von Vortragsanweisungen mit roter Tinte.[3] Nicht selten begann Reger damit, bevor das Werk bis zum letzten Takt ausgeschrieben war; mehrere Stadien der Niederschrift sowie der Korrekturdurchgänge konnten sich also überlagern. Anweisungen für den Stecher, die die Einrichtung für den Druck betrafen, wurden mit schwarzer oder roter Tinte eingetragen, ohne dass sich hierfür der konkrete Zeitpunkt im Arbeitsablauf feststellen ließe. Datierungen in Schlussvermerken benennen häufig nicht den Abschluss der gesamten Niederschrift, sondern lediglich den eines Stadiums. Insbesondere Lieder entstanden auch bei intendierten Sammlungen häufig einzeln in gewissem zeitlichen Abstand zueinander. Oftmals komponierte Reger sie parallel zu größeren Werken.

Üblicherweise blieb es bei einer einzigen Niederschrift. In einigen Fällen fertigte Reger weitere Reinschriften an, bei Liedern etwa als Widmungs- und Aufführungsexemplare oder im Zusammenhang separater Veröffentlichungen als Zeitschriftenbeilagen.

Erst nach Abschluss der kompositorischen Arbeitsschritte gestaltete Reger üblicherweise ein (Gesamt-)Titelblatt, indem er zu diesem Zweck ein Umschlagblatt hinzufügte oder das letzte Blatt einer Lage nach vorn umschlug. Lieder oder Chöre legte Reger zumeist in separaten Manuskripten an (häufig einzelne Doppelblätter), die er mit einem gemeinsamen Umschlag als Sammlung zusammenfasste.

Für die meisten Werke lässt sich, etwa durch Briefe, nachweisen, dass Reger vor der Drucklegung selbst Korrektur las. Aus den wenigen erhaltenen Korrekturabzügen geht hervor, dass er dies in der Regel ausgesprochen gründlich tat, jedenfalls in Hinblick auf den Notentext und die Vortragsanweisungen. Änderungen waren auch in dieser Phase möglich und keineswegs unüblich. Regers Überarbeitungen zielten in aller Regel auf größere Differenzierung, sei es hinsichtlich einer feiner abgestimmten Faktur der Stimmen, einer plastischeren Phrasierung und Artikulation oder auch nur eines übersichtlicheren Notenbilds. Den Endpunkt dieses Ausarbeitungsprozesses bildete die gedruckte Erstausgabe.

Quellenüberlieferung

Grundsätzlich ist bei Reger für jedes Werk 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 (Hinweise in seiner Korrespondenz oder Errata-Zettel) sein.

Im Bereich der Bearbeitungen gibt es keine Hinweise auf Entwürfe. Bei den publizierten Werken sind weniger als die Hälfte der Reinschriften erhalten, Korrekturabzüge nur in Ausnahmefällen, Erstdrucke bzw. posthume Ausgaben hingegen vollständig.

---

1 Ausführliche Editionsrichtlinien finden sich auf RWA ONLINE.

2 Dies gilt nicht für die frühen Werke ohne Opuszahl, die gar nicht zum Druck vorgesehen waren.

3 Beginnend mit den *Drei Chören* op. 6 (1892), siehe RWA Bd. II/11.

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 seiner Korrespondenz und auf Errata-Zetteln) werden bei der Edition berücksichtigt. 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 grundsätzlich als Leitquelle für den Notentext der RWA. Bezüglich einiger Parameter, die Reger im Korrekturprozess womöglich weniger im Blick hatte, kommt der Stichvorlage jedoch ein stärkeres editorisches Gewicht zu. Hinsichtlich der verbalen Textbereiche wird ihr generell der Vorzug gegeben, da offenkundige Stecherfehler, die im Erstdruck bisweilen stehen blieben und unter anderem sogar die Titel betreffen können, darauf hindeuten, dass Reger sich beim Korrekturlesen auf den Notentext konzentrierte und dem Worttext keine Beachtung schenkte. Dies gilt auch bei Werken, die nacheinander in unterschiedlichen Publikationsformen erschienen sind, etwa zunächst in einer Zeitschrift und später in einem von Reger verantworteten Sammelband. Bei Unterschieden zu handschriftlichen Quellen (oder auch zu früheren Drucken) werden die verschiedenen Varianten auf Plausibilität und Stichhaltigkeit geprüft. Handelt es sich bei den Eigenheiten des letztgültigen Erstdrucks nicht um bewusste Änderungen Regers, sondern um unentdeckt gebliebene Fehler oder Fehlinterpretationen seitens des Notenstechers,[5] wird eine Lesart aus den Manuskripten oder einem früheren Druck übernommen. In Zweifelsfällen werden die Varianten in einer Fußnote beschrieben.

Abweichungen der RWA von der Leitquelle

Weicht die RWA von der Leitquelle ab, ist dies im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts festgehalten, das auf RWA ONLINE vollständig wiedergegeben ist, sich im gedruckten Band aber auf Stellen konzentriert, die die klangliche Gestalt des Werks betreffen. Im gedruckten Notentext sind folgende Änderungen, wenn sie nicht durch eine andere Quelle begründet sind, durch diakritische Auszeichnung (oder durch Anmerkung) kenntlich gemacht:

- Berichtigung fehlerhafter Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung von Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Akzidenzien: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Fermaten: in eckigen Klammern
- Ergänzung von Dynamikangaben oder Registrieranweisungen usw.: in eckigen Klammern
- Weiterführung von Crescendo- und Decrescendo-Gabeln: gestrichelt
- Ergänzung von Artikulationszeichen: in eckigen Klammern
- Ergänzung von Haltebögen: in eckigen Klammern
- Ergänzung von Phrasierungsbögen: gestrichelt
- Ergänzung von Warnakzidenzien: in Kleinstich
- Ergänzung von Wörtern: in eckigen Klammern
- Ersetzen fälschlich gesetzter Wörter: mit Anmerkung

Auf gravierende Abweichungen zwischen den Quellen sowie auf editorisch nicht eindeutig zu entscheidende Stellen wird im gedruckten Band mithilfe von Fußnoten hingewiesen. Im Erstdruck gegebene Hinweise Regers für den Interpreten bleiben als wörtliche Zitate in Fußnoten erhalten.

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise (vor allem Warnakzidenzien), runde oder eckige Klammern; sie werden zu runden Klammern vereinheitlicht. Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, werden von den Herausgebern zur Verdeutlichung eingefügt, etwa wenn im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (gegebenenfalls auch in anderer Oktavlage) alteriert ist. Bei Alterierungen von Haltetönen über einen Zeilenwechsel hinweg werden diese auch in der neuen Zeile angezeigt; eine nachfolgende Alterierung erhält ein weiteres Versetzungszeichen in Kleinstich.[6]

Bei der Edition von Orgelwerken wird bei den Manualangaben auf die Zusätze (Gt.) beim I. Man., (Sw.) beim II. Man. und (Ch.) beim III. Man. aus Platzgründen verzichtet.

Bei der Edition der Gesangstexte bleiben zeittypische Schreibweisen von Einzelwörtern nach Quellenlage erhalten, soweit sie in einschlägigen Wörterbüchern der Zeit nachweisbar sind. Standardisiert und maßvoll modernisiert werden von Reger wechselhaft gehandhabte orthografische Phänomene wie die Setzung von Apostrophen, Interpunktion, die ss-/ß-Schreibung, Worttrennungen und die Groß-/Kleinschreibung.[7] Einfache Korrekturen auf Worttextebene (Orthografie, Flexion, Interpunktion etc.) werden ohne diakritische Auszeichnung durchgeführt. In für das Textverständnis relevanten Fällen werden sie im Lesartenverzeichnis mitgeteilt.

In Regers Notationsweise wird nur dann eingegriffen, wenn nach Auffassung der Herausgeber die Substanz und das Verständnis des Werks davon nicht betroffen sind und mit der Änderung eine Leseerleichterung für den Benutzer einhergeht. Solche redaktionellen Entscheidungen von rein orthografischer Bedeutung sind im Lesartenverzeichnis auf RWA ONLINE nachgewiesen.

---

4 Bei Rücksendung der Korrekturabzüge von Opus 95 betonte Reger: »Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur und Stimmen ist also nicht mehr das Manuskript gültig, sondern die Abzüge« (Postkarte Regers vom 18. Juli 1906 an Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 161).

5 Zu Schreibweisen Regers, die zu Fehlinterpretationen führen konnten, siehe den Artikel *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* auf RWA ONLINE.

6 Regers Schreibweise ist in diesem Punkt nicht einheitlich: Mitunter gelten Warnakzidenzien aus Überbindungen als Alteration für den gesamten Takt.

7 Als Grundlage der Normalisierungen bzw. Modernisierungen dient die bei Edition des jeweiligen Bandes aktuelle Auflage des *Duden* bzw. bei fremdsprachlichen Texten das entsprechende aktuelle Nachschlagewerk.

Reger als Bearbeiter

Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten machen einen erheblichen Anteil von Max Regers Œuvre aus.[1] Auf diesen Bereich seines Schaffens entfallen – nach heutigem Forschungsstand – 290 Werke, die für Klavier zwei- bzw. vierhändig (128), Orgel (46) bzw. Harmonium (8), für Solostimme(n) und Orchester (38), Orchester (6), für Ensembles der Kammermusik (40), für Männerchor (18) und für gemischten Chor (6) bearbeitet wurden. Dabei spannt Reger einen weiten historischen Rahmen, der von Madrigalen der Renaissance/des Frühbarock bis hin zu Zeitgenossen wie Hugo Wolf und Richard Strauss reicht. Im Zentrum seiner Bearbeiter-Tätigkeit steht mit 87 Werken Johann Sebastian Bach, der Leitstern und vielfacher Impulsgeber des eigenen Komponierens war.[2] In intensiven intertextuellen Austausch ging Reger auch mit Werken von Hugo Wolf (38 Bearbeitungen), mit dem er sich auch persönlich identifizierte, und mit Johannes Brahms (44), als dessen musikalischer Nachfolger er oft angesehen wird. Es folgen, mit deutlichem Abstand, Franz Schubert (23), Richard Strauss (13), Frédéric Chopin (11), Robert Schumann (9) und Richard Wagner (5).[3]

Die Reger-Werkausgabe (RWA) widmet sich in ihrem dritten Modul erstmalig diesem Werkkorpus, das die Reger-Gesamtausgabe (1954–1986) noch ausgeklammert hatte. Dabei werden die Kennungen der Bearbeitungen aus dem Reger-Werkverzeichnis (RWV) beibehalten, die sich aus dem Ordnungsbuchstaben B (für Bearbeitung), einer alphabetischen Sortierung nach Komponisten der Originale und der Chronologie der Entstehung zusammensetzen (z. B. Bach-B5).[4] Nicht im Editionsplan der RWA enthalten sind drei umfangreiche Zuarbeiten, entstanden während bzw. kurz nach der Studentenzeit in Wiesbaden, die Reger lediglich kommissarisch für die jeweiligen Komponisten erledigte: die Instrumentierung von Kurt von Beckeraths (1864–1926) Kantate *Kassandra* nach dem Particell (1897), die Instrumentierungszusätze zu Albert Fuchs' (1858–1910) Melodram *La spiga rossa* (1896) und der Klavierauszug der Oper *Ingo* (1894/95) von Philipp Rüfer (1844–1919). Ebenso wird auf die Edition von Franz Paul Lachners (1803–1890) Ouvertüre zu der *Kantate »Die vier Menschenalter«* op. 31 (Fassung für kleines Orchester von H. Kirchner) verzichtet, da Reger hier stellvertretend für den Bearbeiter lediglich die Blechbläserstimmen hinzufügte (zwischen 1898 und 1901). Ein Sonderfall ist Regers Revision von August Klughardts *Andante und Toccata* op. 91 (Klughardt-B1) im Auftrag des Verlages Hug & Co. Der Komponist war kurz vor Beendigung des Werkes 1902 im Alter von 54 Jahren verstorben. Die Erben hatten das Werk beim Verlag eingereicht und dieser Reger dann mit der Fertigstellung beauftragt.[5] Nicht in der RWA berücksichtigt sind ferner Regers Herausgaben bzw. praktische Einrichtungen von Werken Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels und Hugo Wolfs.[6] Lediglich fragmentarisch überlieferte Bearbeitungen werden im Anhang, ggf. nur digital, ediert.[7]

Reger war – neben Ferruccio Busoni – der wohl produktivste Bearbeiter der vorletzten Jahrhundertwende. Sein Wirken steht dabei »im Zeichen des „Transkriptionszeitalters"«.[8] Vor allem in Bezug auf Bach waren bei Klaviervirtuosen (insbesondere eigene) Bearbeitungen so populär, dass die Originalkompositionen in den Hintergrund gerieten.[9] Ein wesentlicher Antrieb bei der Bearbeitung für ein anderes Instrument war auch bei Reger die Repertoire-Erweiterung sowohl für den Konzertbetrieb als auch für den hausmusikalischen Bereich. Letzteres betrifft beispielsweise Klavierauszüge von Orchesterwerken (siehe Brahms-B4), Ersteres die Einrichtung von Orgelwerken für Klavier und umgekehrt. Da das Verständnis für historische Aufführungspraxis noch wenig entwickelt war und die Originalinstrumente oft nicht (mehr) zur Verfügung standen, war bei der Musik früherer Jahrhunderte die klangliche Realisierung auf modernen Instrumenten die einzige Möglichkeit, sich die Werke zu vergegenwärtigen. Entsprechend wurden auch die Notenausgaben dem Zeitgeschmack angepasst und vor allem in den Originalkompositionen zumeist nicht notierte Dynamik-, Charakter- und Artikulationsanweisungen ergänzt. Insbesondere die Klavierübertragungen von Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge a-Moll* BWV 543 durch Franz Liszt und von *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565 durch dessen Schüler Carl Tausig (1841–1871) waren in den Konzertprogrammen der

1 Zur Übersicht der Bearbeitungen siehe S. XIV.

2 »[…] quantitatively Reger had the greatest involvement with Bach of any composer since Bach himself« (Walter Frisch, *Bach, Brahms and the Emergence of Musical Modernism*, in *Bach Perspectives*, Bd. 3: *Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith*, hrsg. von Michael Marissen, Lincoln 1998, S. 123).

3 Diese Zahlen müssen in ihrer Gewichtung freilich relativiert werden, da sie, um eindeutige Zählbarkeit zu gewährleisten, vom Einzelstück ausgehen. Die Bearbeitung eines Liedes oder eines Choralvorspiels werden in gleicher Weise gezählt wie der Klavierauszug eines Bühnenwerkes oder der vierhändige Klavierauszug eines der *Brandenburgischen Konzerte*.

4 Kapitel »Bearbeitungen und Herausgaben von Werken anderer Komponisten« in *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2010, Bd. 2, S. 1185–1360.

5 In Verlagsanzeigen auf den Umschlagrückseiten seiner Orgelausgaben bewarb Hug & Co. unter der Rubrik »Unterrichtswerke und Vortragsstücke für die Orgel« Klughardts Opus 91 mit dem Zusatz »Max Reger hat das letzte Werk des heimgegangenen Komponisten mit Vortragsanweisungen etc. versehen«.

6 Im RWV mit Ordnungsbuchstaben »H« (für Herausgabe) versehen. Auf Werke von Johann Sebastian Bach fallen neunzehn Editionen bzw. Editionsreihen, von Hugo Wolf hat Reger für seine Verleger Lauterbach & Kuhn, die 1903 einen Teilnachlass des Komponisten erworben hatten, vier umfangreiche Werke herausgegeben bzw. mit herausgegeben. Von Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Friedrich Händel edierte er je ein Werk.

7 Dies betrifft Regers Bearbeitungen von *Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier* (Bach-B3), aber auch die Bearbeitungen von Chopins *Nocturne Es-Dur* op. 9 Nr. 2 und Moritz Moszkowskis *Serenata* op. 15 Nr. 1 für Melodieinstrument und Klavier, bei denen nur der Klavierpart erhalten ist (Chopin-B3, Moszkowski-B1).

8 Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. II), S. 239.

9 Vgl. Katja Steinhäuser, »Zur Klaviertranskription von Bach Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert«, in *„Klang": Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016*, hrsg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, Berlin 2020 (= GMTH Proceedings 2016), S. 323–338; hier: S. 325.

Zeit äußerst präsent.[10] Die Bearbeitung von Tausig hatte auch Reger zeitweise als junger Pianist im Repertoire.

Auf dem Musikalienmarkt bestand ebenfalls ein hoher Bedarf an Bearbeitungen, den bereits der 19-jährige Reger zu decken versprach, als er im August 1892 seinem Verleger George Augener in London (letztlich vergeblich) als erste Arbeit dieser Art Franz Schuberts »„Symphonie in H moll für Pianoforte zu 2 H. arrangiert«[11] anbot. Als ihn Augener drei Jahre später bat, seinen bereits gedruckten ersten beiden Bach-Bearbeitungen für Klavier zweihändig (Bach-B1 und -B2) weitere hinzuzufügen, freute sich Reger: »Ich tue es selbstverständlich sehr gerne; denn so eine Arbeit liebe ich sehr, und außerdem bezahlt Augener sie doch gut (per Druckseite 3 Mark 50)«.[12] 1897 hatte Richard Strauss Reger sogar ausdrücklich als Bearbeiter an seine Verleger Otto und Eugen Spitzweg (Verlag Jos. Aibl) in München empfohlen.[13] Ein Großteil der Bearbeitungen entstand in Zusammenarbeit mit Verlagen, teils als Auftragsarbeiten, teils als Offerten Regers. Er verstand diese Tätigkeit jedoch nicht als Brotarbeit, sondern beschäftigte sich sein ganzes Komponistenleben mit Bearbeitungen, auch als er auf den finanziellen Zugewinn nicht mehr angewiesen war. Die letzten Arbeiten stammen aus dem Jahr 1915 und wurden erst posthum gedruckt.

Durch die Tätigkeit als Bearbeiter verschaffte sich Reger Phasen produktiver Erholung inmitten eines von Konzertverpflichtungen und Lehrtätigkeit geprägten Alltags. Bearbeitungen bedeuteten für ihn ein entspannendes Gegengewicht zu »angestrengtem Arbeiten – dem Komponieren«.[14] Als Reger im Frühjahr 1914 nach einem Zusammenbruch in einem Sanatorium in Meran weilte, schrieb er: »Ich lebe hier völlig kurgemäß und darf nur sehr wenig arbeiten – nur ein bißchen „bearbeiten". Komponieren darf ich noch nicht.«[15] Bei der Adaption der Originalwerke für eine neue Besetzung konnte sich Reger einerseits auf handwerkliche Abläufe konzentrieren, die er fließend auszuführen wusste.[16] Andererseits war für ihn das »schöpferische Nachvollziehen fremder Werke […] ähnlich dem Kopieren alter Meister für den Maler – eine Form der Aneignung, ja Einverleibung der Kompositionstechnik und Stileigentümlichkeiten der Vorgänger«.[17] Es erlaubte ihm, sein persönliches Profil zu schärfen und Klarheit über sein eigenes Komponieren zu gewinnen. Nicht nur gaben ihm die Werke anderer Anstoß für das eigene Schaffen, häufig kommt es bei Reger auch zu Wechselwirkungen zwischen seinen Originalkompositionen und den bisweilen in zeitlicher Nähe entstandenen Bearbeitungen.[18]

Die äußeren Anlässe, welche zu den Bearbeitungen führten, und die Zielgruppe, für die sie geschrieben waren, wandelten sich mit den Jahren. Zu Beginn seiner Karriere hatte Reger insbesondere pianistische Virtuosen-Literatur im Blick, die auch zum eigenen Konzertgebrauch diente. Denn in seinen Wiesbadener Jahren trat er noch solistisch auf und spielte dabei im Februar und März 1893 zweimal seine Klavierbearbeitung von Bachs *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532 (Bach-B1 Nr. 3). Zudem bat er Ferruccio Busoni, mit dem er sich 1895 angefreundet hatte, »eine oder die andere der beiden Bearbeitungen [Bach-B1 Nr. 1 und 2] nächste Saison gelegentlich«[19] ins Programm zu nehmen. Bearbeitungen für Klavier vierhändig hingegen – so etwa von *Ausgewählten Orgelwerken* Bachs (Bach-B2), von dessen *Brandenburgischen Konzerten* (Bach-B9) oder von *Auserlesenen Stücken aus Opern von Richard Wagner* (Wagner-B2) – sind zumeist an den Bedürfnissen der Hausmusik orientiert, die um 1900 eine große Rolle spielte.

Eine wichtige Motivation bestand für Reger darin, Werken von verehrten Komponisten durch Bearbeitungen zu (mehr) Präsenz zu verhelfen. Bisweilen verfolgte er dabei auch pädagogische Ziele. So sollten die Choralvorspiele, die Reger als »„Extrakt" Bach'scher Kunst« ansah, damals aber nur bei Organisten bekannt waren, durch die Bearbeitung für Klavier (*Ausgewählte Choralvorspiele* Bach-B4) für den Klavierunterricht nutzbar und damit auch der allgemeinen »„Geschmacksbildung"«[20] zugänglich gemacht werden. Die zusammen mit seinem Freund Karl Straube realisierte *Schule des Triospiels* (Bach-B8), bei der die fünfzehn *Zweistimmigen Inventionen* Bachs für Orgel gesetzt und durch eine dritte Stimme ergänzt wurden, war für ihn eine notwendige »„Kontrapunktübung"«.[21]

Konzerttätigkeit und Bearbeitungspraxis gingen bei Reger stets Hand in Hand. »Manch eigenwillige Deutung des Interpreten Reger schlug sich in gedruckten Ausgaben nieder; und umgekehrt muss sein Bachspiel in gut 200 Konzerten – als Dirigent wie als Pianist – eine lebenslange interpretierende Bearbeitung gewesen sein.«[22] Die im Herbst 1915 veröffentlichte Konzertfassung der Zwischenakt- und Ballettmusik aus Schuberts *Rosamunde*

10 Vgl. Lorenzen (wie Anm. 8), S. 61.

11 Brief Regers vom 1. August 1892 an George Augener, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV), S. 120.

12 Brief Regers vom 13. November 1895 an den Kritiker Arthur Smolian, zitiert nach ebda., S. 258.

13 Vgl. Postkarte von Richard Strauss vom 17. Juli 1897 an Eugen Spitzweg, zitiert nach ebda., S. 298. Original: Bayerische Staatsbibliothek München, Spitzwegeriana I (Strauss, Richard Nr. 11).

14 Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Magisterarbeit Karlsruhe 1998, S. 46.

15 Brief Regers vom 30. April 1914 an Robert Bignell, zitiert nach *Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 278.

16 Vgl. Lorenzen (wie Anm. 8), S. 75.

17 Susanne Popp, »„An Hugo Wolf". Reger widmet sich Wolf«, in *Reger-Studien online*, https://www.maxreger.info/rso/Popp2021AnHugoWolfRSonline.pdf, S. 9.

18 Beispielsweise begann Reger zeitgleich mit der Bearbeitung von Hugo Wolfs *Italienischer Serenade* für Klavier zu vier Händen im Januar 1904 die Komposition seiner *Sinfonietta* op. 90, die von Wolfs Orchesterwerk inspiriert ist.

19 Brief Regers vom 23. Juli 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 11), S. 244.

20 Vorrede zu *Ausgewählte Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach. Für Klavier übertragen von Max Reger*, München, Aibl, 1900. Ebenso vorheriges Zitat.

21 Brief Regers vom 22. März 1903 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg; Signatur: IP/4Art.714.

22 Susanne Popp, »„So unakademisch als nur möglich". Regers Bachspiel«, in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 225–235; hier: S. 226. – Vor allem ab 1904 trat Reger regelmäßig als Pianist bei Lieder- und Kammermusikabenden auf und war zudem von 1911 bis 1914 Kapellmeister der Meininger Hofkapelle. Unter anderem spielte Reger von 1905 bis 1915 in über 50 Aufführungen am Konzertflügel das fünfte *Brandenburgische Konzert* BWV 1050 und mit wechselnden Duo-Partnern ab Dezember 1906 die beiden Konzerte c-Moll BWV 1060 und C-Dur BWV 1061. Im Repertoire der von Reger ab Ende 1911 geleiteten Meininger Hofkapelle waren u. a. die Orchestersuiten d-Moll BWV 1067 und D-Dur BWV 1068 sowie das Tripelkonzert a-Moll BWV 1044.

(Schubert-B5), zu der Reger einen neuen Schluss ergänzt hatte, dokumentiert eine in über drei Jahren mit der Meininger Hofkapelle entwickelte Reger'sche Interpretation. Eine Konsequenz seiner Erfahrungen als Dirigent sind ferner die zwischen 1913 und 1915 entstandenen Instrumentierungen von ausgewählten Liedern Franz Schuberts (Schubert-B2 und -B3), Johannes Brahms' (Brahms-B2 und -B3), Edvard Griegs (Grieg-B1) und Robert Schumanns (Schumann-B4).[23] Reger war unzufrieden mit der klanglichen Unausgewogenheit der zur damaligen Zeit noch üblichen gemischten Programme, bei denen Orchesterwerke mit Klavierlieder-Blöcken abwechselten: »[…] für mein Ohr ist es oftmals direkt eine Beleidigung in einem Riesensaal nach einer Orchester № eine Sängerin hören zu müssen, die da zu der im riesigen Saal immer „spindeldürren" Klavierbegleitung Lieder singt!«[24] Mit seinen Bearbeitungen von Klavier- zu Orchesterliedern[25] wollte er diesem Missstand abhelfen.

Im Unterschied etwa zu Ferruccio Busoni hat Reger keine Schriften zur Ästhetik der Bearbeitung hinterlassen.[26] Hinweise auf seine diesbezüglichen Anschauungen geben neben den Werken zahlreiche briefliche Äußerungen, diese bleiben aber unsystematisch. Auch terminologisch bestehen, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, Unschärfen bei der Benennung seiner Bearbeitungen. Auf den Titelblättern findet sich zwar zumeist die Bezeichnung »für … bearbeitet«, bisweilen aber auch »für … übertragen«, ohne dass zwingend ein Unterschied festzustellen wäre; die Orchesterlieder sind lediglich mit »instrumentiert von …« bezeichnet. Die nur in den Heften von Bach-B2 für Klavier vierhändig vorkommende Formulierung »transcribed for Pianoforte Duet« war wohl eine Vorgabe des Londoner Verlages Augener;[27] von »Arrangement« sprach Reger nur in der zweihändigen Klavierbearbeitung von Franz Schuberts *Divertissement à la hongroise* (Schubert-B1) sowie informell in Briefen.[28] In der RWA wird durchgängig zu »bearbeitet für …« vereinheitlicht.

Reger verstand Musik früherer Komponisten nicht als historische Dokumente, sondern wollte diese unter modernen Gesichtspunkten neu interpretieren und aktualisieren.[29] Seine Bearbeitungen bedeuten eine produktive (An-)Verwandlung der Originale, die in moderner Klanglichkeit neu gedacht wurden. Am greifbarsten ist diese Haltung in Regers zahlreichen Bach-Bearbeitungen, in denen er sich »unter Aufbietung sämtlicher Interpretationsparameter seiner Zeit« gegen die akademische Bachforschung und das »traditionelle Bachspiel«[30] wandte.

Zu Regers Bach-Verständnis gehören zum Beispiel in Orgel-Bearbeitungen orchestrale Kontrasteffekte durch stetige Manualwechsel[31] oder der Verzicht auf historisierende Elemente. Statt auf das Cembalo[32] setzte Reger auf die Klangfülle des modernen Konzertflügels, auf dem er ab 1908 im Bund mit Philipp Wolfrum sein »oppositionelles Bachspiel«[33] pflegte.

Dem vorgefundenen (reinen) Notentext blieb Reger in seinen Bearbeitungen weitestgehend treu. Das Originalwerk konnte, je nach Art der Bearbeitung, zwar auf allen Ebenen Erweiterungen oder in satztechnischer Faktur Reduzierungen (z. B. in Klavierauszügen) erfahren, Änderungen von Noten oder gar ganzer Passagen nahm Reger jedoch kaum vor. Tonhöhenvarianten gehen selten auf Reger zurück, sondern sind in der Regel Lesarten in seinen Vorlagen geschuldet. Die Ermittlung und Dokumentierung dieser Vorlagen, d. h. der Notendrucke, die für die Bearbeitung genutzt wurden, ist daher für die RWA von zentraler Bedeutung. Erweiterungen des Notentextes finden sich vermehrt in frühen Bearbeitungen, zum Beispiel in den Einrichtungen für den pianistischen Konzertvortrag. So wird im Falle des *Allegro burlesco* aus der Klaviersonatine a-Moll op. 88 Nr. 3 von Friedrich Kuhlau durch Regers Bearbeitung (Kuhlau-B1; 1895) »aus einem harmlosen Klavierstück für die Liebhaber der Hausmusik ein Zugabestück für Konzertpianisten«.[34] Grundsätzlich waren es insbesondere satztechnisch weniger dichte Werke und Passagen, die Reger zur »Polyphonisierung des Kernsatzes«[35] reizten (vgl. Chopin-B1, Liszt-B1, Corelli-B1).

Bei Bearbeitungen älterer Musik stehen – im Sinne einer klanglichen Aktualisierung – Ergänzungen der im Original nicht oder kaum vorhandenen dynamischen Angaben, der Bogensetzung und der Vortragsschicht im Mittelpunkt. So schreibt Reger bezüglich der Bearbeitung des ersten *Brandenburgischen Konzertes* (Bach-B9 Nr. 1) für Klavier zu vier Händen an den Verleger Henri Hinrichsen (C. F. Peters): »[…] es wird sehr gut spielbar! Vortragszeichen, die da in der Partitur fast gänzlich fehlen, werde ich hinzusetzen, um die Bearbeitungen unserem „modernen" (– dieses

---

23 Die fünf Instrumentierungen von Liedern Robert Schumanns sind verschollen. Erhalten hat sich die Instrumentation des Liedes *Aufträge* op. 77 Nr. 5 (Schumann-B2), die noch nicht im Zusammenhang mit Regers Wirken als Dirigent steht.

24 Brief Regers vom 22. November 1914 an den Verlag N. Simrock (Wilhelm Graf), zitiert nach *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XVIII), S. 162f.; hier: S. 162.

25 Reger hat auch zahlreiche eigene Lieder orchestriert (siehe RWA Bd. II/6).

26 Ferruccio Busoni, »Vom Wert der Bearbeitung«, in ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 147–153.

27 Von lediglich einem der zehn Stücke der Sammlung (Nr. 9) ist die Stichvorlage erhalten, die die Formulierung »transcribed for Piano Duet« aufweist, die sich auch auf allen Erstdrucken dieser Serie findet. Da Reger kein Englisch sprach, ist von einer Übernahme einer Verlagsformulierung, evtl. in Übersetzung von »bearbeitet für Klavier vierhändig«, auszugehen.

28 Vgl. u. a. den Brief Regers vom 14. September 1895 an Richard Strauss (Strauss-Archiv, Garmisch-Partenkirchen). In diesem Brief sprach er mit Verweis auf Bach-B1 und Bach-B2 synonym von »Bearbeitungen« und »Arrangements«.

29 Viel zitiert in diesem Zusammenhang ist Regers Ausspruch »Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst jeder wahre Fortschritt!« (Regers Antwort zu einer Bach-Umfrage in *Die Musik* 5. Jg. [1905/06], Heft 1 [1. Oktober-Heft 1905, Bach-Heft], S. 74).

30 Ulrich Walther, »Max Regers Bearbeitungen für Orgel – Überlegungen zur Aufführungspraxis anhand der Angaben zur Dynamik«, in *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation*, Kongressbericht Mainz 2012, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII), S. 303–320; hier: S. 305. – Reger untermauerte seine Entfremdung von den akademischen Kreisen durch seinen Austritt aus dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft im Jahr 1912. Der Grund waren unüberbrückbare Differenzen in Fragen des »richtigen« Vortrags Bach'scher Werke.

31 Das »traditionelle Bachspiel« interpretierte »Bachs große Orgelwerke durchweg im vollen Werk und ohne Manualwechsel« (vgl. Walther [wie Anm. 30], S. 305).

32 In Erinnerung an Musizierabende im Hause seines einstigen Lehrers Hugo Riemann und dessen Frau Elisabeth schrieb Reger: »Dann kamen immer noch die Vorführungen des alten „Clavicymbals", wie sie Fr. Riemann beliebten mit „historischem" Programm, u. die schlugen den Boden des Fasses aus.« (Brief vom 22. Juli 1898 an Caesar Hochstetter, zitiert nach *Der junge Reger* [wie Anm. 11], S. 335).

33 Popp, »„So unakademisch als nur möglich"« (wie Anm. 22), S. 230.

34 Joachim Niebel, *Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation*, Dissertation Tübingen 1995, Typoskript, S. 222.

35 Ebda., S. 293.

Wort ist scheußlich u. ebenso seine Bedeutung –) dynamischen Gefühl näher zu rücken!«[36]

Zur »modernen« Physiognomie von Regers Bearbeitungen gehört oftmals eine differenzierte Phrasierung, die in den Werken der 1890er-Jahre noch von der speziellen Auffassung seines Lehrers Hugo Riemann beeinflusst ist (siehe Bach-B1, Kuhlau-B1, Schubert-B1).[37] Regers Einbeziehung der Hausmusik-Praxis[38] nach 1900 erbrachte eine grundlegende ästhetische Veränderung: die Abkehr von der »Dickflüssigkeit«,[39] die seine zum Konzertvortrag vorgesehenen Bearbeitungen der frühen Jahre noch aufwiesen. Den Vorsatz »so „durchsichtig" als eben möglich«[40] äußerte er immer wieder und legte den Fokus auf einfache Spielbarkeit und Zugänglichkeit. Im Vorfeld seiner Brahms-Instrumentierungen (Brahms-B2; 1914/15) formulierte der erfahrene Orchesterdirigent Reger das auch für seine Orchesterfassungen von Liedern Schuberts, Schumanns, Wolfs und Griegs geltende Ziel: »Die Orchestrierung würde natürlich möglichst fein u. spielbar, vor Allem stylgemäß – es handelt sich doch um Brahms – werden; die Besetzung des Orchesters würde so, daß jedes – selbst das kleinste Orchester – diese Besetzung hat.«[41]

---

36 Brief Regers vom 8. September 1904 an Henri Hinrichsen (C. F. Peters), in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 13), S. 100.

37 Vgl. Gerd Sievers, *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967.

38 Als Reger 1904 für den Peters-Verlag die *Brandenburgischen Konzerte* für Klavier zu vier Händen einrichtete, schlug er dem Verlagseigentümer Henri Hinrichsen auch eine Bearbeitung von Mendelssohns Orgelsonaten für diese Besetzung vor: »Ich glaube, das wäre eine sehr schätzbare Bereicherung der 4hdg. Hausmusik!« (Brief Regers vom 8. September 1904 an Henri Hinrichsen [wie Anm. 36], S. 99).

39 Lorenzen (wie Anm. 8), S. 133.

40 Brief Regers vom 4. Oktober 1904 an Henri Hinrichsen, zitiert nach *Peters-Briefe* (wie Anm. 36), S. 106.

41 Brief Regers vom 19. Dezember 1913 an den Verlag N. Simrock (Richard Chrzescinski), zitiert nach *Simrock-Briefe* (wie Anm. 24), S. 58.

Übersicht der Bearbeitungen

Die **fett** gesetzten Werke sind im vorliegenden Band enthalten.
In [ ] gesetzte Werke werden nicht im Rahmen der RWA ediert (siehe *Reger als Bearbeiter*, S. X).

Wiesbaden (1890–1898)
d'Albert-B1 – *Ouvertüre zu Grillparzers »Esther«* op. 8 für Klavier zu vier Händen
Bach-B1 – *Ausgewählte Orgelwerke* für Klavier
Bach-B2 – *Ausgewählte Orgelwerke* für Klavier zu vier Händen
Bach-B3 – Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Orgel (Fragment)
[Beckerath-B1 – *Kassandra* instrumentiert]
Clementi-B1 – *Sonatinen* op. 36 Nr. 1–3, Violinstimme hinzukomponiert
Clementi-B2 – *Sonatinen* op. 36, Violinstimme hinzukomponiert
[Fuchs-B1 – *La spiga rossa* instrumentiert]
Geist-B1 – *Albumblatt* für kleines Orchester
[Jaques-Dalcroze-B1 – *Sancho Pança* Klavierauszug]
Kuhlau-B1 – *Allegro burlesco* aus Opus 88 Nr. 3 für den Konzertgebrauch
Mozart-B1 – *Klaviersonate C-Dur* KV 545 (1. Satz), Violinstimme hinzukomponiert
[Rüfer-B1 – *Ingo* op. 38 Klavierauszug]
Schubert-B1 – *Divertissement à la hongroise* D 818 für Klavier
Schumann-B2 – *Aufträge* op. 77 Nr. 5 für Singstimme und kleines Orchester
Strelezki-B1 – *Menuet* für Klavier zu vier Händen bzw. für Violine und Klavier
Wilhelmj-B1 – *Andante,* Cellostimme bearbeitet für Violine

Weiden (1898–1901)
Bach-B4 – *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele* für Klavier
Bach-B5 – *Drei Orgel-Choralvorspiele* für Klavier
Chopin-B1 – *Fünf Spezialstudien* für Klavier
Chopin-B3 – *Nocturne Es-Dur* op. 9 Nr. 2 für ein Melodieinstrument und Klavier
Chopin-B4 – *Zweite Studie über Valse Des-Dur* op. 64 Nr. 1 für Klavier
Gillet-B1 – *Dans la Fôret,* Hornstimme hinzukomponiert (verschollen)
Gouvy-B1 – *Petite Suite gauloise* op. 90 für Klavier zu vier Händen
Harmonium-Sammlung-B1 – Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister (Chopin, Henselt, Reiser, Schumann, Wagner)
[Lachner-B1 – Ouvertüre zu der *Kantate »Die vier Menschenalter«* op. 31, Blechbläserstimmen hinzukomponiert]
Liszt-B1 – Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend« für Orgel
Madrigale-B1 – *Sechs Madrigale* für gemischten Chor (Arbeau, Gastoldi, Lully, Morley)
Madrigale-B2 – *Zwölf Madrigale* für Männerchor (Arbeau, Donati, Haßler, Lully, Meyland, Morley, Praetorius)
Moszkowski-B1 – *Serenata* op. 15 Nr. 1 für ein unbekanntes Instrument und Klavier
Schumann-B3 – *Lieder* für Klavier (verschollen)
Strauss-B1 – *Ausgewählte Lieder* (Nr. 1–6) für Klavier

München (1901–1907)
Bach-B6 – Ausgewählte Klavierwerke für Orgel
Bach-B7 – *Präludium und Fuge Es-Dur* BWV 552 für Klavier
Bach-B8 – Schule des Triospiels für Orgel
Bach-B9 – *Brandenburgische Konzerte* für Klavier zu vier Händen
Brahms-B1 – *Lieder* für Klavier
[Klughardt-B1 – *Andante und Toccata* op. 91 für Orgel]
Marteau-B1 – *Violoncellokonzert B-Dur* op. 7 Klavierauszug
[Mozart-B2 – *Klavierkonzert D-Dur* KV 537, Kadenz für den 1. Satz]
Strauss-B1 – *Ausgewählte Lieder* (Nr. 7–12) für Klavier
Wolf-B1 – *Geistliche Lieder aus dem Spanischen Liederbuch* für Singstimme und Orgel
Wolf-B2 – *Geistliche Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike* für Singstimme und Orgel
Wolf-B3 – *Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Joseph von Eichendorff* für Männerchor
Wolf-B4 – *Penthesilea* für Klavier zu vier Händen
Wolf-B5 – *Italienische Serenade* für Klavier zu vier Händen
Wolf-B6 – *Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike* für Klavier

Leipzig (1907–1911)
C. P. E. Bach-B1 – *Vier Symphonien* Wq 183 für Klavier zu vier Händen
Bach-B10 – *Orchestersuiten* für Klavier zu vier Händen
Jensen-B1 – *Lieder* für Klavier
Strauss-B2 – Feierlicher Einzug TrV 224 für Orgel (mit Posaunen und Pauken ad lib.)

Meiningen (1911–1915)
Brahms-B2 – *Sechs Lieder* für Singstimme und Orchester (Nr. 1, 3–6)
Brahms-B3 – *Meine Liebe ist grün* op. 63 Nr. 5 für Singstimme und Orchester
Brahms-B4 – *Fünf langsame Sätze aus den Symphonien* für Klavier
Corelli-B1 – *Sonate »La Folia« d-Moll* op. 5 Nr. 12 für Violine und Orchester
Grieg-B1 – *Lieder* für Singstimme und Orchester
Schubert-B2 – *Ausgewählte Lieder* für Singstimme und Orchester
Schubert-B3 – *Ausgewählte Lieder* für Singstimme und Orchester
Schumann-B4 – *Fünf Lieder* für Singstimme und Orchester (verschollen)
Sinding-B1 – Andante aus dem Klavierquintett e-Moll op. 5 für Orgel
Wagner-B2 – *Auserlesene Stücke aus Opern von Richard Wagner* für zwei Klaviere
Witt-B1 – *Symphonie C-Dur* für Klavier zu vier Händen
Wolf-B7 – *Lieder* für Singstimme und Orchester

Jena (1915–1916)
Bach-B11 – *Präludium und Fuge cis-Moll* BWV 849 für Orchester (verschollen)
Bach-B12 – *Aria nach dem Choralvorspiel »O Mensch, bewein dein Sünde groß«* BWV 622 für Violine und Orgel/Harmonium/Klavier bzw. für Streichorchester
Bach-B13 – *Suite g-Moll* für kleines Orchester
Brahms-B2 – *Sechs Lieder* für Singstimme und Orchester (Nr. 2)
Schubert-B4 – *Sechs Lieder* für Singstimme und Orgel (verschollen)
Schubert-B5 – *Zwischenakts- und Ballettmusik aus »Rosamunde«* D 797 Konzertfassung
Schumann-B5 – *Zwei Lieder* für Singstimme und Orgel

Einleitung

Der vorliegende erste Band der Abteilung *Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten* umfasst in chronologischer Folge die zwischen 1895 und 1912 entstandenen Bearbeitungen für Orgel und Harmonium.

Die Vorlagen

Welcher Art Regers Bearbeitungen sind und wie weit er gegebenenfalls in den ursprünglichen Notentext eingegriffen hat, lässt sich am besten beurteilen, wenn man nicht nur das Originalwerk, sondern auch Regers Vorlage kennt. Unproblematisch ist dies, wenn er selbst eine Angabe dazu gemacht hat, wenn es aus publikationshistorischen Gründen nur eine Möglichkeit gibt oder wenn verschiedene greifbare Ausgaben keine relevanten Unterschiede aufweisen. So kommt im vorliegenden Band etwa bei dem *Andante* aus Christian Sindings Klavierquintett e-Moll op. 5 nur die veröffentlichte Partitur in Frage. Und beim *Feierlichen Einzug* von Richard Strauss hatte Reger »Klavierauszug und Partitur« vorliegen.[1]

Eine besondere Herausforderung in dieser Hinsicht sind Regers Bearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs. Sollte er z. B. die bei Breitkopf & Härtel erschienene Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BGA) genutzt haben,[2] wäre die Ergänzung von Vortragsangaben seine eigene Leistung. Allerdings kommt er bei einer ganzen Reihe von Tempovorgaben (inkl. Metronomzahl) zu einem ähnlichen bis gleichen Ergebnis wie etwa die bei C. F. Peters erschienenen Ausgaben von Carl Czerny bzw. Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch. Und dass auch der »schwarze« Notentext an prominenten Stellen (u. a. einem ergänzten Takt am Ende des Präludiums aus BWV 866 in den *Ausgewählten Klavierwerken* Bach-B6) mit anderen Ausgaben als eben der BGA übereinstimmt, kann kein Zufall sein. Besonders auffällig sind auch *Präludium und Fuge g-Moll* BWV 885 (Bach-B6 Nr. 7), da der von Czerny edierte Notentext hier Elemente aus zwei unterschiedlichen Fassungen enthält, die sich auch bei Reger finden.

Es ist wahrscheinlich, dass Reger verschiedene Ausgaben Bach'scher Werke besaß oder solche etwa während seiner Zeit als Student und Lehrer in Wiesbaden kennengelernt hatte. Unwahrscheinlich erscheint dagegen, dass er für einzelne Bearbeitungen zielgerichtet unterschiedliche Ausgaben konsultierte. Die Vielzahl an Ausgaben Bach'scher Werke bereits zu Regers Zeit macht es ohnehin schwer, jeweils seine tatsächliche Vorlage festzustellen, sodass letztlich nur eine weitestgehend ähnliche Publikation als Vergleichsausgabe herangezogen werden kann.

Reger und …

Regers Motivation für die Bearbeitung fremder Werke für Orgel ist vielfältig. Johann Sebastian Bach war in seinem musikalischen Alltag und Denken ohnehin präsent, zumal er sich und alle anderen Komponisten lediglich als dessen »Epigonen«[3] sah. Für die Schaffung »vollgewichtige[r] Kunstwerke« war es nach seiner Meinung unabdingbar, »das Handwerksmäßige der Komposition gründlichst« zu verstehen, und dazu komme man am schnellsten »durch eingehendstes Studium Bach's«.[4] Regers zahlreiche Bearbeitungen Bach'scher Werke[5] können als Ausdruck seiner Überzeugung verstanden werden: »Gerade die neu aufwachsende Generation sollte man überall immer u. immer an [sic] den Urquell musikalischen Schaffens u. göttlichster Kunst – Joh. Seb. Bach – hinweisen u. zualler[er]st den Leuten zeigen, was J. S. Bach eigentlich ist.«[6]

Ein wesentlicher Aspekt von Regers Bach-Bearbeitungen ist zweifellos die »rote Schicht« der Vortragsanweisungen, mit der er versucht, das Werk den Hörgewohnheiten seiner Zeit anzupassen. Doch diese fehlt in der auch im Notentext nur fragmentarisch überlieferten Bearbeitung von Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* Bach-B3. Grundsätzlich wird hier (wie auch in den *Ausgewählten Klavierwerken* Bach-B6 und der *Schule des Triospiels* Bach-B8) die Unterstimme aus dem II. System ins Pedal verlegt. Dadurch gerät Reger etwa zu Beginn des *Präludiums G-Dur* BWV 860 gewissermaßen in Zugzwang, das frei gewordene System zu füllen. Gleiches lässt sich in Nr. 8, 9 und 10 der *Ausgewählten Klavierwerke* beobachten. Zum Prinzip erhoben wird dieses Verfahren in der *Schule des Triospiels*, wo Regers prominentester Eingriff auf »schwarzer« Ebene in der durchgehenden Ergänzung einer Mittelstimme besteht in der Absicht, »die absolute Unabhängigkeit der beiden Hände, sowohl von einander, wie von der Führung des Pedales, zu erreichen«[7] – für ihn eine »„Kontrapunktübung" – denn solche Übungen muß man immer machen«.[8]

Punktuelle gewichtige Unterschiede zum Original lassen sich zu einem Gutteil aus der (möglichen) Vorlage Regers erklären und können zur Identifizierung derselben beitragen. Die meisten eher marginalen Änderungen in diesem Bereich, auch über längere Strecken (z. B. Oktavierungen), betreffen notgedrungen die Pedalstimme, die trotz des kleineren Ambitus und der spieltechnischen Beschränkung die ursprüngliche linke Hand übernehmen muss.

---

1 Brief Regers vom 29. August 1909 an Henri Hinrichsen, zitiert nach *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. 345–347, hier: S. 346.

2 Friedrich L. Schnackenberg benennt für die Toccata BWV 913 und die *Chromatische Fantasie und Fuge* BWV 903 (Bach-B6 Nr. 1 und 15) zumindest »im Allgemeinen« die BGA als Vorlage (*Neue Zeitschrift für Musik* 69. Jg. [1902], Nr. 27/28 [2. Juli], S. 384–386, hier: S. 385).

3 Brief Regers vom 6. April 1894 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV), S. 183–185, hier: S. 184.

4 Brief Regers vom 3. Dezember 1899 an Alexander Wilhelm Gottschalg, zitiert nach ebda., S. 472–474, hier: S. 472.

5 Siehe auch RWA Bd. III/6, 8 und 9 (Bearbeitungen für Klavier zu zwei bzw. vier Händen).

6 Brief Regers vom 11. Mai 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 237f., hier: S. 237.

7 Vorbemerkung zum Erstdruck, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903, S. 3.

8 Brief Regers vom 22. März 1903 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

Ebenfalls aus eigenem Antrieb entstand Regers Bearbeitung der Klavier-*Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend«* von Franz Liszt. Abgesehen von der programmatischen *Schule des Triospiels* nimmt Reger hier wohl die meisten Ergänzungen im Notentext vor.

Die Beweggründe für Regers Bearbeitungen für Harmonium (*Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister* Harmonium-Sammlung-B1) lassen sich nur vermuten, sind aber auf jeden Fall privater Natur; eine Publikation war nicht vorgesehen. Bei fünf von acht Stücken beschränkt er sich zweckdienlich auf gefällige, technisch weniger anspruchsvolle Abschnitte zur Aufführung etwa im Rahmen abendlicher oder sonntäglicher Hausmusik.

Um Aufträge handelt es sich hingegen bei den Bearbeitungen der Werke von Richard Strauss und Christian Sinding, wenngleich Regers Beurteilung der beiden Stücke sehr unterschiedlich ausfiel. Das einzige Werk im vorliegenden Band, bei dem er sich bemühte, unabhängig von instrumentenbedingt notwendigen Anpassungen möglichst nah am originalen Notentext zu bleiben, ist das *Andante* von Sinding, das ihm »sehr gut zur Bearbeitung für Orgel geeignet«[9] schien. Die einzige auffällige Stelle sind die Takte 109 bis 114, in denen er der Oberstimme des Klaviers eine melodischere Gestalt gab. Den *Feierlichen Einzug* von Strauss wiederum schätzte er äußerst gering, wies auf Stellen hin, die einer Veröffentlichung des Werks seiner Meinung nach entgegenstünden, und versuchte, mit der gelegentlichen Ergänzung von Stimmen die Komposition gewissermaßen zu retten.

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Bearbeitungen

a. Bearbeitungen für Harmonium

Harmonium-Sammlung-B1 – *Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister*

Bearbeitet vermutlich in Weiden, zwischen Oktober und Dezember 1898.

Die frühesten Gelegenheiten, Harmonium zu spielen, waren für Reger die Ferienaufenthalte bei seinem Patenonkel Johann Baptist Ulrich auf dessen Gut Königswiesen bei Regensburg wohl ab 1886. Seine Musizierlust stieß jedoch nicht immer auf Gegenliebe, wie er 1887 berichtete: »Das Harmonium steht im Klavierzimmer. Ich habe noch sehr wenig Harmonium gespielt. 1. Heuer sind alle Musikalien für Harmonium verschwunden 2. Frau Pate sieht es nicht gerne. Sie glaubt immer, ich würde etwas ruinieren.«[10] Während Regers Wiesbadener Zeit (1890–1898) dürfte ihn der Umstand, dass im Haus der von ihm umworbenen Elsa von Bercken ein Harmonium vorhanden war,[11] 1897 dazu angeregt haben, den langsamen Satz aus seiner Orgel-Suite op. 16 für Harmonium und Klavier zu arrangieren.[12]

Nachdem Reger im Juni 1898 nach Weiden zurückgekehrt war, besuchte er vermutlich im Oktober des Jahres seine Verwandten auf dem Gut Königswiesen.[13] Möglicherweise stellte er bei dieser Gelegenheit in Erinnerung an die Ferienaufenthalte oder auf Anregung bzw. gar konkreten Wunsch seines Patenonkels die acht Werke zusammen – sieben original für Klavier sowie ein Gesangsstück –,[14] die er dann für Harmonium bearbeitete,[15] unter dem Sammeltitel *Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister* zusammenfasste und »seinem hochverehrten Onkel Herrn J. B. Ulrich dankbarst« widmete; bei sämtlichen Stücken Chopins sowie dem *Poème d'amour* von Adolf von Henselt verwendete er jedoch lediglich Ausschnitte. Das Autograph ist auf drei ineinandergelegten Doppelblättern fortlaufend notiert und paginiert, also keine Zusammenstellung separater Manuskripte; dass das ein wenig aus dem Rahmen fallende *Mein Christbaum* von August Reiser den Abschluss bildet, dürfte daher von vornherein geplant gewesen sein und die Entstehung der Bearbeitungen auf die Zeit vor Weihnachten begrenzen.

b. Bearbeitungen für Orgel

Bach-B3 – *Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier*

Bearbeitet in Wiesbaden, März 1895.

Bereits 1890, im ersten Jahr seines Studiums bei Hugo Riemann, befasste sich Reger eingehend mit Johann Sebastian Bachs Sammlung *Das Wohltemperierte Klavier* – zum einen im Rahmen von Riemanns im Entstehen befindlicher Analyse des Werks,[16] der eine »Phrasierungsausgabe« vorangegangen war,[17] zum anderen durch praktische Erfahrung: »Daß ich wohltemperiertes Klavier spielen möchte, freut ihn [Riemann] u. wird er dasselbe, nächste Woche, mit mir beginnen.«[18] Nachdem Reger ab 1893 zunächst Bach'sche Orgelwerke für Klavier bearbeitet hatte,[19] berichtete er am 5. März 1895 Adalbert Lindner, er sei jetzt daran, »eine große Anzahl von Präludien u Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach für Orgel zu übertragen«.[20] Eine entsprechende Sammlung ist allerdings nur fragmentarisch überliefert – abgesehen von den Tempoangaben fehlen sämtliche Vortragsbezeichnungen (»rote Schicht«),[21] auch sind nicht alle Stücke vollständig erhalten.

---

9 Brief Regers vom 1. Mai 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen, Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Acc. 1997/153.

10 Brief Regers vom 8. August 1887 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 32–35, hier: S. 32.

11 Vgl. Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 18f.: »Wir spielten das Largo von Händel in einer der zahlreichen Bearbeitungen. Berthel [von Seckendorff] saß am Flügel, Reger stand neben ihr und spielte Geige, während ich das Harmonium übernahm.«

12 Diese Bearbeitung blieb der privaten Hausmusik vorbehalten und wurde nicht veröffentlicht.

13 Vgl. Bildpostkarte Regers vom 19. Oktober 1898 an Adalbert Lindner, Stadtmuseum Weiden, Signatur: MRS K5. – Der letzte vorhergehende persönliche Kontakt mit seinem Patenonkel hatte wohl 1891 in Wiesbaden stattgefunden.

14 *Nocturne Es-Dur* op. 9 Nr. 2, *Ballade F-Dur* op. 38, *Nocturne G-Dur* op. 37 Nr. 2 und *Etude E-Dur* op. 10 Nr. 3 von Frédéric Chopin, *Botschaft* op. 124 Nr. 18 von Robert Schumann, *Poème d'amour* op. 3 von Adolf von Henselt, *Gebet der Elisabeth* (aus *Tannhäuser*) von Richard Wagner und *Mein Christbaum* von August Reiser.

15 Regers Bearbeitungen erfordern ein Saugwind-Harmonium, bei dem mithilfe des Expressionszugs (Nr. 3, 4 und 6) durch unterschiedlich starkes Pumpen mit den Schöpfbälgen ein stufenloses Crescendo bzw. Decrescendo erreicht werden kann.

16 Hugo Riemann, *Katechismus der Fugen-Komposition* in zwei Bänden (= Max Hesse's illustrierte Katechismen 18 bzw. 19), Leipzig 1890/91. Ein dritter Teil befasst sich mit der *Kunst der Fuge*.

17 Vgl. Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* 61. Jg. (1889), November-Heft, S. 476.

18 Brief Regers vom 11. April 1890 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 62–65, hier: S. 64.

19 *Ausgewählte Orgelwerke* für Klavier zu zwei (Bach-B1) bzw. vier Händen (Bach-B2), stückweise erschienen zwischen 1895 und 1904 in dem Londoner Verlag Augener.

20 Brief Regers vom 5. März 1895 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 227f., hier: S. 228.

21 Seit den 1892 entstandenen *Drei Chören* op. 6 (siehe RWA Bd. II/11) verwendete Reger schwarze Tinte lediglich für den eigentlichen Notentext.

Das 48 Seiten umfassende Autograph ist in den zwölf erhaltenen, ineinandergelegten und unpaginierten Doppelblättern fortlaufend notiert, also keine Zusammenstellung separater Manuskripte. Nur in zwei Fällen belässt es Reger bei der originalen Verbindung von Präludium und Fuge (f-Moll BWV 857 und b-Moll BWV 867), in zwei weiteren kombiniert er unterschiedliche Präludien (G-Dur: Präludium BWV 860 + Fuge BWV 884; B-Dur: Präludium BWV 866 + Fuge BWV 890), auf das *Präludium F-Dur* BWV 880 folgt keine entsprechende Fuge,[22] der *Fuge b-Moll* BWV 891 geht kein Präludium voraus.[23] Die in ihrer Zusammenstellung experimentell wirkende Sammlung – Ulrich Walther sieht darin eine »bewusst vorgenommen[e] Neu-Gruppierung«[24] – beginnt in ihrem erhaltenen Zustand mit der *Fuge E-Dur* BWV 878, allerdings erst mit T. 23; es ist anzunehmen, dass der Fuge ein Präludium vorangestellt war. In der Mitte der Sammlung fehlen bei der *Fuge G-Dur* BWV 884 (fol. 12v) die letzten zwölf Takte, auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 13r) beginnt die *Fuge a-Moll* BWV 889 erst bei Takt 5; auch hier ist anzunehmen, dass der Fuge ein Präludium vorausging. Das erhaltene Autograph endet mit knapp der Hälfte der *Fuge b-Moll* BWV 891. Somit wäre denkbar, dass außen mindestens drei Doppelblätter fehlen (ein Präludium und Beginn der *Fuge E-Dur* bzw. die zweite Hälfte der Fuge b-Moll), innen mindestens zwei (Ende der *Fuge G-Dur*, ein Präludium und die ersten Takte der *Fuge a-Moll*). Die ursprüngliche Abfolge könnte daher folgendermaßen ausgesehen haben:

[*Präludium E-Dur*]
Fuge E-Dur BWV 878
Präludium F-Dur BWV 880
Präludium und Fuge f-Moll BWV 857
Präludium G-Dur BWV 860
Fuge G-Dur BWV 884
[*Präludium a-Moll*]
Fuge a-Moll BWV 889
Präludium B-Dur BWV 866
Fuge B-Dur BWV 890
Präludium und Fuge b-Moll BWV 867
Fuge b-Moll BWV 891

Auch wenn Reger die Sammlung nicht weiter erwähnt, muss er das Manuskript doch von Wiesbaden mit nach Weiden genommen und zu einem unbekannten Zeitpunkt seiner Schwester Emma überlassen haben, die es 1929 dem Jenaer Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann schenkte.[25]

Im August 1898 hatte Reger, wie er dem Wiesbadener Musikalienhändler Ernst Guder berichtete, »ferner […] ein Arrangement der passenden Präludien u. Fugen aus dem wohltemperierten Klavier für Orgel auch fertig; es sind dies 156 Seiten.«[26] Inwieweit diese Bearbeitung auf dem Wiesbadener Fragment beruhte, lässt sich nicht sagen, da das Autograph verschollen ist. Die 1901/02 in München entstandenen Bearbeitungen ausgewählter Klavierwerke (siehe Bach-B6) enthalten zwar ebenfalls die *Fuge G-Dur* BWV 884, das *Präludium B-Dur* BWV 866 sowie *Präludium und Fuge b-Moll* BWV 867, zeigen jedoch eine andere Herangehensweise (z. B. ist das Pedal tendenziell eine Oktave tiefer notiert).

Die Edition dieses Fragments erscheint als digitaler Anhang der RWA.

Liszt-B1 – *Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend«*
Bearbeitet in Weiden, Februar 1901.
Regers Verhältnis zu Franz Liszt (1811–1886) war nicht ungetrübt, seine Kritik bezog sich aber im Wesentlichen auf dessen Konzept der Symphonischen Dichtung. »Denn das Liszt-Berlioz'sche Programm mit all den Neueren Rich. Strauss, Nikodé etc ist ein im Grunde verfehltes, ein dem innersten Wesen der Musik gerade entgegengesetztes.«[27] Dieser Haltung blieb er zwar gegenüber den Programmmusikkomponisten der jüngsten Generation treu,[28] beschäftigte sich jedoch nach seinem Studium bei Hugo Riemann »sogar« mit »Fr. Liszt, dem ja Dr. Riemann jede schöpferische Begabung abspricht, welchen Glauben und welche Ansicht ich nie geteilt habe u. auch nie teilen werde«,[29] wie er gegenüber Ferruccio Busoni beteuerte. Schließlich verfolge er »den Liszt-schen Satz: „Auf jeden Akkord kann jeder Akkord folgen" eben konsequent«.[30] Überdies erweiterte er in seinen Opera 40 Nr. 1 und 2 »die Form der Choralphantasie zur „symphonischen Dichtung" für Orgel«,[31] beschrieb die Bach'schen Orgelchoralvorspiele als »symphonische Dichtungen en miniature«[32] und begeisterte sich für Hugo Wolfs Tondichtung *Penthesilea* (»grandios, hat mir sehr, sehr imponiert!«[33]).

Im Februar 1901 bearbeitete Reger dann für Karl Straube die Liszt'sche Klavier-*Legende St. François de Paule marchant sur les flots* für Orgel;[34] das Manuskript trägt einen Schlussvermerk vom

22 Auf fol. 5v steht als Überschrift zwar »Fuge (Fdur)«, es folgt jedoch das *Präludium f-Moll* BWV 857, wenngleich im I. System mit den stehen gebliebenen Vorgaben (Vorzeichen und Taktart) der *Fuge F-Dur* BWV 880; auch die Tempoangabe *Vivace (ma non troppo)* würde besser zur Fuge als zum Präludium passen.

23 Sie beginnt unmittelbar nach der vorausgehenden *Fuge b-Moll* BWV 867 auf derselben Seite. Ulrich Walther versteht diese Folge (Präludium mit zwei Fugen) als eine »dreiteilige Versuchskonzeption« (ders., »Den Eindruck eines Originals erwecken … Einblicke in Max Regers „Bearbeitungswerkstatt" – Textkritische Anmerkungen zum bisher unerschlossenen Manuskriptfragment RWV Bach-B3«, in *organ* 19. Jg. [2016], Nr. 4, S. 30–37, hier: S. 34).

24 Ebda.

25 Vgl. Schenkungsvermerk auf fol. 1r des Autographs.

26 Brief Regers vom 16. August 1898 an Ernst Guder, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 337–339, hier: S. 338.

27 Brief Regers nach dem 9. Juni 1891 an Adalbert Lindner, zitiert nach ebda., S. 98–100, hier: S. 99.

28 In einem Brief vom 24. August 1904 an Waldemar Meyer (Privatbesitz) klagte er darüber, »dass seit Brahms' Tode unsere Komponisten immer mehr im „Sumpf" der symphonischen Dichtung untergehen u sogar schöne Begabungen an diesem „Irrlicht" zu Grunde gehen […]! Glauben Sie mir, niemand wünscht mehr als ich das Wiedergeborenwerden eines Mozart, der mit göttlich leichter Hand aufräumt mit all dem Wust, den mißverstandener Wagner, Liszt u R. Strauss gezeitigt haben!«

29 Brief Regers vom 6. September 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 3), S. 253–255, hier: S. 254.

30 Brief Regers vom 17. Juli 1902 an Constantin Sander, zitiert nach *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 94.

31 Brief Regers vom 6. April 1900 an Emil Krause, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 155.

32 Vorrede zum Erstdruck, Jos. Aibl Verlag, München 1900.

33 Postkarte Regers vom 31. Juli 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung, Bd. 12), S. 189–190, hier: S. 189.

34 Vgl. Brief Regers vom 20. März 1901 an Otto Leßmann (Nederlands Muziek Instituut, Den Haag).

23. Februar. Reger verständigte sich offenbar mit dem Leipziger Verlag F.E.C. Leuckart[35] über den Druck dieser Bearbeitung, eine Seiteneinteilung des heute nur noch als Mikrofilm erhaltenen Manuskripts[36] von fremder Hand mit Bleistift lässt vermuten, dass die Stichvorlage bereits eingereicht und für den Druck vorbereitet worden war. Zudem hoffte er, dass Straube das in dieser Fassung »pompös«[37] wirkende Werk bei seinem Konzert am 12. Mai des Jahres in Berlin aufführen würde.[38] Beides wurde wohl aufgrund urheberrechtlicher Probleme verhindert: »[…] der Herr Originalverleger dieses Stückes verweigert die Drucklegung, da er fürchtet die Sache wäre zu schwer – er sieht daraus nur einen moralischen Erfolg – schreibt aber, daß es gewiß eine Perle der Orgelliteratur sei! Famos! Auf meine Anfrage, ob er gestatte, daß ich meine Bearbeitung wo anders herausgebe, da schrieb er nein, das ginge gegen seine Prinzipien.«[39] So blieb Reger, wie er u. a. dem Kritiker Martin Krause mitteilte, nichts anderes übrig, »als bis 1916 mit der Herausgabe zu warten.[40] Dabei kommt mir eine andere Idee: Am 1. August 1916 lasse ich eine größere Anzahl von Lisztschen Klavierwerken, von mir für Orgel bearbeitet, auf den Markt werfen. So bearbeite ich z. B. das wundervolle Stück: „Harmonies du soir" aus den Etudes d'exécution transcendante – das Stück geht famos.«[41]

Dieser Plan Regers geriet letztlich in Vergessenheit.[42] Die Veröffentlichung der *Legende* wiederum wurde durch Regers Tod am 11. Mai 1916 verhindert, sie fand erst 1978 bei Breitkopf & Härtel, herausgegeben von Gerd Sievers, statt.

In einer 1980 erschienenen Notenrezension kritisierte Günter Berger die Bearbeitung als nicht orgelgerecht. »Regers Registrierangaben sind reine Schreibtischarbeit, aber auch das Gesamtkonzept ist so zu beurteilen. Doppelpedalpassagen, zwischen denen sich dauernd die linke Hand bewegt, werden zu einem undefinierbaren Klangbrei.«[43]

Die Uraufführung hatte bereits am 26. Juni 1973 in St. Jacobi zu Hamburg durch den Straube-Schüler Heinz Wunderlich aus einer Kopie des Manuskripts stattgefunden. Den damaligen Rezensenten des *Hamburger Abendblatts* überzeugte die Bearbeitung nicht: »Obwohl sich Reger Eingriffe in die Struktur der dekorativ-theatralischen Klavier-Legende gestattet hat (kanonische Führung des Themas, virtuose Pedalbehandlung), läßt sich der klavieristische Charakter des rund zehnminütigen Opus nicht verleugnen. Vergleichbar den Orchester-Bearbeitungen von Klavierliedern Schuberts,[44] ist das Stück lediglich als Werkstatt-Splitter zu werten. Mitnichten jedenfalls ist den originalen Orgelkompositionen mit dieser Bearbeitung ein künstlerisch gleichwertiges Werk an die Seite gestellt.«[45] Das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt* wertete sie lediglich als »Kuriosität«.[46] Die Kirchenmusikerin Ruth Dominik kam zu einem anderen Schluss: »Zweifellos hat das Werk durch die kontrapunktische Bearbeitung Regers an musikalischem Gehalt gewonnen.«[47]

Bach-B6 – *Ausgewählte Klavierwerke*
Bearbeitet in Weiden bzw. München, Nr. 2–9: evtl. Januar 1901, Nr. 1 und 15: April bis Juni 1901, Nr. 10–14: April und/oder September 1902.
Am 26. Januar 1901 berichtete Reger Karl Peiser, Verlagsleiter von Hug & Co. in Leipzig, dem er »eine Reihe mittelschwerer Compositionen für Orgel« versprach, er habe eine »andere Sache für Orgel […] so ziemlich fertig; es sind das diejenigen Präludien & Fuge[n] aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Bach, welche sich für Orgel eignen (I. und II. Theil) Es wäre dies ein gewiß recht dankenswerthes Unternehmen; ich habe mir alle Mühe gegeben, um die Sache möglichst gut u. praktisch zu machen. Es würde die ganze Sammlung ungefähr 50–60 Seiten stark werden. Es sind zwar schon einige solcher Fugen erschienen in solcher Bearbeitung – aber noch nicht eine „quasi" Gesamtausgabe! Bitte, theilen Sie mir baldmöglichst mit, ob Sie darauf reflektieren; ich kann Ihnen dieses Manuskript (nach aufwendiger genauester Durchsicht) in 4 Wochen senden.«[48] Ob Reger die Sammlung tatsächlich zum Druck oder auch nur zur Ansicht bei Hug einreichte, ist nicht bekannt. Gemessen daran, dass der Umfang der Bearbeitungen aus dem *Wohltemperierten Klavier*, die dann 1903 als Nr. 2–9 der *Ausgewählten Klavierwerke* beim Jos. Aibl Verlag erschienen, 57 Druckseiten betrug, könnte es sich dabei um die entsprechenden Stücke gehandelt haben.

Am 3. Juni 1901 teilte Reger dem Kritiker Theodor Kroyer mit: »Bach's chromatische Fantasie u. Fuge nebst einer anderen wundervollen Toccata u Fuge habe ich nun für Orgel bearbeitet; ich fürchte im Voraus, daß so manche unserer Organisten mit meiner „impetuosen" Auffassung der Bach'schen chromatischen Fantasie u Fuge nicht ganz einverstanden sein werden. Allein – wann war Bach in seinen großen Clavier- u. Orgelsachen so ein „Schmachtlappen", wie ich es leider schon oft von Pianisten u. Organisten habe hören müssen!«[49] Das Manuskript der *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903 (später Nr. 15) trägt einen Schlussvermerk vom 20. April 1901, die Bearbeitung von Toccata und Fuga aus BWV 913 (später Nr. 1) dürfte anschließend entstanden sein. Am 15. Juni reichte Reger beide Stichvorlagen gemeinsam mit jenen weiterer Werke[50] bei dem Münchner Verlag Jos. Aibl zum Druck

35 Vgl. Brief Regers vom 8. Mai 1902 an Martin Krause, in *Meister-Briefe* (wie Anm. 30), S. 95f.
36 Zur Provenienz siehe Kritischer Bericht.
37 Brief Regers vom 15. Mai 1901 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.
38 Brief Regers vom 20. März 1901 an Otto Leßmann (wie Anm. 34). – Straube spielte die Orgel-Préludes op. 66 von Charles Valentin Alkan, die c-Moll-Passacaglia BWV 582 von Johann Sebastian Bach sowie Regers Choralphantasien op. 27 und op. 52 Nr. 2 sowie *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46.
39 Brief Regers vom 15. Mai 1901 an Theodor Kroyer (wie Anm. 37).
40 Die gesetzliche Schutzfrist betrug damals 30 Jahre und endete somit für Liszt 1916, jedoch am Ende des Jahres und nicht unmittelbar nach Liszts Todestag (31. Juli).
41 Brief Regers vom 8. Mai 1902 an Martin Krause (wie Anm. 35).
42 Am 29. Januar 1903 sprach er gegenüber der Liszt-Vertrauten Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer noch davon, »mehr von Liszt's Klaviercompositionen für Orgel zu bearbeiten« (Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 744).
43 Günter Berger in *Ars Organi* 28. Jg. (1980), Nr. 1 (März-Heft), S. 63f., hier: S. 64.
44 Siehe RWA Bd. III/2.
45 C. W. im *Hamburger Abendblatt* vom 27. Juni 1973.
46 »hg« im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt* vom 8. Juli 1973.
47 Ruth Dominik in *Musik und Kirche* 43. Jg. (1973), Nr. 5, S. 249f., hier: S. 250.
48 Brief Regers vom 26. Januar 1901 an Karl Peiser, Archiv der Hug & Co. Musikverlage, Zentralbibliothek Zürich.
49 Brief Regers vom 3. Juni 1901 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.
50 Streichquartette g-Moll und A-Dur op. 54, *Fünfzehn Lieder* op. 55, *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57, *Sechs Burlesken* op. 58, Klavierquintett c-Moll op. 64 (hier noch als Opus 56 gezählt), *Vier Spezialstudien für die linke Hand* WoO III/13 und *Der evangelische Kirchenchor* WoO VI/17.

ein.[51] Die Bach-Bearbeitungen erschienen in der zweiten Hälfte des April 1902.[52] Reger sandte die Noten u. a. an den Berliner Organisten Otto Becker[53] und dankte ihm wenige Wochen später dafür, »daß Sie meine Ausgabe der chromatischen Fantasie u. Fuge gespielt haben«.[54]

Am 22. April 1902 bemerkte Reger gegenüber Kroyer, von den Bach-Bearbeitungen, »wo ich Ihnen vor 3 Tagen 2 sandte, gibt's eine Serie von 20 No! Sind alle fertig!«[55] Ob die 15 Monate zuvor entstandenen Bearbeitungen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (s. o.) zu dieser Serie dazugehörten, ist unklar. Etwas mehr als drei Monate später jedoch berichtete er dem Herausgeber der Zeitschrift *Urania*, Alexander Wilhelm Gottschalg: »Ich habe soeben 13 Bach'sche Klavierkompositionen für die Orgel bearbeitet!«[56] Ebendiese dreizehn Bearbeitungen dürfte er im September bei Aibl zum Druck eingereicht haben.[57] Inwieweit sie eine Teilmenge der zuerst genannten zwanzig oder gar ein Ersatz derselben waren, lässt sich nicht sagen.

Als Vorlage für die Bearbeitungen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (Nr. 2–9) hatte ihm möglicherweise eine bei C. F. Peters erschienene Ausgabe von Carl Czerny gedient, an deren Angaben zu Tempo, Dynamik und Artikulation er sich über weite Strecken bis hin zur wörtlichen Übernahme angelehnt zu haben scheint. Bei den Toccaten Nr. 13 und 14 liegt eine Ausgabe von Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch (ebenfalls bei C. F. Peters, vgl. Bach-B8) zumindest im Bereich des Möglichen, bei den übrigen Stücken muss die Frage momentan offen bleiben (s. o. *Die Vorlagen* sowie Kritischer Bericht).

Die nunmehr fünfzehn Bearbeitungen fasste Reger zusammen, indem er auf einem Gesamttitelblatt die beiden bereits erschienenen Stücke an den Anfang bzw. Schluss setzte. Die neuen Bearbeitungen erschienen bei Aibl dennoch ebenfalls als Einzelausgaben, wenn auch durchnummeriert als Nr. 2–14. In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* sind sie im Mai-Heft 1903 gelistet.[58] Eine Bandausgabe in fünf Teilen wurde wohl erst nach der Übernahme durch die Universal Edition 1904 realisiert.

Zumindest die zuerst erschienenen beiden Bearbeitungen (Nr. 1 und 15) wurde von der Kritik wahrgenommen. Friedrich L. Schnackenberg verglich dabei die Version Regers (»für derartige Arbeiten gewiß der Berufensten einer«) mit einer Bearbeitung durch Paul Homeyer.[59] Er würdigte namentlich in der *Chromatischen Fantasie und Fuge* einige von Regers effektvollen Eingriffen auf der Ebene der Vortragsanweisungen (etwa »die *stringendi* und *ritardandi* in den großen Arpeggiostellen«). Darin, dass Reger die dritte Stimme dem Pedal anvertraut, sah Schnackenberg die Ursache dafür, »daß bei ihm das Ganze sich dem Auge viel übersichtlicher darstellt und daß es auch auf's Ohr – entsprechende Registrirung [sic] vorausgesetzt – einen weit geschlossenern, einheitlichern Eindruck zu machen geeignet ist«. Und Eugen Segnitz gedachte »mit besonderem Lobe und grösster Anerkennung […] der zahlreichen, überall das Richtige treffenden Anmerkungen und Bezeichnungen […], die der Spieler dem berühmten Herausgeber zu danken hat«.[60]

Bach-B8 – *Schule des Triospiels*

Bearbeitet in München, Anfang Februar bis Ende April 1903.

Nachdem ein seit Januar 1900 zunächst mit Gustav Beckmann, dann mit Karl Straube geplantes Schulwerk für das Orgelpedalspiel (RWV Anhang-B10), das im Verlag Hug & Co. erscheinen sollte, ins Stocken geraten war,[61] wandte sich Reger Anfang Februar 1903 einem Alternativprojekt zu, von dem er dem Kritiker Theodor Kroyer berichtete: »Soeben mache ich eine „curiose" Geschichte: Schule des Triospiels für Orgel! Dh ich komponiere zu den 2 stimmigen Inventionen [BWV 772–786] von J. S. Bach eine dritte Stimme hinzu, u. liegt der Originalsopran im I. Man. rechte Hand, der Originalbaß im Pedal[62] u. im II. Manual linke Hand liegt die hinzukomponierte Stimme! Mit den 3stimmigen Inventionen [BWV 787–801] werde ich ähnlich verfahren!«[63] Reger griff damit auf ein Verfahren zurück, das er während seiner Zeit in Wiesbaden bereits angewandt hatte, als er aus pädagogischen Gründen zu Sonatinen von Muzio Clementi (Clementi-B1 und -B2) und dem 1. Satz der Sonate KV 545 von Wolfgang Amadeus Mozart (Mozart-B1) eine Violinstimme hinzukomponierte. Stellenweise komponierte Reger auch in seinen Bach-Bearbeitungen B3 (1895) und B6 (1901–1902) eine Stimme hinzu (s. o., *Reger und …*).

Als Vorlage für die *Schule des Triospiels* diente ihm vermutlich eine bei C. F. Peters erschienene Ausgabe der *Klavierwerke von Joh. Seb. Bach* von Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch (vgl. Bach-B6), aus der er zahlreiche Angaben zu Tempo, Dynamik und Artikulation übernommen zu haben scheint.

---

51 *Bescheinigungsbuch über die von Max Reger zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen mit Werthangabe, einzuschreibenden Packetsendungen, sowie Sendungen mit Postnachnahme*, Meininger Museen, Inv.-Nr. XI-4-3314, S. 6. – Verlagsschein und Honorar-Empfangsbescheinigung, unterzeichnet am 20. Juni 1901 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 132 und 133).

52 Vgl. Brief Regers vom 20. April 1902 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714. – In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* ist das Erscheinen im Mai-Heft 1902 (S. 226) angezeigt.

53 Vgl. Postkarte Regers vom 27. April 1902 an Otto Becker, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 035/3.

54 Postkarte Regers vom 19. Mai 1902 an Otto Becker, ebda., Signatur: Br 035/4. – Ein entsprechendes Konzert lässt sich zurzeit nicht sicher nachweisen. Möglicherweise war die Aufführung Teil von Beckers Orgelvorträgen am 1. Mai 1902 in der Berliner St.-Andreas-Kirche am Stralauer Platz gemeinsam mit Bianca Becker-Samolewska, Violine, und Carl Raché, Bariton (vgl. *Berliner Morgenpost* 5. Jg. [1902], Nr. 101 [1. Mai], Erste Beilage, S. [2]).

55 Brief Regers vom 22. April 1902 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

56 Postkarte Regers vom 3. August 1902 an Alexander Wilhelm Gottschalg, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: K 37. – Diese Information gab Gottschalg im Oktober-Heft der *Urania* (59. Jg., S. 79) an seine Leser weiter.

57 Verlagsschein und Honorar-Empfangsbescheinigung unterzeichnete er am 29. September 1902 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 140 und 141).

58 S. 219f. – Kurioserweise sind hier nur Nr. 2–15 angezeigt.

59 Friedrich L. Schnackenberg in *Neue Zeitschrift für Musik* 69. Jg. (1902), Nr. 27/28 (2. Juli), S. 384–386.

60 Eugen Segnitz in *Musikalisches Wochenblatt* 33. Jg. (1902), Nr. 40 (25. September), S. 574.

61 Straube kam Regers mehrfacher Aufforderung, »die Materialien für Hug (genauestens pädagogisch geordnet)« zu senden (Brief vom 2. Dezember 1902, zitiert nach *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung, Bonn, Bd. 10], S. 31–34, hier: S. 31), aus unbekannten Gründen nicht nach.

62 Dieses Verfahren hatte Reger bereits in seiner Bearbeitung von *Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier* Bach-B3 wie auch von *Ausgewählten Klavierwerken* Bach-B6 angewandt.

63 Brief Regers vom 6. Februar 1903 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714. – Es blieb bei der Bearbeitung der zweistimmigen Inventionen.

Reger muss seinem Hauptverlag Lauterbach & Kuhn das Werk angeboten haben.[64] Karl Straube, der für den jungen Verlag als Berater tätig war und über Regers Vorhaben informiert gewesen sein dürfte, scheint davon zunächst nicht überzeugt gewesen zu sein und riet wohl bereits im Vorfeld, ohne die Noten gesehen zu haben, von einer Veröffentlichung ab. Die Verleger wollten das Manuskript aber offensichtlich dennoch sehen, denn Reger übersandte die Stichvorlage der *Schule* am 3. Mai 1903 mit den Worten: »Da Sie dieses Werk nicht haben wollen, so bitte ich sehr, es mir recht balde retournieren zu wollen; ich gebe es dann weiter, da mich ein Verlag schon seit langer Zeit um etwas immer ersucht!«[65] Lauterbach & Kuhn reichten es zur Begutachtung an Straube weiter, der einen Monat später, sehr zu Regers Genugtuung, dann doch zustimmte. »Eigentlich „triumphiere" ich so ein Bißchen, daß Freund Straube […] Ihnen das Werk als ein ausgezeichnetes Studienwerk nun bestens empfohlen hat!«[66] Wohl vor diesem Hintergrund und der dadurch obsolet gewordenen Pedalschule stellte Reger, der schon aus strategischen Gründen auf Straubes Mitarbeit Wert legte, dem Verlag »eine Bedingung in Ihrem Interesse: der Name Karl Straube muß ebenso wie meiner aufs Titelblatt; es ist für Sie nur von größtem Nutzen wenn die Schule des Triospiels als von Straube u. mir zusammen herausgegeben erscheint!«[67] Überdies dürften sich, nach seiner Überzeugung, »Pedalstudien, in der Art des Triospieles, […] als das rechte Mittel zur Erweckung und Stärkung des Sinnes für Polyphonie, dem innersten Lebensnerv eines wahren Orgelstils, erweisen«. Als technisches Ziel formulierte er, »die absolute Unabhängigkeit der beiden Hände, sowohl von einander, wie von der Führung des Pedales, zu erreichen«.[68]

Bis Ende Juni hatte Straube seine Aufgabe, die Fuß- und Fingersätze einzutragen sowie eine Erläuterung dieser in Regers Vorbemerkung zu ergänzen, nicht erfüllt.[69] In welches Exemplar Straube seine Eintragungen vornehmen sollte, ist nicht dokumentiert, vermutlich handelte es sich um einen ersten Abzug. Da sich Reger Mitte Juli eher unaufgeregt beim Verlag nach dem Stand der Dinge erkundigte,[70] dürfte die Drucklegung zu diesem Zeitpunkt bereits im Gange gewesen sein. Ab dem 27. Juli fragte er wie gewohnt drängend nach den Korrekturabzügen, deren ersten Teil er am 8. August in seinem Feriendomizil bei Berchtesgaden erhielt;[71] die fehlenden Seiten müssen ihn wenige Tage später erreicht haben;[72] beide Teile enthielten nun auch Straubes Fuß- und Fingersätze. Durch die Arbeit an dem von Lauterbach & Kuhn erworbenen Nachlass Hugo Wolfs stark beansprucht, konnte Reger die korrigierten Abzüge erst am 8. September zurückschicken, verbunden mit der Bitte, diese »umgehendst an Herrn Straube zu geben […]; erst dann, wenn Herr Straube diese Abzüge durchgesehen hat […] bitte die Abzüge in die Stecherei geben zu wollen u. mir einen neuen Abzug, in dem all die Fehler schon verbessert sind, zu senden«.[73] Die finalen Abzüge schließlich sandte er am 11. Oktober zurück.[74] Der Erstdruck erschien noch im Dezember 1903.[75]

Für Walter Fischer war »diese unscheinbare und doch so schwere Aufgabe eine Kraftprobe auf Regers immenses Können«.[76] Roderich von Mojsisovics konnte sich ebenfalls für dieses »Curiosum« begeistern: »Pädagogisch ist diese Idee geradezu als ideal zu bezeichnen«.[77] Robert Frenzel wies darauf hin, dass »diese Meistertrios auch für Gottesdienst und Orgelvorträge ausgezeichnete Verwendung finden« könnten,[78] und für Georg Stolz war die Ausgabe schlicht »die beste unter den technischen Schulen«.[79] Joseph Messner befand rückblickend, Reger habe mit diesem »Studienwerk […] nicht bloß ein kontrapunktisches Exempel geben oder technisch schwierige Aufgaben stellen wollen, sondern wirklich als Künstler gearbeitet und über die Bachschen Inventionen einen ganz duftigen Schleier zarter Poesie gebreitet«.[80]

Kritisch betrachtete die ganze Unternehmung wohl erst Fritz Jöde, der sich fragte, »ob mit einer solchen „technischen" Aufgabe dem, was wirklich Musik ist, […] gedient sei«. Für ihn bildeten die beiden Bach'schen Stimmen eine Einheit, sodass, »wenn zwei Menschen sich miteinander unterhalten, und wenn die Rede in Frage und Antwort von einem zum anderen hin und wieder geht, [es] ganz ausgeschlossen ist, daß ein Dritter dauernd dazwischen redet«.[81] Deutlich nüchterner hatte sich der Rezensent des *Musical Standard* geäußert: »Purists may dislike this, and there is much to be said from their point of view, but after all, the book is a school and at that an admirable one. Its usefulness justifies it, and above all, the thing is well done, which is the most essential point.«[82]

64 Ein entsprechendes Schreiben ist nicht überliefert.

65 Brief Regers vom 2.–3. Mai 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 33), S. 135–140, hier: S. 138.

66 Brief Regers vom 9. Juni 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 158–163, hier: S. 158.

67 Ebda.

68 Vorbemerkung zum Erstdruck, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903, S. 3.

69 Vgl. Brief Regers vom 29. Juni 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 33), S. 169–172, hier: S. 170. – Noch am 2. Juli bat Reger den Verlag, seinen Freund »ordentlich in jeder Beziehung seiner schriftlichen Arbeiten zu drängeln« (Brief, zitiert nach ebda., S. 172–174, hier: S. 173).

70 »Was macht die Schule des Triospiels?« (Postkarte Regers vom 14. Juli 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 180).

71 Vgl. Postkarte Regers vom 8. August 1903 an Lauterbach & Kuhn, in ebda., S. 190f., hier: S. 191. – Die Abzüge (Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Mus. ms. 5365) tragen auf S. 3 (Vorbemerkung) u. a. einen Stempel der Stecherei vom 4. August 1903.

72 Vgl. Postkarte Regers vom 13. August 1903 an Lauterbach & Kuhn (»Alles richtig eingetroffen!«), in ebda., S. 191f., hier: S. 191. – S. 24 (Nr. 10) des Korrekturabzugs (wie Anm. 71) trägt einen Stempel der Stecherei vom 6. August 1903.

73 Postkarte Regers vom 8. September 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 200.

74 »Es fehlt nur sehr, sehr wenig, also neuer Abzug nicht nötig!« (Brief Regers vom 11. Oktober 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 220–222, hier: S. 220).

75 Vgl. Postkarte Regers vom 30. Dezember 1903 an Otto Becker, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 035/16.

76 Walter Fischer in *Die Musik* 3. Jg. (1903/04), Nr. 17 (1. Juni-Heft), S. 372.

77 Roderich von Mojsisovics in *Musikalisches Wochenblatt* 37. Jg. (1906), Nr. 47 (22. November), S. 854–856, hier: S. 856.

78 Robert Frenzel in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 9. Jg. (1904), Nr. 4 (April-Heft), S. 144f., hier: S. 144.

79 Georg Stolz in *Allgemeine Zeitung Chemnitz* vom 16. April 1904.

80 Joseph Messner, »Max Regers Orgelwerke in unsern Kirchen«, in *Katholische Kirchenzeitung* 57. Jg. (1917), Nr. 52 (27. Dezember), S. 419–422, hier: S. 420.

81 Fritz Jöde, *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen. „Um darneben einen starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen"*, Wolfenbüttel 1926, S. 202, 209 und 204f.

82 E. E. in *The Musical Standard* 22. Jg. (1904), Nr. 558 (10. September), S. 165–167, hier: S. 166.

Strauss-B2 – *Feierlicher Einzug* TrV 224
Bearbeitet in Kolberg, Ende August 1909.
Am 10. August 1909, gleich zu Beginn seines Sommerurlaubs in Kolberg (heute: Kołobrzeg), reagierte Reger auf eine Anfrage von Robert Lienau, dem Besitzer der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung: »Selbstredend bearbeite ich den Strauss'schen Marsch für Orgel (u. Posaunen ad libit.);[83] da ich gerade jetzt Zeit hätte, die Sache zu machen, so bitte ich Sie, mir den betreffenden Marsch baldmöglichst zu senden.«[84] Richard Strauss hatte den *Feierlichen Einzug* »seiner Zeit für den Prinzen Eitel Friedrich, als er zum Johanniterritter geschlagen wurde quasi für das Haus Hohenzollern komponiert«;[85] die Investitur fand am 18. März 1907 statt.[86] 1909 sollte der Marsch dann in einer revidierten Fassung veröffentlicht werden, sowohl in der Originalbesetzung[87] als auch in diversen Bearbeitungen[88].

Zwei Tage nachdem Reger Partitur und Klavierauszug[89] als Vorlage von Lienau erhalten hatte, machte er gegenüber Henri Hinrichsen, dem Geschäftsführer des Verlags C. F. Peters, seinem Unmut Luft: »So sollte sich aber Strauß nicht prostituieren; anders kann ich das Machwerk nicht beurtheilen; jeder Komponist schafft mal ein Gelegenheitswerk – aber so tief, so tief darf ein Strauß nicht herabsteigen!«[90] Nichtsdestoweniger erfüllte er den lukrativen Auftrag[91] und sandte am 26. August die fertige Bearbeitung an Lienau. »Ich habe Sie verstanden, was Sie bei dieser Bearbeitung für Orgel Sich dachten u. in Folge dessen eben aus dem Stück gemacht, was überhaupt zu machen war … bei der Wiederholung des Haupttheils hab ich die „Einleitungsfanfaren" zum Marsch zu dem Haupttheil hinzukontrapunktiert, was bei Ausführung – wie vorgeschrieben – auf verschiedenen Manualen recht reizvoll wirken wird.[92] Die Posaunen hab' ich mit Absicht zum Schlusse aufgespart, damit der Schluß möglichst pompös wirkt«.[93]

Genüsslich berichtete Reger Hinrichsen von einer Entdeckung: »Die Sache mit dem Marsch von Richard II. (das II bedeutet hier „II. Qualität"!) hat noch ein wundervolles Nachspiel! Im Klavierauszug und Partitur dieses Marsches befinden sich 2 Stellen, die selbst meinem bekannt weiten Gewissen in harmonischen Dingen als absolut unmöglich erscheinen. Ich verständigte Schlesinger davon, der mir darauf antwortete, daß ihm selbst diese 2 Stellen schon aufgefallen wären; er hätte deshalb schon sich an Strauß gewandt, der jedoch die beiden Stellen anstandslos „passieren" ließ! Nun ist die Sache so, daß ich Schlesinger gleich schrieb, daß er den Marsch mit diesen 2 Stellen unmöglich veröffentlichen könnte! Nun will Schlesinger warten, bis er Strauß mal persönlich zu fassen kriegt! Ist das nicht prachtvoll???«[94] Ob Regers Einspruch Folgen hatte, ist nicht bekannt.

Am 1. September dankte Reger Lienau für das bemerkenswert hohe Honorar von 300 Mark und versprach, »den letzten Korrekturabzug vor dem Druck« durchzusehen.[95] Das Erscheinen des Werks und seiner Bearbeitungen ist in *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* in mehreren Tranchen angezeigt, u. a. die zweihändige Klavierfassung im September-Heft 1909 (S. 262), die Partitur im November-Heft (S. 322) und Regers Bearbeitung im März-Heft 1910 (S. 67).[96]

Sinding-B1 – *Andante* aus dem Klavierquintett e-Moll op. 5
Bearbeitet in Meiningen, Ende April 1912.
Ende März 1910 erklärte Reger sich bereit, für den dänischen Verlag Wilhelm Hansen eine zweibändige Sammlung »Nordische Orgel-Musik« herauszugeben.[97] Aufgrund von Arbeitsüberlastung bat er Anfang 1911 den Zwickauer Organisten Paul Gerhardt, die Bearbeitungen zu übernehmen,[98] versprach jedoch, für die abschließende Durchsicht zur Verfügung zu stehen. Nachdem Reger im April 1912 Gerhardts Manuskripte zum Druck eingereicht hatte,[99] schlug ihm der Verlag vor, zusätzlich aus dem 1882–1884 entstandenen Klavierquintett e-Moll op. 5 von Christian Sinding (1856–1941), das dem norwegischen Komponisten auch in Zentraleuropa zum Durchbruch verholfen hatte, das *Andante* für Orgel zu bearbeiten.[100] Diese Stichvorlage sandte Reger am 1. Mai an Hansen. »Das Stück hat sich sehr gut zur Bearbeitung für Orgel geeignet. Das Manuskript dieser Bearbeitung gestatte ich mir, Ihnen für Ihr Archiv zu verehren«.[101] Weitere mit Hansen besprochene Projekte kamen nicht zum Abschluss.[102]

In der Zwischenzeit war es zwischen Reger und Gerhardt aufgrund unterschiedlicher Ansichten hinsichtlich der Reihenfolge ihrer Namen auf dem Titelblatt sowie der Honorierung zu Spannungen gekommen. Reger akzeptierte im September 1912 den

83 Zusätzlich zu der offensichtlich von Lienau (oder Strauss) vorgeschlagenen Besetzung ergänzte Reger die originale Paukenstimme, ebenfalls ad lib.
84 Brief Regers vom 10. August 1909 an Robert Lienau, Bayerische Staatsbibliothek, München; Autogr. Reger, Max.
85 Brief von Franz Strauss vom 8. April 1934 an Robert Lienau, zitiert nach Jürgen May, »Richard Strauss, der Johanniter-Orden und die Nazis. Entstehung und Entstellung der Komposition *Feierlicher Einzug*«, in *Richard-Strauss-Blätter*, Heft 59 (Juni 2008), S. 68–73, hier: S. 69.
86 1926 trat Eitel Friedrich von Preußen, zweiter Sohn von Kaiser Wilhelm II., in der Folge seines skandalträchtigen Scheidungsprozesses von seinem Amt als Herrenmeister des Johanniter-Ordens zurück.
87 12 Trompeten, 3 Solotrompeten, 4 Hörner, 4 Posaunen, 2 Tuben und Pauken.
88 Für deutsche Militärmusik, Infanteriemusik, Kavalleriemusik, österreichische Militärmusik, großes Orchester (mit Orgel und einstimmigem Chor ad lib.), Salon-Orchester, Orgel (mit Posaunen ad lib.), Klavier 2- und 4-hd., zwei Klaviere 4- und 8-hd. sowie Klavier und Harmonium.
89 Vgl. Brief Regers vom 29. August 1909 an Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 1), S. 345–347, hier: S. 346. – Vermutlich handelte es sich bei dem Klavierauszug um die von Johannes Doebber erstellte Bearbeitung für Klavier zweihändig.
90 Brief Regers vermutlich vom 24. August 1909 an Henri Hinrichsen, zitiert nach ebda., S. 335–338, hier: S. 336.
91 »Er bietet mir dafür ein Honorar in einer Höhe, daß ich baff war« (ebda.).
92 Reger griff noch an anderen Stellen in den Notentext ein, siehe Kritischer Bericht.
93 Brief Regers vom 26. August 1909 an Robert Lienau, letzter Nachweis: Autographenhandlung J. A. Stargardt, Katalog 554, Marburg 1961, Los 164.
94 Brief Regers vom 29. August 1909 an Henri Hinrichsen (wie Anm. 89).
95 Postkarte Regers vom 1. September 1909 an Robert Lienau, Bayerische Staatsbibliothek, München; Autogr. Reger, Max.
96 Nahezu sämtliche Fassungen sind hier entgegen dem Sammeltitelblatt (*Feierlicher Einzug*) als *Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniter-Ordens* tituliert – nur nicht die Bearbeitungen für Salon-Orchester bzw. für Orgel.
97 Vgl. Brief Regers vom 29. März 1910 an den Verlag Wilhelm Hansen, Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Acc. 1997/153.
98 Vgl. Briefe Regers vom 5. Februar 1911 an Paul Gerhardt (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Mscr. Dresd. Aut. 700) und vom 9. März 1911 an den Verlag Wilhelm Hansen (Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Acc. 1997/153).
99 Vgl. Brief Regers vom 15. April 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen (ebda.).
100 Vgl. Brief Regers vom 26. April 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen (ebda.). – Ob diese Bearbeitung von Anfang an als Ergänzung für das Orgel-Album gedacht war, lässt sich anhand der erhaltenen Korrespondenz nicht sagen.
101 Brief Regers vom 1. Mai 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen (ebda.).
102 Die Bearbeitung von Liedern Sindings (vgl. Brief Regers vom 7. Juni 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen sowie Brief Wilhelm Hansens vom 12. Juni 1912 an Reger, ebda.) bzw. diverser nordeuropäischer Komponisten (vgl. Schreiben Wilhelm Hansens vom 10. März und 6. April 1916 an Reger, ebda.) für Klavier.

Vorschlag des Verlags, zumindest die zweite Korrektur der beiden Bände, in denen seine Sinding-Bearbeitung als letzte Nummer angehängt worden war, zu lesen, bat jedoch angesichts der konzertreichen Wintersaison um Geduld.[103] Die offensichtlich nicht erfolgte Einigung mit Gerhardt verhinderte zunächst ein Erscheinen des *Albums Nordischer Komponisten*. »Erst nach R[eger]s Tod«, so Gerhardt, »trat der Verlag mit der Bitte an mich heran, nochmals die s. Z. von R. (od. einem Schüler) besorgten unmöglichen Korrekturen zu lesen[104] u. das Werk für Deutschland druckfertig zu machen.«[105] Das Album erschien im Oktober 1921.[106]

Dank

Das auf RWA online präsentierte Quellen- und Archivmaterial stammt zu einem großen Teil aus den Beständen des Max-Reger-Instituts.

Ein besonderer Dank gebührt den Einrichtungen, die uns Manuskripte und Drucke zur Verfügung gestellt haben: Bayerische Staatsbibliothek, München, Meininger Museen (Max-Reger-Archiv), Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Viele weitere Institutionen und Privatpersonen haben dankenswerterweise dazu beigetragen, die Darstellungen im enzyklopädischen Teil zu vervollständigen, worüber die jeweiligen Bildnachweise Auskunft geben.

Für die Zusammenarbeit bei der digitalen Umsetzung sei dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn gedankt.

Für Anregungen und Hinweise seitens der Interpreten danken wir stellvertretend Prof. Ulrich Walther und Lars David Kellner.

Zu danken gilt darüber hinaus der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (vor allem Dr. Tanja Gölz), dem Carus-Verlag Stuttgart (namentlich der Lektorin Julia Rosemeyer), der Hochschule für Musik Karlsruhe, den Mitarbeitern des Max-Reger-Instituts Nikolaos Beer M. A., Alexander Nguyen B. A., Patrick Borgeat M. A. und Dr. Jürgen Schaarwächter, der wissenschaftlichen Hilfskraft Yanxi Long M. A. sowie den Studierenden Alexandra Müller und Nikolai Parkin für ihre Mitarbeit im Rahmen eines Praktikums am Max-Reger-Institut.

Dankbar erinnern wir an Marion Reichenbach (1933–2015), die das Max-Reger-Institut zum Alleinerben eingesetzt hat.[107] Aus den Mitteln ihres Nachlasses wird die Drucklegung von Bänden der Abteilung *Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten* unterstützt.

Karlsruhe, im August 2025 — Die Herausgeber

---

103 Vgl. Brief Regers vom 25. September 1912 an den Verlag Wilhelm Hansen (ebda.).

104 Korrekturen nahm Reger immer selbst vor.

105 Brief Paul Gerhardts vom 24. April 1933 an Fritz Stein, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 1213.

106 Vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 93. Jg. (1921), Oktober-Heft, S. 178.

107 Siehe Susanne Popp, »Marion Reichenbachs Vermächtnis«, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, hrsg. von Almut Ochsmann, Nr. 28 (2015), S. 3–11.

The Reger Edition

The Reger-Werkausgabe (RWA) is divided into three parts, devoted to 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 digital excerpts in a hybrid edition, thereby exploiting the qualities of both types of presentation to reconcile scholarly demands with user-friendliness. Nonetheless, the edited musical text in printed form represents the core of the edition. All of the sources are made available on RWA ONLINE[1], using Edirom software. Their reproduction, annotation and comparison offer all users who want to understand the work from its beginnings or to delve deeper into the compositional working process, numerous insights into Reger's working processes and into the works themselves.

This method of double presentation of the works results in a condensed description in the printed Kritischer Bericht. This can focus on problems which directly affect the tonal character of the work. The complete Kritischer Bericht, based on a full comparison of the sources, is included, supported by images on RWA ONLINE. A verbal description of the differences between the sources can often be cumbersome, but here it can be directly apparent. All editorial decisions can be clearly seen in this way and verified. The chapter *About the edition of the arrangements* contains information on the basic principles adopted in the edition.

The encyclopedic portion on RWA ONLINE enriches and illuminates the examination of the sources and offers further information and images on the 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 Music Computer Sciences and Musicology) in association with Prof. Dr. Christoph Seibert (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for Music Computer Sciences and Musicology).

The Edirom software used as a basis for the digital presentation was developed in a research project of the same name by the staff at the University of Paderborn, and was adapted for the specific needs of the Reger-Werkausgabe.

---

1 The RWA ONLINE can be accessed at: www.reger-werkausgabe.de.

About the edition of the arrangements

This third Series of the Reger Edition will present a new edition of Reger's arrangements of works by other composers, organised in eleven volumes:

1. Arrangements for organ and harmonium
2. Arrangements for orchestra / Songs with orchestral accompaniment I (Schubert)
3. Songs with orchestral accompaniment II (varia)
4. Arrangements for a-cappella choir
5. Arrangements for one melody instrument with accompaniment
6. Arrangements for piano solo I
7. Arrangements for piano solo II (songs)
8. Arrangements for piano duet I (Bach I)
9. Arrangements for piano duet II (Bach II)
10. Arrangements for piano duet III (varia)
11. Arrangements for piano duet IV (Wolf) / Arrangements for two pianos (Wagner)

The new edition of the arrangements of works by other composers 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.[1]

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.

The written working process usually began, irrespective of the genre, with a sketch notated in pencil. This Verlaufsskizze (continuity sketch), usually beginning at the first measure, largely tallied with the ensuing Niederschrift (fully written out version = fair copy), but without the contents already being worked out down to the last detail. Relatively exact, developed passages in the sketches stand opposite virtually empty measures which simply set out the proportions of the work. Large sections are notated in a kind of shorthand which, although it can indeed often be deciphered by proceeding backwards from the completed work itself, is scarcely any help in reaching editorial decisions; for example, accidentals are often missing and subsidiary parts are at best only indicated in outline.

This sketch was followed without further intermediate stages by the fair copy, which was worked up in several stages and served as the engraver's copy.[2] Reger wrote out the actual musical text in black ink. Alongside the musical text, he made corrections and alterations as far as space allowed; these now obsolete passages were initially only crossed out (or dabbed off while the ink was still wet) and only made neat at a later stage by scratching them away. Occasionally he also marked passages to be altered in order to enter the new material after erasure.

The working out of the musical text in black was followed by entering the performance instructions in red ink.[3] Reger quite often began doing this before the work was fully written out; several stages of writing out the music as well as the stages of corrections could therefore overlap. Instructions for the engraver relating to the presentation of the edition were made in black or red ink, without being able to establish the precise point in the working process when these were made with any certainty. The date of completion is often not the date of the completion of the whole composition, but simply of one stage. With songs in particular, even where a collection was intended, the songs were often written singly and with gaps of time in between. Reger often composed these in parallel with larger works.

Generally just a single fair copy was made. In a few cases Reger prepared further fair copies; with songs, for example, these might be dedication or performance copies or fair copies in connection with separate publications as inserts in periodicals.

Only after completion of the various stages of composition did Reger usually write out a (collective) title page; for this purpose he added a cover sheet or folded the last page of a quire to the front of the bundle. Reger mainly wrote out songs or choral works in separate manuscripts (often individual double folios), which he put together as a collection with a common cover sheet.

For most of the works there is evidence, for example from letters, that Reger himself read the proofs before the work was sent to print. From the few surviving proofs it emerges that he did this, generally with great thoroughness, at least with regard to the music and the performance instructions. Alterations were also possible during this phase and by no means unusual. Reger's reworkings were aimed in most cases at greater differentiation, whether it was with regard to a more finely-differentiated texture of the parts, a more workable phrasing and articulation or even just a clearer musical layout. The first edition represented the end point of this composing process.

History of the sources

Basically, with Reger the following types of source survive for each work in every genre: a sketch, a fair copy (engraver's copy), one or more sets of proofs, and the first edition; there may also be further sources such as copies for performers, versions for other instrumentations and comments about mistakes (notes in his correspondence or errata notices).

There is no evidence that Reger made any drafts when preparing his arrangements. Fewer than half of the fair manuscript copies of his published arrangements have survived, with proofs extant only in exceptional cases. His first prints and posthumous editions, however, exist complete.

1 The detailed editorial guidelines can be found on RWA ONLINE.

2 This does not apply to the early works without opus number, which were not intended for publication.

3 Starting with the *Three Choruses* op. 6 (1892); see RWA vol. II/11.

Evaluation of the sources

The main sources are the autograph music manuscripts, sets of proofs, and the first edition edited by Reger. In each case these are 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 his correspondence and on errata notices) will be taken into consideration in preparing the edition. 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 as the organic further development and refinement of what preceded it.[4] Therefore, the authorized first printed edition which resulted at the end of this process served basically with the greatest weight as the primary source for the music text of the RWA. But with regard to some aspects which Reger possibly had less in mind during the proof-reading process, the engraver's copy is more important editorially. With regard to the text, generally, more attention has been paid to this, as obvious engraving errors which sometimes remained in the first printed edition, even affecting things such as the titles, suggest that Reger concentrated on the musical text when proof-reading. This also applies to works which were issued in succession in different forms of publication, such as firstly in a periodical and later in an anthology compiled by Reger. Where there are differences with the manuscript sources (or even with earlier printed editions), the different variants have been checked for plausibility and validity. If the divergences in the final version of the first edition were not conscious alterations on Reger's part, but mistakes which have remained undiscovered or mistaken interpretations by the engraver,[5] a reading has been taken from the manuscripts or an early printed edition. In problematic cases, the variants have been described in a footnote.

Divergences in the RWA from the primary source

Where the RWA diverges from the primary source, this is recorded in the Lesartenverzeichnis of the Kritischer Bericht; this is included in full on RWA ONLINE, whereas the printed volume concentrates on passages which relate to the tonal shape of the work. In the printed musical text the following alterations are indicated by diacritical 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: in square brackets
- addition of necessary fermata signs: in square brackets
- addition of missing dynamic indications or registration instructions etc.: in square brackets
- continuation of crescendo and decrescendo hairpins: dashed lines
- addition of missing articulation marks: in square brackets
- addition of missing ties: in square brackets
- addition of missing slurs: dashed lines
- addition of cautionary accidentals: in small type
- addition of missing words: in square brackets
- replacement of words wrongly set: with a comment

Significant divergences between the sources, and passages which could not be clarified editorially are indicated in the printed volume with footnotes. Reger's indications for performers in the first edition are included as verbatim citations in footnotes.

Occasionally Reger used round or square brackets in the musical text, for example, for additional or alternative indications (especially cautionary accidentals); these have been standardized as round brackets. Cautionary accidentals, which Reger himself often used liberally, have been added by the editors for clarification; for example, if the note in question has been altered in the preceding measure, in an adjacent stave or in another part (if necessary also in another octave). When alterations to tied notes occur over a line break, these are also indicated in the new line; a subsequent alteration receives another accidental in small type.[6]

For reasons of space, our edition of the organ works omits the additional designations (Gt.) for manual I, (Sw.) for manual II and (Ch.) for manual III.

In the edition, in the vocal texts, spellings of individual words typical for the time have been retained according to the source material, as far as they exist in the relevant dictionaries from this period. Reger's variable orthographic pecularities have been standardized and considerably modernized by the placing of apostrophes, punctuation, the use of ss-/ß, word splits, and capitalization and lower case.[7] Simple corrections to the text (orthography, inflection, punctuation, etc.) are made without any diacritical marking. In cases relating to the understanding of the text, these are listed in the Lesartenverzeichnis.

Interventions in Reger's notation have therefore only been made if, in the opinion of the editors, the substance and understanding of the work is unaffected by this, and the alteration results in an improvement for the user. Such editorial decisions of purely orthographic significance are listed in the Lesartenverzeichnis on RWA ONLINE.

4 Thus, when Reger sent the proofs of op. 95 to his publisher, he stressed: "But I request that the mistakes be corrected with the greatest care!! For the final printing of the score and parts, the manuscript is no longer valid, but the proofs […], which I have corrected!" (Reger's postcard dated 18 July 1906 to Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an Lauterbach & Kuhn*, Part 2, ed. Herta Müller, Bonn, 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, vol. 14], p. 161).

5 For information on the pecularities of Reger's handwriting, which can lead to misinterpretations from time to time, see the article *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* on RWA ONLINE.

6 Reger's notation is not consistent in this respect: sometimes cautionary accidentals from ties apply as an alteration to the whole measure.

7 The current version of *Duden*, valid on the publishing date of the respective volume, serves as a basis for normalisation and modernisation. In the case of texts in foreign languages, the corresponding current reference work is consulted.

Reger as arranger

Max Reger's arrangements of works by other composers comprise a major portion of his oeuvre,[1] with current research counting no less than 290 such works in total. There are arrangements for piano solo or duet (128), for organ (46) or harmonium (8), for solo voice(s) and orchestra (38), for orchestra (6), for chamber ensembles (40), for men's chorus (18) and for mixed chorus (6). Reger's source material spans a broad swathe of music history, ranging from madrigals of the Renaissance and early Baroque to works by his contemporaries such as Hugo Wolf and Richard Strauss. But the core focus of his activity as an arranger was Johann Sebastian Bach, with 87 arrangements. Bach was Reger's guiding star and a repeated source of inspiration in his own compositions.[2] Reger also engaged in an intensive intertextual dialogue with works by Hugo Wolf (38 arrangements) – a composer with whom he himself identified – and by Johannes Brahms (44), the man to whom Reger was often regarded as the musical successor. They are followed – at some distance – by arrangements of Franz Schubert (23), Richard Strauss (13), Frédéric Chopin (11), Robert Schumann (9) and Richard Wagner (5).[3]

The third series of the Reger-Werkausgabe (RWA) is devoted to this body of work, one that was excluded from the Max Reger Complete Edition (1954–1986). The identifiers for these works that were assigned by the Reger-Werkverzeichnis (RWV) are retained here. They comprise the ordering letter B (for "Bearbeitung", "arrangement"), and an alphabetical listing according to the composer of the original work and its chronology in Reger's œuvre (e. g. Bach-B5).[4] The editorial plan of the RWA does not include three larger-scale reworkings that were commissioned from Reger for the composers in question during or shortly after his studies in Wiesbaden: the orchestration of Kurt von Beckerath's (1864–1926) cantata *Kassandra*, based on the composer's short score (1897), the additional orchestration necessary for Albert Fuchs's (1858–1910) melodrama *La spiga rossa* (1896) and the vocal score of the opera *Ingo* (1894/95) by Philipp Rüfer (1844–1919). We also decided against including an edition of Franz Paul Lachner's (1803–1890) Overture to the *Cantata "Die vier Menschenalter"* op. 31 ("The four ages of man", version for small orchestra by H. Kirchner), since Reger in this case merely added to the original arranger's work by providing the brass parts (between 1898 and 1901). Reger's revision of August Klughardt's *Andante and Toccata* op. 91 was a special case (Klughardt-B1) that was commissioned by the publishing company Hug & Co. when its composer died at the age of 54 in 1902, shortly before completing the work. His heirs submitted the work to his publisher, who thereupon commissioned Reger to complete it.[5] The RWA also omits Reger's editions and practical arrangements of works by Carl Philipp Emanuel and Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel and Hugo Wolf.[6] Arrangements that have survived only in fragmentary state will be edited and placed either in an appendix or, in some cases, only online.[7]

Reger stood alongside Ferruccio Busoni as one of the most prolific arrangers of the period around 1900, and his activity in this field is characteristic of this "age of transcription".[8] Arrangements of Bach were so popular with the piano virtuosos of the day (especially arrangements penned by those same virtuosos) that the original compositions themselves rather faded into the background.[9] For Reger, too, one of his prime reasons for arranging music for another instrument was to expand the repertoire, both for concert performance and for the domestic scene. The latter category, for example, included piano reductions of orchestral works (see Brahms-B4), while the former included arrangements of organ works for the piano and vice versa. There was as yet little understanding of historical performance practice. Original instruments were in any case often not available (or available no more), so playing these works on modern instruments was the only means of actually hearing the music of previous centuries. Editions of this music were accordingly also adapted to the tastes of the day and kitted out with dynamic, expression and articulation markings, most of which had not featured in the original compositions. In particular, the piano transcriptions of Johann Sebastian Bach's *Prelude and Fugue in a minor* BWV 543 by Franz Liszt and of Bach's

1 For an overview of his arrangements, see pp. XXX.

2 "[…] quantitatively Reger had the greatest involvement with Bach of any composer since Bach himself" (Walter Frisch, *Bach, Brahms and the Emergence of Musical Modernism*, in *Bach Perspectives*, vol. 3: *Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith*, ed. Michael Marissen, Lincoln 1998, p. 123).

3 These figures are naturally relative, since we here count individual pieces in order to provide a coherent means of weighting them. Thus an arrangement of a song or a chorale prelude is given the same weight as, for example, the vocal score of a stage work or an arrangement of one of the *Brandenburg Concertos* for piano duet.

4 See the chapter "Bearbeitungen und Herausgaben von Werken anderer Komponisten" ("Arrangements and editions of works by other composers") in *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, edited for the Max-Reger-Institut by Susanne Popp in collaboration with Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter and Stefanie Steiner, Munich 2010, vol. 2, pp. 1185–1360.

5 Hug & Co. advertised Klughardt's op. 91 on the back covers of its organ editions under the heading "Unterrichtswerke und Vortragsstücke für die Orgel" ("Educational works and pieces for performance on the organ"), with the additional remark that "Max Reger has provided expression markings etc. for this, the final work of the deceased composer".

6 These are denoted in the RWV by the letter "H" (for "Herausgabe", "edition"). There are 19 editions or series of editions of works by Johann Sebastian Bach; Reger also edited or jointly edited four large-scale works by Hugo Wolf for his publisher Lauterbach & Kuhn, who had acquired some of the composer's papers in 1903. He edited one work each by Carl Philipp Emanuel Bach and George Frideric Handel.

7 This applies to Reger's arrangements of preludes and fugues from the *Well-Tempered Clavier* (Bach-B3), but also to his arrangements of Chopin's *Nocturne in E-flat Major* op. 9 no. 2 and Moritz Moszkowski's *Serenata* op. 15 no. 1 for melody instrument and piano, for which only the piano part is extant (Chopin-B3, Moszkowski-B1).

8 Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. II), p. 239.

9 See Katja Steinhäuser, "Zur Klaviertranskription von Bach Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert", in *"Klang": Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016*, ed. Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe and Sören Sönksen, Berlin 2020 (= GMTH Proceedings 2016), pp. 323–338; here: p. 325.

Toccata and Fugue in d minor BWV 565 by Liszt's pupil Carl Tausig (1841–1871) were extremely popular in the concert programmes of the time.[10] In his younger days as a pianist, Reger also occasionally included Tausig's arrangement in his repertoire.

Arrangements were also much in demand on the music market, as the 19-year-old Reger had been aware when offering his publisher George Augener in London his first such work in August 1892, namely a piano solo arrangement of Franz Schubert's Symphony in b minor (though the offer was not taken up).[11] When Augener asked him three years later to add further Bach arrangements for piano solo to the two he had already published (Bach-B1 and Bach-B2), Reger was delighted: "Of course I'll be very happy to do it; because I really love doing such work, and besides, Augener pays well for it (3 marks 50 for each printed page)".[12] In 1897, Richard Strauss expressly recommended Reger as an arranger to his publishers Otto and Eugen Spitzweg (Verlag Jos. Aibl) in Munich.[13] Reger made many of his arrangements for specific publishers, either because they commissioned them or because he had himself proposed making them. And yet he did not see this activity as mere bread-and-butter work. He continued making arrangements throughout his composing career, even when he was no longer dependent on the financial benefits they offered. His final arrangements date from 1915 and were only published posthumously.

Reger's work as an arranger afforded him phases of productive recreation in the midst of his everyday life of concert commitments and teaching activities. For him, making arrangements was a relaxing counterbalance to his "strenuous work – namely composing".[14] When Reger was in a sanatorium in Merano in the spring of 1914, recovering from a recent breakdown, he wrote: "I'm living here completely in line with my spa treatment and am only allowed to work very little – I'm just doing a bit of 'arranging'. I'm still not allowed to compose".[15] When he adapted a work for a different instrument or instruments, Reger was able to concentrate on the necessary technical procedures in which he was fluent,[16] though he also found "the creative reproduction of other people's works […] to be similar to when a painter copies the old Masters – it's a means of appropriating and even incorporating the compositional technique and stylistic characteristics of your predecessors".[17] It enabled him to hone his own creative profile and to acquire greater clarity about his own composing. Engaging with the works of others provided him with inspiration in his own music, and we can also often observe creative interactions between Reger's own compositions and the arrangements that he was making at roughly the same time.[18]

The external circumstances that had originally prompted Reger's arrangements shifted over the years, as did the target public for which they were written. At the outset of his career, Reger was particularly interested in virtuoso piano works that he could also play in his own concerts. He still performed as a soloist during his years in Wiesbaden – thus in concerts in February and March 1893, for example, he each time included his piano arrangement of Bach's *Prelude and Fugue in D major* BWV 532 (Bach-B1 no. 3). After becoming friends with Ferruccio Busoni in 1895, he also asked him to include in his programmes "one or other of my two arrangements [Bach-B1 nos. 1 and 2] on occasion in the next season".[19] By contrast, his arrangements for piano duet – such as Bach's *Selected Organ Works* (Bach-B2), the *Brandenburg Concertos* (Bach-B9) or his *Selected Pieces from Operas by Richard Wagner* (Wagner-B2) – were mostly oriented towards the needs of the domestic music-making that played a major role around 1900.

One important source of motivation for Reger was his desire to increase the popularity of works by composers whom he revered by arranging them. At times, he also pursued pedagogical goals. For example, Reger regarded Bach's chorale preludes as the "essence" of that composer's art, though at the time they were known only to organists. So by arranging them for piano, he wanted to make them suitable for use in piano lessons (*Selected Chorale Preludes*, Bach-B4) and thereby also make them accessible for the general purpose of "educating the public's taste".[20] Together with his friend Karl Straube, Reger also realised a *Schule des Triospiels* (the "Art of Trio Playing", Bach-B8), which comprised arrangements of Bach's Two-Part Inventions for the organ with the addition of a third part. Reger regarded this work as a necessary "contrapuntal exercise".[21]

For Reger, his concert activities and his editing practices always went hand in hand. "Many an idiosyncratic interpretation by Reger the performer is reflected in his printed editions; and conversely, performing Bach in a good 200 concerts – as a conductor and as a pianist – surely constituted a lifelong 'arranging' practice on his part".[22] Reger's concert version of the Entr'acte and Ballet Music from Schubert's *Rosamunde* (Schubert-B5), to which he

10 See Lorenzen (see note 8), p. 61.

11 Letter to George Augener of 1 August 1892, as cited in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. XV), p. 120.

12 Letter to the critic Arthur Smolian of 13 November 1895, as cited in ibid., p. 258.

13 See postcard from Richard Strauss to Eugen Spitzweg of 17 July 1897, as cited in ibid., p. 298. Original held by: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Spitzwegeriana I (Strauss, Richard no. 11).

14 Alexander Becker, *Max Regers Bearbeitungen von Werken Hugo Wolfs*, Master's thesis, Karlsruhe 1998, p. 46.

15 Letter to Robert Bignell of 30 April 1914, as cited in *Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, p. 278.

16 See Lorenzen (see note 8), p. 75.

17 Susanne Popp, "'An Hugo Wolf'. Reger widmet sich Wolf", in *Reger-Studien online*, https://www.maxreger.info/rso/Popp2021AnHugoWolfRSonline.pdf, p. 9.

18 For example, Reger began arranging Hugo Wolf's *Italian Serenade* for piano duet in January 1904 at the same time that he was composing his Sinfonietta op. 90 that was inspired by Wolf's orchestral piece.

19 Letter to Ferruccio Busoni of 23 July 1895, as cited in *Der junge Reger* (see note 11), p. 244.

20 Preface to *Ausgewählte Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach. Für Klavier übertragen von Max Reger*, Munich, Aibl, 1900. The previous quotation is also taken from this Preface.

21 Letter to Theodor Kroyer of 22 March 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg; IP/4Art.714.

22 Susanne Popp, "'So unakademisch als nur möglich'. Regers Bachspiel", in *Auf der Suche nach dem Werk. Max Reger – sein Schaffen – seine Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, pp. 225–235; here: p. 226. – Reger began to perform regularly as a pianist at song and chamber music recitals especially from 1904 onwards, and from 1911 to 1914 he also worked as the Conductor of the Meiningen Court Orchestra. From 1905 to 1915, Reger also played the piano in over 50 performances of Bach's *Fifth Brandenburg Concerto* BWV 1050, and from December 1906 onwards he also performed Bach's concertos for two keyboards in c minor BWV 1060 and in C major BWV 1061 with various duo partners. After Reger took up his post as conductor in Meiningen in late 1911, his orchestra's repertoire included Bach's Orchestral Suites in d minor BWV 1067 and D major BWV 1068 and the *Triple Concerto in a minor* BWV 1044.

added a new ending, was published in autumn 1915, and documents a manner of interpreting this work that Reger had developed during his three years with the Meiningen Court Orchestra. His experiences as a conductor also resulted in his orchestrating selected songs by Franz Schubert (Schubert-B2 and B3), Johannes Brahms (Brahms-B2 and B3), Edvard Grieg (Grieg-B1) and Robert Schumann (Schumann-B4) between 1913 and 1915.[23] Reger was dissatisfied with the tonal imbalance inherent in the mixed concert programmes that were still common in his time, where orchestral works would alternate with blocks of songs with piano accompaniment: "To my ears, it's often a direct insult to have to hear an orchestral number in a huge hall followed by a lady singer, singing songs to the accompaniment of a piano that always sounds 'as thin as a rake' in such a huge hall!".[24] He aimed to remedy this state of affairs by turning songs with piano into songs with orchestra.[25]

In contrast to Ferruccio Busoni, Reger did not leave us any writings on the aesthetics of arranging.[26] However, apart from the works themselves, numerous letters by Reger offer us indications of his views on the topic, though such comments are unsystematic. In keeping with the conventions of his time, he also failed to provide terminological clarity when giving titles to his arrangements. His title pages usually designate the instrument or instruments intended, with the wording "arranged for …", though sometimes he writes "transcribed for …" without any perceivable difference in intent; his orchestral arrangements of songs are merely labelled "orchestrated by …". The phrase "transcribed for pianoforte duet" (in English), which only appears in his arrangements Bach-B2, was probably required by his London publisher Augener.[27] Reger himself only used the actual word "Arrangement" for his piano solo version of Franz Schubert's *Divertissement à la hongroise* (Schubert-B1), though the term also occurs informally in his letters.[28] In the RWA, these various terms are standardised in German throughout as "bearbeitet für …", in English as "arranged for …".

Reger did not regard the music of earlier composers as mere historical documents, but wanted instead to reinterpret them and update them from a modern perspective.[29] His arrangements comprise a productive transformation of the originals, rethinking them in modern musical terms. This attitude is most obvious in Reger's numerous arrangements of J. S. Bach in which he rejected academic research into Bach and the "traditional way of playing Bach" by instead "utilising all the interpretative parameters of his time".[30]

In Reger's organ arrangements of Bach's works, his interpretation of the music also resulted, for example, in contrast effects of an orchestral nature such as can be achieved by changing manual frequently on an organ,[31] and by his rejection of historicising elements. Reger preferred the full sonorities of the modern concert grand piano to the harpsichord,[32] and it was on the concert grand that he cultivated his "oppositional style of playing Bach",[33] in which he collaborated from 1908 onwards with Philipp Wolfrum.

Reger remained largely faithful to the existing musical text in his arrangements. Depending on the manner of arrangement that he undertook, he might nevertheless expand on the text on any or all levels or reduce its textures (as he did in his vocal scores and piano reductions). But he rarely changed notes, let alone longer passages. Altered pitches in his arrangements are rarely the work of Reger himself but derive from specific readings in his models. Identifying and documenting these sources – in other words, the prints on which Reger based his arrangements – is therefore of crucial importance to the RWA. We find more instances of him expanding on the musical text in his early arrangements, such as in those he made with a concert performance in mind. In the case of the *Allegro burlesco* from Friedrich Kuhlau's *Piano Sonatina in a minor* op. 88 no. 3, for example, Reger's arrangement (Kuhlau-B1; 1895) "turns a harmless piano piece for lovers of domestic music into an encore piece for concert pianists".[34] As a rule, it was mostly works (and passages in works) with less dense textures that inspired Reger to "make their compositional core more polyphonic"[35] (see Chopin-B1, Liszt-B1, Corelli-B1).

In arrangements of older music, Reger's intention was to bring these works up to date, so his focus was on adding dynamics, slurs and other performance indications that were either absent or barely present in the original. For example, in a letter to the publisher Henri Hinrichsen (C. F. Peters) about his piano duet arrangement of Bach's *First Brandenburg Concerto* (Bach-B9 no. 1), Reger wrote: "[…] it will be highly playable! The original score is almost wholly lacking in performance markings, so I shall add them in order to bring these arrangements closer in line with our "modern"

23 Reger's five arrangements for voice and orchestra of songs by Robert Schumann are lost today. His orchestration of Schumann's song "Aufträge" op. 77 no. 5 (Schumann-B2) has survived, though this was not yet connected to his work as a conductor.

24 Letter to the publisher N. Simrock (Wilhelm Graf) of 22 November 1914, as cited in *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, ed. Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, vol. XVIII), pp. 162f.; here: p. 162.

25 Reger also orchestrated numerous songs of his own (see RWA vol. II/6).

26 Ferruccio Busoni, "Vom Wert der Bearbeitung", in Busoni, *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, pp. 147–153.

27 The engraver's copy has survived of only one of the ten pieces in this collection (no. 9). It bears the English designation "transcribed for Piano Duet" (upper case here as in the original), which is also found on all the first prints of this series. Since Reger spoke no English, we may assume that this was a stock phrase determined by his publisher, possibly as a translation of "bearbeitet für Klavier vierhändig".

28 See, for example, his letter to Richard Strauss of 14 September 1895 (Strauss-Archiv, Garmisch-Partenkirchen), in which Reger refers to both Bach-B1 and Bach-B2, using "Bearbeitungen" and "Arrangements" synonymously (both meaning "arrangements" in English).

29 In this context, Reger's following statement has often been quoted: "Seb. Bach is for me the beginning and end of all music; all true progress rests on him and is founded on him!" (Reger's answer to a Bach survey published in *Die Musik* vol. 5 [1905/06], no. 1 [first October issue, 1905, Bach issue], p. 74).

30 Ulrich Walther, "Max Regers Bearbeitungen für Orgel – Überlegungen zur Aufführungspraxis anhand der Angaben zur Dynamik", in *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation*, congress proceedings, Mainz 2012, ed. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. XXIII), pp. 303–320; here: p. 305. – Reger emphasised his alienation from academic circles by resigning from the board of the New Bach Society in 1912. His reasons were irreconcilable differences over questions about the "correct" way to perform Bach's works.

31 The "traditional manner of performing Bach" involved "playing Bach's great organ works with the full organ throughout, without changing manual at all" (see Walther [see note 30], p. 305).

32 When he recalled the musical evenings at the home of his former teacher Hugo Riemann and his wife Elisabeth, Reger wrote: "Then there came the performances on the old 'Clavicymbals' in which Fr. Riemann delighted, with a 'historical' programme, which hit the bottom of the barrel". (Letter to Caesar Hochstetter of 22 July 1898, as cited in *Der junge Reger* [see note 11], p. 335.)

33 Popp, "'As unacademic as possible'" (see note 24), p. 230.

34 Joachim Niebel, *Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation*, doctoral dissertation, Tübingen 1995, typescript, p. 222.

35 Ibid., p. 293.

feeling for dynamics! (– though this word [modern] is hideous, as is its meaning –)".[36]

This "modern" physiognomy of Reger's arrangements often included differentiated phrasing, an aspect in which his works of the 1890s were still influenced by his teacher Hugo Riemann's specific conception of it (see Bach-B1, Kuhlau-B1, Schubert-B1).[37] When Reger began to take domestic music-making practices[38] into consideration after 1900, this brought about a fundamental aesthetic change on his part, as he turned away from the "viscosity"[39] that had still characterised his early arrangements for concert performance. He repeatedly expressed his intention to keep his music "as 'transparent' as possible"[40] and placed his focus on easy playability and accessibility. In advance of his Brahms orchestrations (Brahms-B2; 1914/15), Reger the experienced orchestral conductor formulated the goal that also applied to his orchestral versions of songs by Schubert, Schumann, Wolf and Grieg: "The orchestration ought to be as subtle and playable as possible, and above all in keeping with the style – after all, it's Brahms we're dealing with – the orchestration will be such that everyone – even the smallest orchestra – will have this instrumentation available".[41]

---

36 Letter to Henri Hinrichsen (C. F. Peters) of 8 September 1904, in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, vol. 13), p. 100.

37 See Gerd Sievers, *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967.

38 When Reger arranged Bach's *Brandenburg Concertos* for piano duet for Peters-Verlag in 1904, he proposed to Henri Hinrichsen, the owner of the company, that he should also make a piano duet arrangement of Mendelssohn's organ sonatas: "I believe it would be a very valuable enrichment of 4-handed domestic music!" (Letter to Henri Hinrichsen of 8 September 1904 [see note 36], p. 99).

39 Lorenzen (see note 8), p. 133.

40 Letter to Henri Hinrichsen of 4 October 1904, as cited in *Peters-Briefe* (see note 36), p. 106.

41 Letter to Verlag N. Simrock (Richard Chrzescinski) of 19 December 1913, as cited in *Simrock-Briefe* (see note 24), p. 58.

Overview of the arrangements

The works set in **bold** are contained in the present volume.
Works set in [ ] are not edited as part of the RWA (see *Reger as arranger*, p. XXVI).

Wiesbaden (1890–1898)
d'Albert-B1 – *Overture to Grillparzer's "Esther"* op. 8 for piano duet
Bach-B1 – *Selected organ works* for piano
Bach-B2 – *Selected organ works* for piano duet
Bach-B3 – Preludes and Fugues from the Well-Tempererd Clavier for organ (fragment)
[Beckerath-B1 – *Kassandra* orchestrated]
Clementi-B1 – *Sonatinas* op. 36 nos. 1–3, violin part added
Clementi-B2 – *Sonatinas* op. 36, violin part added
[Fuchs-B1 – *La spiga rossa* orchestrated]
Geist-B1 – *Albumblatt* for small orchestra
[Jaques-Dalcroze-B1 – *Sancho Pança* vocal score]
Kuhlau-B1 – *Allegro burlesco* from op. 88 no. 3 for concert use
Mozart-B1 – *Piano Sonata in C major* KV 545 (1st movement), violin part added
[Rüfer-B1 – *Ingo* op. 38 vocal score]
Schubert-B1 – *Divertissement à la hongroise* D 818 for piano
Schumann-B2 – *Aufträge* op. 77 no. 5 for voice and small orchestra
Strelezki-B1 – *Menuet* for piano duet or for violin and piano
Wilhelmj-B1 – *Andante,* cello part arranged for violin

Weiden (1898–1901)
Bach-B4 – *Selected Organ Chorale Preludes* for piano
Bach-B5 – *Three Organ Chorale Preludes* for piano
Chopin-B1 – *Five special studies* for piano
Chopin-B3 – *Nocturne in E-flat major* op. 9 no. 2 for a melody instrument and piano
Chopin-B4 – *Second study on the Waltz in D-flat major* op. 64 no. 1 for piano
Gillet-B1 – *Dans la Fôret*, horn part added (lost)
Gouvy-B1 – *Petite Suite gauloise* op. 90 for piano duet
Harmonium-Sammlung-B1 – Selected pieces by classical and modern masters (Chopin, Henselt, Reiser, Schumann, Wagner)
[Lachner-B1 – Overture to the *Cantata "Die vier Menschenalter"* op. 31, brass parts added]
Liszt-B1 – Legend "St. Francis of Paola walking upon the waves" for organ
Madrigale-B1 – *Six Madrigals* for mixed voice choir (Arbeau, Gastoldi, Lully, Morley)
Madrigale-B2 – *Twelve Madrigals* for male voice choir (Arbeau, Donati, Haßler, Lully, Meyland, Morley, Praetorius)
Moszkowski-B1 – *Serenata* op. 15 no. 1 for an unknown instrument and piano
Schumann-B3 – *Songs* for piano (lost)
Strauss-B1 – *Selected Songs* (nos. 1–6) for piano

Munich (1901–1907)
Bach-B6 – Selected piano works for organ
Bach-B7 – *Prelude and Fugue in E-flat major* BWV 552 for piano
Bach-B8 – Schule des Triospiels for organ
Bach-B9 – *Brandenburg Concertos* for piano duet
Brahms-B1 – *Songs* for piano
[Klughardt-B1 – *Andante and Toccata* op. 91 for organ]
Marteau-B1 – *Cello Concerto in B-flat major* op. 7 piano reduction
[Mozart-B2 – *Piano Concerto in D major* KV 537, cadenza for the 1st movement]
Strauss-B1 – *Selected Songs* (nos. 7–12) for piano
Wolf-B1 – *Sacred Songs from the Spanish Songbook* for voice and organ
Wolf-B2 – *Sacred Songs after poems by Eduard Mörike* for voice and organ
Wolf-B3 – *Six Sacred Songs after poems by Joseph von Eichendorff* for male voice choir
Wolf-B4 – *Penthesilea* for piano duet
Wolf-B5 – *Italian Serenade* for piano duet
Wolf-B6 – *Songs after poems by Eduard Mörike* for piano

Leipzig (1907–1911)
C. P. E. Bach-B1 – *Four symphonies* Wq 183 for piano duet
Bach-B10 – *Orchestral Suites* for piano duet
Jensen-B1 – *Songs* for piano
Strauss-B2 – Feierlicher Einzug TrV 224 for organ (trombones and timpani ad lib.)

Meiningen (1911–1915)
Brahms-B2 – *Six Songs* for voice and orchestra (nos. 1, 3–6)
Brahms-B3 – *Meine Liebe ist grün* op. 63 no. 5 for voice and orchestra
Brahms-B4 – *Five slow movements from the symphonies* for piano
Corelli-B1 – *Sonata "La Folia" in d minor* op. 5 no. 12 for violin and orchestra
Grieg-B1 – *Songs* for voice and orchestra
Schubert-B2 – *Selected Songs* for voice and orchestra
Schubert-B3 – *Selected Songs* for voice and orchestra
Schumann-B4 – *Five Songs* for voice and orchestra (lost)
Sinding-B1 – Andante from the Piano Quintet in e minor op. 5 for organ
Wagner-B2 – *Selected Pieces from Operas by Richard Wagner* for two pianos
Witt-B1 – *Symphony in C major* for piano duet
Wolf-B7 – *Songs* for voice and orchestra

Jena (1915–1916)
Bach-B11 – *Prelude and Fugue in c-sharp minor* BWV 849 for orchestra (lost)
Bach-B12 – *Aria after the Chorale Prelude "O Mensch, bewein dein Sünde groß"* BWV 622 for violin and organ/harmonium/piano or for string orchestra
Bach-B13 – *Suite in g minor* for small orchestra
Brahms-B2 – *Six Songs* for voice and orchestra (no. 2)
Schubert-B4 – *Six Songs* for voice and organ (lost)
Schubert-B5 – *Entr'acte and Ballet music from "Rosamunde"* D 797 concert version
Schumann-B5 – *Two Songs* for voice and organ

Introduction

This first volume in the Series *Arrangements of works by other composers* contains, in chronological order, the arrangements that Reger made for organ and harmonium between 1895 und 1912.

Reger's sources

We can best determine the nature of Reger's arrangements and the extent to which he might have intervened in the original text if we know both the original work and the version of it that Reger used as the basis of his arrangement. This is unproblematic when he himself names it, if the publication history of the original allows for only one possibility, or if the various extant editions reveal no relevant divergences. In the present volume, for example, the only possible source for the *Andante* from Christian Sinding's Piano Quintet in e minor op. 5 was the published score. And for the *Feierlicher Einzug* by Richard Strauss, we know that Reger had at his disposal a "piano reduction and a score".[1]

Reger's arrangements of works by Johann Sebastian Bach provide us with a particular challenge in this regard, however. For example, if he used the edition of the Bach-Gesellschaft (BGA) that was published by Breitkopf & Härtel,[2] then the expression markings added in his arrangement must have been his own work. However, his arrangement also contains a whole series of tempo indications (including metronome markings) that are similar – and at times identical – to those in the C. F. Peters editions of these works by Carl Czerny or by Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl and Ferdinand August Roitzsch. Nor can it be a coincidence that Reger's musical text (the basic layer that he was accustomed to writing in black ink) corresponds in prominent places to editions other than those of the BGA (such as an added bar at the close of the Prelude of BWV 866, included in the *Selected piano works*, Bach-B6). The case of the *Prelude and Fugue in g minor* BWV 885 (Bach-B6 no. 7) is also particularly striking, since the musical text as edited here by Czerny contains elements from two different versions that we also find in Reger.

It is likely that Reger possessed various editions of Bach's works, or had become acquainted with such sources when he was studying and teaching in Wiesbaden. However, it seems unlikely that he would have deliberately consulted different editions when arranging individual pieces. The large number of editions of Bach's works that already existed in Reger's time in any case makes it difficult to determine his actual source in every case. Ultimately, the best we can do is to use a broadly similar publication as a comparative edition here.

Reger and …

There were numerous reasons why Reger felt motivated to arrange other composers' works for organ. Johann Sebastian Bach was in any case a constant presence in his everyday musical life and in how he thought about music, especially since he saw himself and all other composers merely as Bach's "epigones".[3] In his opinion, if one hoped to create "truly substantial works of art", then it was essential to understand "the craft of composition as thoroughly as possible".[4] The quickest way to achieve this, he said, was "through studying Bach in as in-depth a manner as possible". Reger's many arrangements of Bach's works[5] can be understood as an expression of the conviction he once uttered, namely that "especially with the new generation that's coming up, we should refer them, always and for ever, to the fountainhead of musical creativity and of the most divine art: Joh. Seb. Bach. And we must show them first and foremost just what J. S. Bach really constitutes".[6]

An essential aspect of Reger's Bach arrangements is undoubtedly his "red ink layer" of performance instructions, with which he endeavours to adapt the work in question to the listening customs of his time. But this is absent from his arrangements of preludes and fugues from Bach's *Well-Tempered Clavier* (Bach-B3), whose musical text has also survived only in fragmentary form. As a rule, the lower part is transferred from the second stave to the organ pedals; this is also his practice in his *Selected Piano Works*, Bach-B6, and the *Schule des Triospiels* (Bach-B8). As a result, Reger finds himself more or less compelled to fill up the empty stave, such as at the beginning of the *Prelude in G major* BWV 860. We can observe the same procedure in nos. 8, 9 and 10 of the *Selected Piano Works*, and it is elevated to a principle in the *Schule des Triospiels*, where Reger's most prominent intervention on the "black ink" level consists of the addition of a middle voice throughout, his intention being to "ensure the absolute independence of both hands, both from each other and from the pedal".[7] For Reger, this was an "'exercise in counterpoint' – for you always have to keep doing such exercises".[8]

Occasional major divergences from the original can be explained to a large extent by Reger's (probable) source, and such divergences can thus also help us to identify it. Most of his somewhat marginal changes, even those that continue for longer passages (e. g. octave transpositions), inevitably concern the pedal

1 Letter from Reger to Henri Hinrichsen of 29 August 1909, as cited in *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), pp. 345–347, here: p. 346.

2 Friedrich L. Schnackenberg names the BGA as having been Reger's source, "at least in general terms", for his arrangements of the Toccata BWV 913 and the *Chromatic Fantasy and Fugue* BWV 903 (Bach-B6 nos. 1 and 15) (*Neue Zeitschrift für Musik* vol. 69 [1902], nos. 27/28 [2 July], pp. 384–386, here: p. 385).

3 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 6 April 1894, as cited in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, vol. XV), pp. 183–185, here: p. 184.

4 Letter from Reger to Alexander Wilhelm Gottschalg of 3 December 1899, as cited in ibid., pp. 472–474, here: p. 472.

5 See also RWA vols. III/6, 8 and 9 (arrangements for piano solo and piano duet).

6 Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 11 May 1895, as cited in *Der junge Reger* (see note 3), pp. 237f., here: p. 237.

7 Preliminary remark to the first print, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903, p. 3.

8 Letter from Reger to Theodor Kroyer of 22 March 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714.

part that has to adopt the music of the left hand of the original, despite the smaller range and technical limitations of the pedals.

Reger also made his arrangement of Franz Liszt's piano piece *Legend "St. Francis of Paola walking upon the waves"* on his own initiative. Apart from the case of his *Schule des Triospiels*, which was didactic in intent, it was probably in this piece that Reger made the most additions of his own to the musical text.

We can only surmise Reger's motives for arranging works for harmonium (his Harmonium-Sammlung-B1, *Selected pieces by classical and modern masters*). But his reasons were surely private in nature, and he did not intend to publish them. In five of these eight pieces, Reger confines himself to pleasant, technically undemanding sections that were presumably intended for performance in a domestic context on evenings or on Sundays.

Reger's arrangements of Richard Strauss and Christian Sinding, in contrast, were the result of commissions, though Reger's own opinion of the two pieces in question was very different in each case. The only work in the present volume in which he endeavoured to remain as close as possible to the original musical text, regardless of the necessity of adapting it to a different instrument, is Sinding's *Andante*, which seemed to him to be "very well suited for arrangement for the organ".[9] The only conspicuous divergence is from measures 109 to 114, where Reger gave the piano's upper line a more melodic profile. But he had a very low opinion of Strauss's *Feierlicher Einzug*, pointing out certain passages that in his opinion ought to have prevented the work from being published at all. He attempted more or less to "save" the piece by occasionally adding extra parts.

The genesis, publication and reception of the arrangements

a. Arrangements for harmonium

Harmonium-Sammlung-B1 – *Selected pieces by classical and modern masters*

Presumably arranged in Weiden between October and December 1898.

Reger's earliest opportunity to play the harmonium came during his holidays with his godfather Johann Baptist Ulrich on his Königswiesen estate near Regensburg, probably from 1886 onwards. However, his delight in making music on it did not always meet with approval, as he reported in 1887: "The harmonium is in the piano room. I still have only played it very little. 1. This year, all the music for the harmonium has disappeared; 2. My godfather's wife doesn't like it. She's always thinking that I'm ruining something".[10] During Reger's time in Wiesbaden (1890–1898), the fact that there was a harmonium in the house of Elsa von Bercken,[11] whom he was courting, probably inspired him to arrange the slow movement from his Organ Suite op. 16 for harmonium and piano in 1897.[12]

Reger returned to Weiden in June 1898, and probably visited his relatives on the Königswiesen estate in October of that same year.[13] It might well have been on this occasion that he gathered together the eight works that he arranged for harmonium[14] – seven pieces originally for the piano plus a song[15] – to which he gave the collective title *Selected pieces by classical and modern masters*. Perhaps he was prompted to compile this collection by memories of his former holidays at Königswiesen, or perhaps his godfather suggested it or even requested it. Either way, they are dedicated "with the utmost gratitude to his highly esteemed uncle Mr J. B. Ulrich". However, for the pieces by Chopin and the *Poème d'amour* by Adolf von Henselt, Reger arranged only excerpts from the original works. His autograph comprises three double leaves placed one inside the other, with continuous pagination. His arrangements are notated from beginning to end and were thus not written on separate sheets to be gathered together after the fact. August Reiser's *Mein Christbaum* ("My Christmas tree") seems an odd choice as the last of the pieces, but the organisation of the autograph suggests that it was planned thus from the start. This in turn makes it likely that these arrangements were all made in the run-up to Christmas.

b. Arrangements for organ

Bach-B3 – *Preludes and Fugues from The Well-Tempered Clavier*

Arranged in Wiesbaden, March 1895.

Already back in 1890, the first year of his studies with Hugo Riemann, Reger had begun an intensive study of Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier. His teacher was at the time busy with his analysis of the work[16] and had already published an "edition with phrasing" of it.[17] But apart from being aware of his teacher's endeavours, Reger was also making a practical exploration of the work: "He [Riemann] is pleased that I want to play the Well-Tempered Clavier, and he will begin working on it with me next week".[18] Reger began arranging Bach's organ works for piano in 1893,[19] and on 5 March 1895 he reported to Adalbert Lindner that he was now in the process of "transcribing for organ a large number of Preludes and Fugues from Bach's Well-Tempered Clavier".[20] However, this set has only survived in fragmentary form. Apart

9 Letter from Reger to the publisher Wilhelm Hansen of 1 May 1912, Kongelige Bibliotek, Copenhagen; Acc. 1997/153.

10 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 8 August 1887, as cited in *Der junge Reger* (see note. 3), pp. 32–35, here: p. 32.

11 See Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, pp. 18f.: "We played Handel's Largo in one of the numerous arrangements. Berthel [von Seckendorff] sat at the piano, Reger stood next to her and played the violin, while I played the harmonium".

12 This arrangement was reserved for private domestic use and was not published.

13 See Reger's picture postcard to Adalbert Lindner of 19 October 1898, Stadtmuseum Weiden, shelfmark: MRS K5. – Reger's previous last contact with his godfather had probably been in 1891 in Wiesbaden.

14 Reger's arrangements require a harmonium with suction bellows and an expression stop to enable a smooth crescendo and decrescendo, using the exhauster to pump varying volumes of air (necessary for nos. 3, 4 and 6).

15 *Nocturne in E-flat major* op. 9 no. 2, *Ballade in F major* op. 38, *Nocturne in G major* op. 37 no. 2 and *Etude in E major* op. 10 no. 3 by Frédéric Chopin, "Botschaft" op. 124 no. 18 by Robert Schumann, *Poème d'amour* op. 3 by Adolf von Henselt, "Gebet der Elisabeth" ("Elisabeth's Prayer") (from *Tannhäuser*) by Richard Wagner and *Mein Christbaum* by August Reiser.

16 Hugo Riemann, *Katechismus der Fugen-Komposition* in two vols. (= Max Hesse's illustrierte Katechismen 18 and 19), Leipzig 1890/91. A third part dealt with the *Art of Fugue*.

17 See Hofmeister's *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* vol. 61 (1889), November issue, p. 476.

18 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 11 April 1890, as cited in *Der junge Reger* (see note 3), pp. 62–65, here: p. 64.

19 *Selected organ works* for piano solo (Bach-B1) and for piano duet (Bach-B2), which were published piecemeal by Augener of London between 1895 and 1904.

20 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 5 March 1895, as cited in *Der junge Reger* (see note 3), pp. 227f., here: p. 228.

from tempo indications, it lacks all expression markings (Reger's "red layer"),[21] nor have all the pieces been preserved complete.

The autograph comprises 48 pages; there are twelve extant, unpaginated double leaves placed one in the other and the arrangements are notated in sequence, from beginning to end. We are thus not dealing with separate manuscripts that have been subsequently collated to form a larger collection. In only two cases has Reger kept the original combination of Prelude and Fugue (in f minor, BWV 857 and b-flat minor, BWV 867). In two others, he has combined different preludes (in G major: Prelude BWV 860 + Fugue BWV 884; in B-flat major: Prelude BWV 866 + Fugue BWV 890). The *Prelude in F major* BWV 880 is not followed by a corresponding fugue,[22] while the *Fugue in b-flat minor* BWV 891 is not preceded by a prelude.[23] This collection comes across as experimental in its organisation. Ulrich Walther sees it as a "regrouping that has been consciously undertaken".[24] It begins in its extant state with the *Fugue in E major* BWV 878, though only at measure 23; we may assume that this fugue was to be preceded by a prelude. At the centre of the collection, the last twelve measures are missing of the *Fugue in G major* BWV 884 (fol. 12v), while on the opposite page (fol. 13r), the *Fugue in a minor* BWV 889 only begins at measure 5. Here, too, we may assume that the fugue was preceded by a prelude. The surviving autograph ends with just under half of the *Fugue in b-flat minor* BWV 891, so it is conceivable that at least three double leaves are missing on the outside of this autograph (a prelude, then the beginning of the *Fugue in E major*, then the second half of the *Fugue in b-flat minor*) and at least two such leaves on the inside (the end of the *Fugue in G major*, a prelude and the first measures of the *Fugue in a minor*). The original sequence of pieces could therefore have looked as follows:

[*Prelude in E major*]
Fugue in E major BWV 878
Prelude in F major BWV 880
Prelude and Fugue in f minor BWV 857
Prelude in G major BWV 860
Fugue in G major BWV 884
[*Prelude in a minor*]
Fugue in a minor BWV 889
Prelude in B-flat major BWV 866
Fugue in B-flat major BWV 890
Prelude and Fugue in b-flat minor BWV 867
Fugue in b-flat minor BWV 891

Even though Reger never mentioned this collection again, he must have taken the manuscript with him from Wiesbaden to Weiden, where at some point unknown to us he left it with his sister Emma. In 1929, she gave it to Rudolf Volkmann, the Music Director of Jena University.[25]

In August 1898, according to a letter from Reger to the Wiesbaden music dealer Ernst Guder, he had "also […] completed an arrangement for organ of suitable Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier; there are 156 pages of them".[26] It is impossible to say to what extent that arrangement was based on the Wiesbaden fragment, since the autograph is no longer extant. The arrangements of selected piano works by Bach that Reger made in Munich in 1901/02 (see Bach-B6) also contain the *Fugue in G major* BWV 884, the *Prelude in B-flat major* BWV 866 and the *Prelude and Fugue in b-flat minor* BWV 867, though these reveal a different approach on Reger's part (for example, the pedal tends to be notated an octave lower).

Our edition of this fragment appears as a digital appendix to the RWA.

Liszt-B1 – *Legend "St. Francis of Paola walking upon the waves"*
Arranged in Weiden, February 1901.

Reger's relationship to the music of Franz Liszt (1811–1886) was not unproblematic, with his criticism directed essentially at Liszt's concept of the symphonic poem. "The programmes of Liszt and Berlioz, along with all the newer ones, Rich. Strauss, Nikodé etc. are basically misguided, standing in exact opposition to the innermost essence of music".[27] Reger continued to uphold this attitude towards composers of programme music of the most recent generation,[28] though after his studies with Hugo Riemann, he wrote to Ferruccio Busoni to affirm that he had nevertheless "even" begun to explore the music of "Fr. Liszt, of whom Dr Riemann naturally claims that he is devoid of any creative talent; this is a belief and a view that I have never shared and will never share".[29] After all, he continued, he "consistently upheld Liszt's principle that 'Every chord can be followed by every chord'".[30] What's more, in his opp. 40 nos. 1 and 2, he expanded "the form of the chorale fantasy into a 'symphonic poem' for organ".[31] He also described Bach's chorale preludes for organ as "symphonic poems en miniature"[32] and was enthusiastic about Hugo Wolf's tone poem *Penthesilea* ("magnificent, it really, really impressed me!"[33]).

21 Since his *Three Choruses* op. 6 of 1892 (see RWA vol. II/11), Reger had used black ink solely for the actual musical text.
22 The title on fol. 5v is "Fuge (Fdur)", though there follows only the *Prelude in f minor* BWV 857. The first stave nevertheless retains the key and time signatures of the *Fugue in F major* BWV 880. The tempo marking *Vivace (ma non troppo)* would also better suit the Fugue than the Prelude.
23 This begins directly after the preceding *Fugue in b-flat minor* BWV 867, on the same page. Ulrich Walther regards this sequence (a Prelude with two Fugues) as an "experimental tripartite concept" (Walther, "Den Eindruck eines Originals erwecken … Einblicke in Max Regers 'Bearbeitungswerkstatt' – Textkritische Anmerkungen zum bisher unerschlossenen Manuskriptfragment RWV Bach-B3", in *organ* vol. 19 [2016], no. 4, pp. 30–37, here: p. 34).
24 Ibid.
25 See the note regarding the donation on fol. 1r of the autograph.
26 Letter from Reger to Ernst Guder of 16 August 1898, as cited in *Der junge Reger* (see note 3), pp. 337–339, here: p. 338.
27 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 9 June 1891, as cited in ibid., pp. 98–100, here: p. 99.
28 In a letter to Waldemar Meyer of 24 August 1904 (today in private ownership), Reger complained that "since Brahms's death, our composers have been drowning more and more in the 'swamp' of symphonic poems and even lovely talents are perishing on account of this 'will-o'-the-wisp' […]! Believe me, no one wishes more than I do for the rebirth of a Mozart, who, with a divinely light hand, will clear up all the mess that misunderstandings of Wagner, Liszt and R. Strauss have created!"
29 Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 6 September 1895, as cited in *Der junge Reger* (see note 3), pp. 253–255, here: p. 254.
30 Letter from Reger to Constantin Sander of 17 July 1902, as cited in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, p. 94.
31 Letter from Reger to Emil Krause of 6 April 1900, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 155.
32 Preface to the first print, Jos. Aibl Verlag, Munich 1900.
33 Postcard from Reger to Lauterbach & Kuhn of 31 July 1903, as cited in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung, vol. 12), pp. 189–190, here: p. 189.

In February 1901, Reger arranged Liszt's piano piece *Legend "St. Francis of Paola walking upon the waves"* for organ, intending it for Karl Straube.[34] The manuscript bears the date 23 February at its close. Reger clearly came to an agreement with the Leipzig publisher F. E.C. Leuckart[35] about publishing this arrangement. The manuscript has survived today only on microfilm,[36] but page division markings have been added in pencil by an unknown third party suggesting that this was an engraver's copy that had already been submitted and prepared for publication. Reger described the work as "grandiose" in his version for organ,[37] and hoped that Straube would perform it at his forthcoming concert in Berlin on 12 May 1901.[38] But both publication and performance were presumably thwarted by copyright problems: "[…] the original gentleman publisher of this piece is refusing to let it be printed because he fears it would be too difficult – he sees only the possibility of a moral success with it – though he writes that it is undoubtedly a pearl of the organ repertoire! How capital! When I asked if he would allow me to publish my arrangement elsewhere, he wrote no, that would go against his principles".[39] As Reger told the critic Martin Krause and others, he thus had no choice "but to wait until 1916 to publish it.[40] This gives me another idea: on 1 August 1916 I shall cast onto the market a large number of Liszt's piano works, arranged by me for the organ. For example, I'll arrange the wonderful piece 'Harmonies du soir' from the Etudes d'exécution transcendante – that piece will work brilliantly".[41]

Reger ultimately forgot about this plan.[42] The publication of the *Legend* was then thwarted by Reger's death on 11 May 1916. It was not published until 1978, when it was edited by Gerd Sievers for Breitkopf & Härtel.

In a review of this edition, published in 1980, Günter Berger criticised Reger's arrangement for not being idiomatic for the organ. "Reger's registration markings are simple desk work, but one could even make the same assessment of the overall concept of it. Passages for double pedal, with the left hand constantly moving between them, result in an indefinable mush of sound".[43]

The work's first performance had already taken place on 26 June 1973 in the Church of St Jacobi in Hamburg, played from a copy of the manuscript by Straube's former student Heinz Wunderlich. The reviewer of the *Hamburger Abendblatt* at the time remained unconvinced by Reger's arrangement: "Although Reger has allowed himself to intervene in the structure of this decorative, theatrical piano legend (with a canonic treatment of the theme and virtuoso pedal work), the pianistic character of this piece, which lasts some ten minutes, cannot be denied. When compared with his orchestral arrangements of Schubert's songs with piano,[44] this piece can only be regarded as shavings from the composer's workshop. In no way does this arrangement constitute a work equal in artistic merit to his original compositions for organ".[45] The *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* considered it merely a "curiosity".[46] The church musician Ruth Dominik, however, reached a different conclusion: "Reger's contrapuntal treatment has undoubtedly heightened the musical content of this work".[47]

Bach-B6 – *Selected piano works*

Arranged in Weiden and Munich, Nos. 2–9: possibly January 1901, nos. 1 and 15: April to June 1901, nos. 10–14: April and/or September 1902.

On 26 January 1901, Reger wrote to Karl Peiser, the publishing director of Hug & Co. in Leipzig, promising "a series of moderately difficult compositions for organ", and mentioning that he also had "another item for organ […] more or less finished; it's those Preludes and Fugues from Bach's 'Well-Tempered Clavier' that are suitable for organ (parts I and II). This would surely be a very worthwhile undertaking; I have made every effort to make it as good and practicable as possible. It would make the whole collection about 50–60 pages long. To be sure, some such fugues have already appeared in such an arrangement – but not yet a 'quasi' complete edition! Please let me know as soon as possible if you'll think about it; I can send you this manuscript (after an extensive and thorough check) in 4 weeks".[48] We do not know whether Reger actually submitted this collection for publication to Hug, or even just sent it to them to assess it. Reger published arrangements from the Well-Tempered Clavier with Jos. Aibl in 1903 as nos. 2–9 of his *Selected Piano Works*, and since these pieces amount to 57 printed pages, they could have been the same pieces that he had offered to Hug.

On 3 June 1901, Reger wrote to the critic Theodor Kroyer as follows: "I have now arranged Bach's Chromatic Fantasy and Fugue for organ, together with another wonderful Toccata and Fugue; I fear in advance that quite a few of our organists will not entirely agree with my 'impetuous' conception of Bach's Chromatic Fantasy and Fugue. But there again, when was Bach ever such a 'weakling' in his great piano and organ works, as I have unfortunately often had to hear him played by pianists and organists!"[49] Reger's manuscript of the *Chromatic Fantasy and Fugue* BWV 903 (later no. 15) bears the date 20 April 1901 at its close; his arrangement of the Toccata and Fugue from BWV 913 (later no. 1) was probably written straight afterwards. On 15 June, Reger sent the

34 See letter from Reger to Otto Leßmann of 20 March 1901 (Nederlands Muziek Instituut, Den Haag).
35 See letter from Reger to Martin Krause of 8 May 1902, in *Meister-Briefe* (see note 30), pp. 95f.
36 See Critical Report regarding provenance.
37 See Reger's letter to Theodor Kroyer of 15 May 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714.
38 Letter from Reger to Otto Leßmann of 20 March 1901 (see note 34). – Straube played the Preludes for organ op. 66 by Charles Valentin Alkan, Johann Sebastian Bach's c-minor Passacaglia BWV 582 and Reger's Chorale Fantasies op. 27 and op. 52 no. 2 and his *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46.
39 Letter from Reger to Theodor Kroyer of 15 May 1901 (see note 37).
40 The legal copyright period at that time was 30 years. It thus ended for Liszt in 1916, though at the end of the year, not immediately after the day of his death (31 July).
41 Letter from Reger to Martin Krause of 8 May 1902 (see note 35).
42 On 29 January 1903, Reger wrote to Liszt's confidante Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer about "arranging more of Liszt's piano compositions for organ" (letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 744).
43 Günter Berger in *Ars Organi* vol. 28 (1980) no. 1 (March issue), pp. 63f., here: p. 64.
44 See RWA vol. III/2.
45 C.W. in the *Hamburger Abendblatt* of 27 June 1973.
46 "hg" in the *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* of 8 July 1973.
47 Ruth Dominik in *Musik und Kirche* vol. 43 (1973) no. 5, pp. 249f., here: p. 250.
48 Letter from Reger to Karl Peiser of 26 January 1901, archive of Hug & Co. Musikverlage, Zentralbibliothek Zurich.
49 Letter from Reger to Theodor Kroyer of 3 June 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714.

engraver's copies for these works and several others[50] to Jos. Aibl of Munich for publication.[51] These Bach arrangements were then published in the second half of April 1902.[52] Reger sent out copies to people, including one to the organist Otto Becker[53] of Berlin, thanking him a few weeks later "for having performed my edition of the Chromatic Fantasy and Fugue".[54]

On 22 April 1902, Reger wrote to Kroyer to say that the Bach arrangements" of which I sent you 2, three days ago, are now a series of 20 numbers! All finished!"[55] It remains unclear as to whether Reger was here including his arrangements from the *Well-Tempered Clavier* of 15 months earlier (see above). But a little more than three months later, he wrote to Alexander Wilhelm Gottschalg, the editor of the journal Urania, to say that "I have just made organ arrangements of 13 piano pieces by Bach!"[56] He probably submitted these thirteen arrangements to Aibl for publication in September 1902.[57] It is impossible to say whether or not these thirteen constituted a subset of the twenty arrangements mentioned to Kroyer, or whether they were a replacement for them.

Reger's source for his arrangements from the *Well-Tempered Clavier* (nos. 2–9) might have been an edition by Carl Czerny published by C. F. Peters, for he seems to have based his tempi, dynamics and articulation on it for long stretches, at times even adopting them exactly. For Toccatas nos. 13 and 14, it is at least within the realms of possibility that his source could have been a joint edition by Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl and Ferdinand August Roitzsch (also published by C. F. Peters, see Bach-B8). But the question as to his source for the remaining pieces must remain open for the time being (see above, "Reger's sources", and the Critical Report).

Reger now gathered together his total of fifteen arrangements, placing the two pieces already published at the top and the bottom of his composite title page. His new arrangements were nevertheless also published by Aibl in individual editions, albeit numbered consecutively as nos. 2–14. They are listed in the May 1903 issue of Hofmeister's *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*.[58] An edition in a single volume, divided into five sections, was presumably only realised after Aibl was taken over by Universal Edition in 1904.

The first two arrangements published (nos. 1 and 15) were at least acknowledged by the critics. Friedrich L. Schnackenberg compared Reger's versions ("[he is] surely one of the most ideal people for such work") with an arrangement by Paul Homeyer.[59] In the Chromatic Fantasy and Fugue in particular, he praised several of Reger's effective interventions in the expression markings (such as "the *stringendi* and *ritardandi* in the broad arpeggio passages"). In Schnackenberg's opinion, Reger's decision to entrust the third voice to the pedal was because "this makes the whole much clearer to the eye, and it also makes a far more coherent, unified impression on the ear – assuming that the correct registration is employed". And Eugen Segnitz offered "special praise and the greatest appreciation for [...] the numerous annotations and markings that always hit the mark [...] and for which the player has to thank his famous editor".[60]

Bach-B8 – *Schule des Triospiels*
Arranged in Munich, early February to late April 1903.
From January 1900 onwards, Reger was busy planning a pedagogical work for pedal playing on the organ (RWV Anhang-B10), initially in collaboration with Gustav Beckmann, then with Karl Straube, intended for publication by Hug & Co. But when work on it came to a standstill,[61] Reger turned in February 1903 to an alternative project, about which he wrote as follows to the critic Theodor Kroyer: "I am currently busy with a 'curious' thing: A tutor for trio playing for the organ! In other words, I'm composing a third part for J.S. Bach's 2-part Inventions [BWV 772–786], with the original soprano part in the right hand on the first manual, the original bass part in the pedal[62] and an additional part I'm composing for the left hand on the second manual! I want to do a similar thing with the 3-part Inventions [BWV 787-801]!"[63] Reger thereby took up once more a procedure that he had already employed back in Wiesbaden, where he had composed a violin part to sonatinas by Muzio Clementi (Clementi-B1 and -B2) and for the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata K. 545 (Mozart-B1), all for pedagogical purposes. Reger also on occasion composed an extra part in his Bach arrangements B3 (1895) and B6 (1901–1902) (see above, "Reger and ...").

The source for Reger's *Schule des Triospiels* was presumably the edition of Bach's keyboard works by Carl Czerny, Friedrich

50 The String Quartets op. 54 in g minor and A major, *Fifteen Songs* op. 55, *Symphonic Fantasy and Fugue* op. 57, *Six Burlesques* op. 58, Piano Quintet in c minor op. 64 (here still numbered as op. 56), *Four Special Studies for the Left Hand* WoO III/13 and *Der evangelische Kirchenchor* WoO VI/17.

51 *Bescheinigungsbuch über die von Max Reger zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen mit Werthangabe, einzuschreibenden Packetsendungen, sowie Sendungen mit Postnachnahme*, Meininger Museen, inventory no. XI-4-3314, p. 6. – Publisher's slip and receipt for the fee, signed on 20 June 1901 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: D. Ms. 132 and 133).

52 See Reger's letter to Theodor Kroyer of 20 April 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714. – Its publication is listed in the May issue 1902 of Hofmeister's *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* (p. 226).

53 See Reger's postcard to Otto Becker of 27 April 1902, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelfmark: Br 035/3.

54 Postcard from Reger to Otto Becker of 19 May 1902, ibid., shelfmark: Br 035/4. – No proof at present exists of such a concert having taken place. It is possible that it was played during Becker's organ performance on 1 May 1902 in the St.-Andreas-Kirche on Stralauer Platz in Berlin, when he appeared together with Bianca Becker-Samolewska, violin, and Carl Raché, baritone (see *Berliner Morgenpost* vol. 5 [1902], no. 101 [1 May], first supplement, p. [2]).

55 Letter from Reger to Theodor Kroyer of 22 April 1902, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714.

56 Postcard from Reger to Alexander Wilhelm Gottschalg of 3 August 1902, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, shelfmark: K 37. – Gottschalg provided this information to his readers in the October issue of *Urania* (vol. 59, p. 79).

57 Reger signed the publisher's slip and the receipt for his fee on 29 September 1902 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: D. Ms. 140 and 141).

58 On pp. 219f. – Oddly, only nos. 2–15 are listed here.

59 Friedrich L. Schnackenberg in *Neue Zeitschrift für Musik* vol. 69 (1902) nos. 27/28 (2 July), pp. 384–386.

60 Eugen Segnitz in *Musikalisches Wochenblatt* vol. 33 (1902) no. 40 (25 September), p. 574.

61 For reasons unknown, Straube did not comply with Reger's repeated injunction to send "the materials for Hug (organised according to the most precise pedagogical criteria)" (letter from Reger to Straube of 2 December 1902, cited as in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung, Bonn, vol. 10], pp. 31–34, here: p. 31).

62 Reger had already employed this procedure in his organ arrangements *Preludes and Fugues from The Well-Tempered Clavier* (Bach-B3) and in his *Selected piano works* for organ (Bach-B6).

63 Letter from Reger to Theodor Kroyer of 6 February 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark: IP/4Art.714. – He only arranged the two-part Inventions.

Conrad Griepenkerl and Ferdinand August Roitzsch (see Bach-B6), as he seems to have adopted numerous tempo indications, dynamic markings and articulation from it.

Reger must have offered this work to his principal publisher, the recently founded Lauterbach & Kuhn.[64] Karl Straube was working for them as a consultant at the time and will surely have been informed of Reger's plans. However, he initially seems not to have been convinced as to the tutor's viability and probably advised in advance against its publication before having actually seen it. But Reger's publishers clearly still wanted to see the manuscript, because Reger sent them the engraver's copy on 3 May 1903 with the words: "Since you do not want this work, I very much request that you should return it to me very soon; I will then pass it on, because there is a publisher who has been asking me for something for a long time!"[65] Lauterbach & Kuhn then sent the manuscript on to Straube for his opinion. One month later, he agreed that it should be published, much to Reger's satisfaction. "Actually, I am a little 'triumphant' that friend Straube [...] has now given his warmest recommendation, deeming this an excellent tutor!"[66] Straube's cooperation was clearly important to Reger on strategic grounds, and it was in this context – and in light of the fact that this new project essentially nullified his former ideas for a pedal tutor – that Reger proposed the following to his publisher: "[I have] one condition that is actually in your interest: the name Karl Straube has to appear on the title page as well as mine; it can only be of the greatest benefit to you if the Schule des Triospiels appears as a joint publication by Straube and myself!"[67] Reger also emphasised his conviction that "pedal studies involving this kind of trio playing [...] will prove to be the right means of awakening and strengthening one's sense of polyphony, which is the innermost lifeblood of a true organ style". His technical goal, he said was "achieving absolute independence of the two hands, both from each other and from the playing of the pedals".[68]

By late June, however, Straube still had not completed his task of entering the fingerings and pedalling marks and adding an explanation of them to Reger's prefatory note.[69] We do not know which copy Straube was supposed to annotate; it was presumably a copy of the initial proofs. Since Reger's query to Lauterbach of mid-July about the current state of things was worded rather calmly,[70] we may assume that the publication process was well underway at this time. From 27 July onwards, he began to ask for the proofs with his usual sense of urgency, receiving the first instalment on 8 August when he was at his holiday home near Berchtesgaden.[71] He must have received the rest of the proofs a few days later;[72] both instalments now also contained Straube's pedal markings and fingerings. Reger was at this time very busy working on the archives of Hugo Wolf that Lauterbach & Kuhn had acquired, and was only able to return the corrected proofs by 8 September. He asked for them "to be given to Mr Straube as soon as possible [...]; please give the proofs to the engraver's only after Mr Straube has checked through these proofs, and then send me a new set of proofs in which all the mistakes have been corrected".[73] He finally sent the last proofs back on 11 October.[74] The first print was published in December 1903.[75]

For Walter Fischer, "this unprepossessing yet so difficult task was a trial of strength for Reger's immense talent".[76] Roderich von Mojsisovics was similarly enthusiastic about this "curiosity": "In pedagogical terms we can deem this idea to be well-nigh ideal".[77] Robert Frenzel pointed out that "these masterly trios" might "also find excellent use in church services and organ recitals",[78] while Georg Stolz declared this edition simply "the best among the technical tutors".[79] Looking back a year after Reger's death , Joseph Messner found that with this "tutor [...] [Reger] did not merely want to offer an example of counterpoint or to set technically difficult tasks, but was really working as an artist to spread out a highly fragrant veil of delicate poetry over Bach's Inventions".[80]

It was Fritz Jöde who was the first to take a more critical view of the whole endeavour. He asked himself "whether such a 'technical' task really does a service to the actual essence of music". For him, Bach's two parts formed a unity similar to "when two people converse with each other", and he continued: "when their questions and answers go back and forth from one to the other, [it] is utterly impossible for a third person to keep butting into the conversation".[81] The reviewer of the *Musical Standard* offered a considerably more sober opinion on the matter: "Purists may dislike this, and there is much to be said from their point of view, but after all, the book is a school and at that an admirable one. Its usefulness justifies it, and above all, the thing is well done, which is the most essential point".[82]

---

64 No such document is extant today.

65 Letter from Reger to Lauterbach & Kuhn of 2–3 May 1903, cited as in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 33), pp. 135–140, here: p. 138.

66 Letter from Reger to Lauterbach & Kuhn of 9 June 1903, cited as in ibid., pp. 158–163, here: p. 158.

67 Ibid.

68 Prefatory note to the first print, Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1903, p. 3.

69 See the letter from Reger to Lauterbach & Kuhn of 29 June 1903, cited as in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 33), pp. 169–172, here: p. 170. – On 2 July, Reger was still asking his publisher "to give [Straube] a proper push in every sense to see to his written work" (letter, cited as in ibid., pp. 172–174, here: p. 173).

70 "What's happening with the Schule des Triospiels?" (Postcard from Reger to Lauterbach & Kuhn of 14 July 1903, cited as in ibid., p. 180).

71 See Reger's postcard to Lauterbach & Kuhn of 8 August 1903, in ibid., pp. 190f., here: p. 191. – The proofs (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelfmark: Mus. ms. 5365) have an engraver's stamp on p. 3 (the prefatory remark) dated 4 August 1903.

72 See Reger's postcard to Lauterbach & Kuhn of 13 August 1903 ("Everything's arrived properly!") in ibid., pp. 191f., here: p. 191. – p. 24 (no. 10) of the proofs (see note 71) bears an engraver's stamp dated 6 August 1903.

73 Reger's postcard to Lauterbach & Kuhn of 8 September 1903, cited as in ibid., p. 200.

74 "There's only very, very little still missing, so no new proofs needed!" (Letter from Reger to Lauterbach & Kuhn of 11 October 1903, cited as in ibid., pp. 220–222, here: p. 220).

75 See Reger's postcard to Otto Becker of 30 December 1903, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelfmark: Br 035/16.

76 Walter Fischer in *Die Musik* vol. 3 (1903/04) no. 17 (1st June issue), p. 372.

77 Roderich von Mojsisovics in *Musikalisches Wochenblatt* vol. 37 (1906) no. 47 (22 November), pp. 854–856, here: p. 856.

78 Robert Frenzel in Monatschrift *für Gottesdienst und kirchliche Kunst* vol. 9 (1904) no. 4 (April issue), pp. 144f., here: p. 144.

79 Georg Stolz in *Allgemeine Zeitung Chemnitz* of 16 April 1904.

80 Joseph Messner, "Max Regers Orgelwerke in unsern Kirchen", in *Katholische Kirchenzeitung* vol. 57 (1917) no. 52 (27 December), pp. 419–422, here: p. 420.

81 Fritz Jöde, *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen. "Um darneben einen starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen"*, Wolfenbüttel 1926, pp. 202, 209 and 204f.

82 E. E. in *The Musical Standard* vol. 22 (1904) no. 558 (10 September), pp. 165–167, here: p. 166.

Strauss-B2 – *Feierlicher Einzug* TrV 224
Arranged in Kolberg (Kołobrzeg), late August 1909.
On 10 August 1909, right at the beginning of his summer holidays in Kolberg on the Baltic coast (today Kołobrzeg in Poland), Reger responded to a request from Robert Lienau, the owner of the Berlin publishing company Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung: "Of course I'll arrange Strauss's march for the organ (with trombones ad libitum);[83] since I have the time to do it right now, please send me the march in question as soon as possible".[84] Richard Strauss had composed his *Feierlicher Einzug* ("Solemn entrance") "back then for Prince Eitel Friedrich when he was made a Knight of St John, in other words for the House of Hohenzollern".[85] The investiture took place on 18 March 1907.[86] In 1909, it was decided that the March ought to be published in a revised version, both in its original instrumentation[87] and in various arrangements.[88]

Two days after receiving the score and the piano reduction[89] from Lienau that were to serve as his sources for the arrangement, Reger expressed his annoyance to Henri Hinrichsen, the then managing director of the publishing house of C. F. Peters: "Strauß shouldn't prostitute himself in this way; it's impossible to assess this shoddy piece of work any other way. Every composer sometimes writes an occasional work – but a man like Strauss should not be allowed to plunge so low!"[90] All the same, Reger fulfilled his lucrative commission[91] and sent off his finished arrangement to Lienau on 26 August 1909. "I have understood what you had in mind for this arrangement for organ, and have consequently made of the piece what could best be made of it … at the repeat of the main section I added the 'introductory fanfares' as a counterpoint to the march of the main section, which when performed – as intended – will have quite an attractive effect on different manuals.[92] I have deliberately saved up the trombones for the end, so that the conclusion can sound as pompous as possible".[93]

Reger gleefully reported to Hinrichsen a discovery that he had made: "That business of the march by Richard II (the II here means "second quality"!) has had a wonderful epilogue! In both the piano reduction and the score of this march there are 2 passages that seem absolutely impossible, even to a man with my famously broad conscience in harmonic matters. I informed Schlesinger of this, who replied that he himself had already noticed these 2 passages and had therefore also already contacted Strauß. But he let both passages 'pass' without any objection! The situation is now as follows. I promptly wrote to Schlesinger to say that it's quite impossible for him to publish this march with these 2 passages! Now Schlesinger wants to wait until he can speak with Strauss himself! Isn't that marvellous???"[94] We do not know whether or not Reger's objections had any consequences.

On 1 September 1909, Reger thanked Lienau for his remarkably high fee of 300 marks, and promised to check through "the final proofs before it goes to print".[95] The publication of this work and of its assorted arrangements was listed over several issues of *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, including the piano solo version in its September 1909 issue (p. 262), the full score in the November issue (p. 322) and Reger's arrangement in the issue of March 1910 (p. 67).[96]

Sinding-B1 – *Andante* from the Piano Quintet in e minor op. 5
Arranged in Meiningen, late April 1912.
In late March 1910, Reger agreed to edit a two-volume collection of "Nordic Organ Music" for the Danish publisher Wilhelm Hansen.[97] By early 1911, his workload was so heavy that he asked the Zwickau organist Paul Gerhardt to assume the job of making these arrangements,[98] though he promised to make himself available to check everything at the end. After Reger submitted Gerhardt's manuscripts to Hansen in April 1912,[99] the publisher suggested to him that he should make an organ arrangement of the *Andante* from the Piano Quintet in e minor op. 5 by the Norwegian composer Christian Sinding (1856–1941).[100] This work, composed between 1882 and 1884, had helped Sinding to achieve his breakthrough in Central Europe. Reger sent the engraver's copy of his arrangement to Hansen on 1 May 1912. "This piece has proven very well suited to an arrangement for organ. I hereby take the liberty of honouring you with the manuscript of this arrangement for your archive".[101] Reger subsequently discussed other projects with Hansen, though none of them came to fruition.[102]

Meanwhile, tensions had arisen between Reger and Gerhardt on account of their differing opinion about the proposed order of

83 In addition to the scoring that was clearly proposed by either Lienau or Strauss himself, Reger also added the original timpani part, also marked ad lib.
84 Letter from Reger to Robert Lienau of 10 August 1909, Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Autogr. Reger, Max.
85 Letter from Franz Strauss to Robert Lienau of 8 April 1934, cited as in Jürgen May, "Richard Strauss, der Johanniter-Orden und die Nazis. Entstehung und Entstellung der Komposition *Feierlicher Einzug*", in *Richard-Strauss-Blätter*, vol. 59 (June 2008), pp. 68–73, here: p. 69.
86 In 1926, Eitel Friedrich von Preussen, the second son of Emperor Wilhelm II, resigned from his office as Master of the Order of St John on account of being involved in divorce proceedings that were deemed scandalous.
87 12 trumpets, 3 solo trumpets, 4 horns, 4 trombones, 2 tubas and timpani.
88 For German military band, infantry band, cavalry band, Austrian military band, large orchestra (with organ and unison chorus ad lib.), salon orchestra, organ (with trombones ad lib.), piano solo, piano duet, four hands at two pianos, eight hands at two pianos, and piano plus harmonium.
89 See the letter from Reger to Henri Hinrichsen of 29 August 1909, in *Peters-Briefe* (see note 1), pp. 345–347, here: p. 346. – This piano reduction was presumably the arrangement for piano solo made by Johannes Doebber.
90 Letter from Reger to Henri Hinrichsen probably of 24 August 1909, cited as in ibid., pp. 335–338, here: p. 336.
91 "He offered me a fee for it that was so high I was flabbergasted" (ibid.).
92 Reger also intervened in the musical text in other passages; see the Critical Report.
93 Letter from Reger to Robert Lienau of 26 August 1909, last known mention as lot no. 164 in Autographenhandlung J. A. Stargardt, catalogue 554, Marburg 1961.
94 Letter from Reger to Henri Hinrichsen of 29 August 1909 (see note 89).
95 Postcard from Reger to Robert Lienau of 1 September 1909, Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Autogr. Reger, Max.
96 Despite the wording on the collective title page (*Feierlicher Einzug*), almost all the different versions are entitled *Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniter-Ordens*. The only exceptions are the arrangements for salon orchestra and for organ.
97 See Reger's letter to the publishing house Wilhelm Hansen of 29 March 1910, Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Acc. 1997/153.
98 See letters from Reger to Paul Gerhardt of 5 February 1911 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, shelfmark: Mscr. Dresd. Aut. 700) and to the publishing house Wilhelm Hansen of 9 March 1911 (Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Acc. 1997/153).
99 See Reger's letter to Wilhelm Hansen of 15 April 1912 (ibid.).
100 See the letter from Reger to Wilhelm Hansen of 26 April 1912 (ibid.). – The extant correspondence does not let us determine whether or not this arrangement had from the start been intended as an addition to the album for organ.
101 Letter from Reger to Wilhelm Hansen of 1 May 1912 (ibid.).
102 He discussed making piano arrangements of songs by Sinding (see Reger's letter to the publishing house of Wilhelm Hansen of 7 June 1912 and the letter from Wilhelm Hansen to Reger of 12 June 1912, ibid.) and by various other northern European composers (see Wilhelm Hansen's letter to Reger of 10 March and 6 April 1916, ibid.).

their names on the title page of *Nordic Organ Music* and their respective remuneration. In September 1912, Reger accepted Hansen's proposal to at least check through the second set of proofs of the two volumes to which his Sinding arrangement was appended as the final number. He nevertheless asked them to be patient with him about returning them, in view of his busy winter concert season.[103] The inability to reach any agreement with Gerhardt initially prevented the volumes from being published. "It was only after R[eger]'s death", wrote Gerhardt, "that the publisher approached me with a request to re-check the impossible corrections that R. (or one of his pupils) had carried out at the time[104] and to make this work ready for publication in Germany".[105] The album was published in October 1921.[106]

Acknowledgements

The source and archival material presented on RWA ONLINE comes largely from the holdings of the Max-Reger-Institut.

Special thanks are due to the institutions which have made manuscripts and printed editions available: Bayerische Staatsbibliothek (Munich), Meininger Museen (Max-Reger-Archiv), Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Österreichische Nationalbibliothek (Vienna).

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

For their contribution to the digital realization of this edition, we wish to thank the Virtueller Forschungsverbund Edirom (ViFE) at the Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn.

For suggestions and advice from performers, on their behalf we wish to thank Prof. Ulrich Walther and Lars David Kellner.

In addition, thanks are due to the Academy of Sciences and Literature in Mainz (especially to Dr. Tanja Göltz), Carus-Verlag Stuttgart (especially their editor Julia Rosemeyer), the Hochschule für Musik Karlsruhe, the staff of the Max-Reger-Institut Nikolaos Beer M. A., Alexander Nguyen B. A., Patrick Borgeat M. A. and Dr. Jürgen Schaarwächter, the student assistant Yanxi Long M. A. as well as the students Alexandra Müller and Nikolai Parkin for their work as part of an internship at the Max-Reger-Institut.

We are particularly grateful to Marion Reichenbach (1933–2015), who made the Max-Reger-Institut the sole beneficiary of her will.[107] Her legacy has funded the preparation of volumes for print in the *Songs and Choral Works* Series.

Karlsruhe, August 2025 — The editors
Translation: Chris Walton

103 See Reger's letter to Wilhelm Hansen of 25 September 1912 (ibid.).
104 Reger always checked his own proofs.
105 Letter from Paul Gerhardt to Fritz Stein of 24 April 1933, original lost, copy held by Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. As. 1213.
106 See *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* vol. 93 (1921), October issue, p. 178.
107 See Susanne Popp, "Marion Reichenbachs Vermächtnis", in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Almut Ochsmann, No. 28 (2015), pp. 3–11.

Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister

Harmonium-Sammlung-B1 (1898)

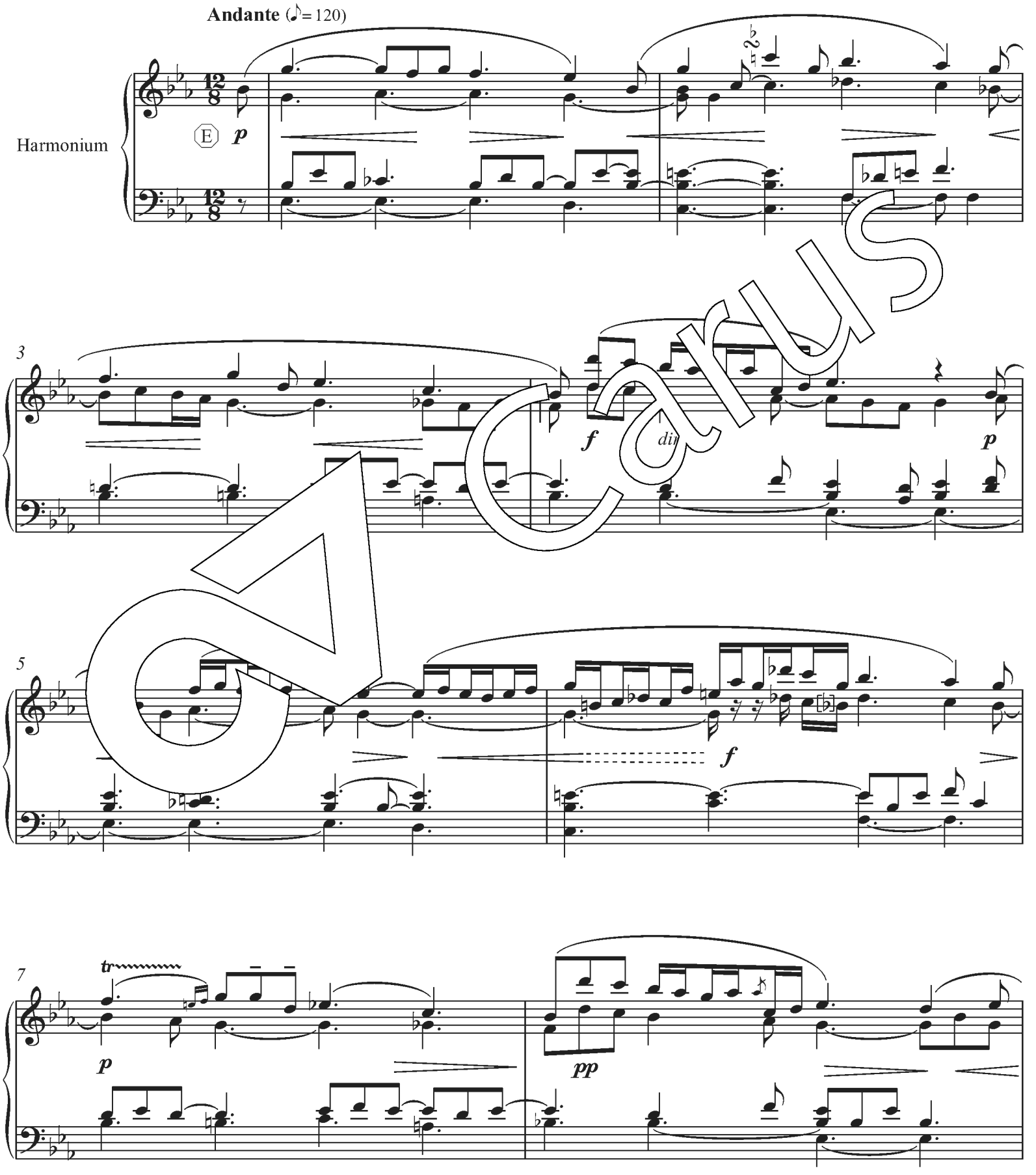
Seinem hochverehrten Onkel Herrn J. B. Ulrich dankbarst gewidmet

Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister

Bearbeitet für Harmonium von Max Reger
Harmonium-Sammlung-B1 (1898)

Frédéric Chopin

Nr. 1 Nocturne op. 9 Nr. 2



Carus

© 2025 by Carus-Verlag, Stuttgart and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – Carus 52.819

9

f *pp*

11

ff *p* *ri - tar - dan - do*

[Tempo I]

13

p *f* *p*

15

f

17

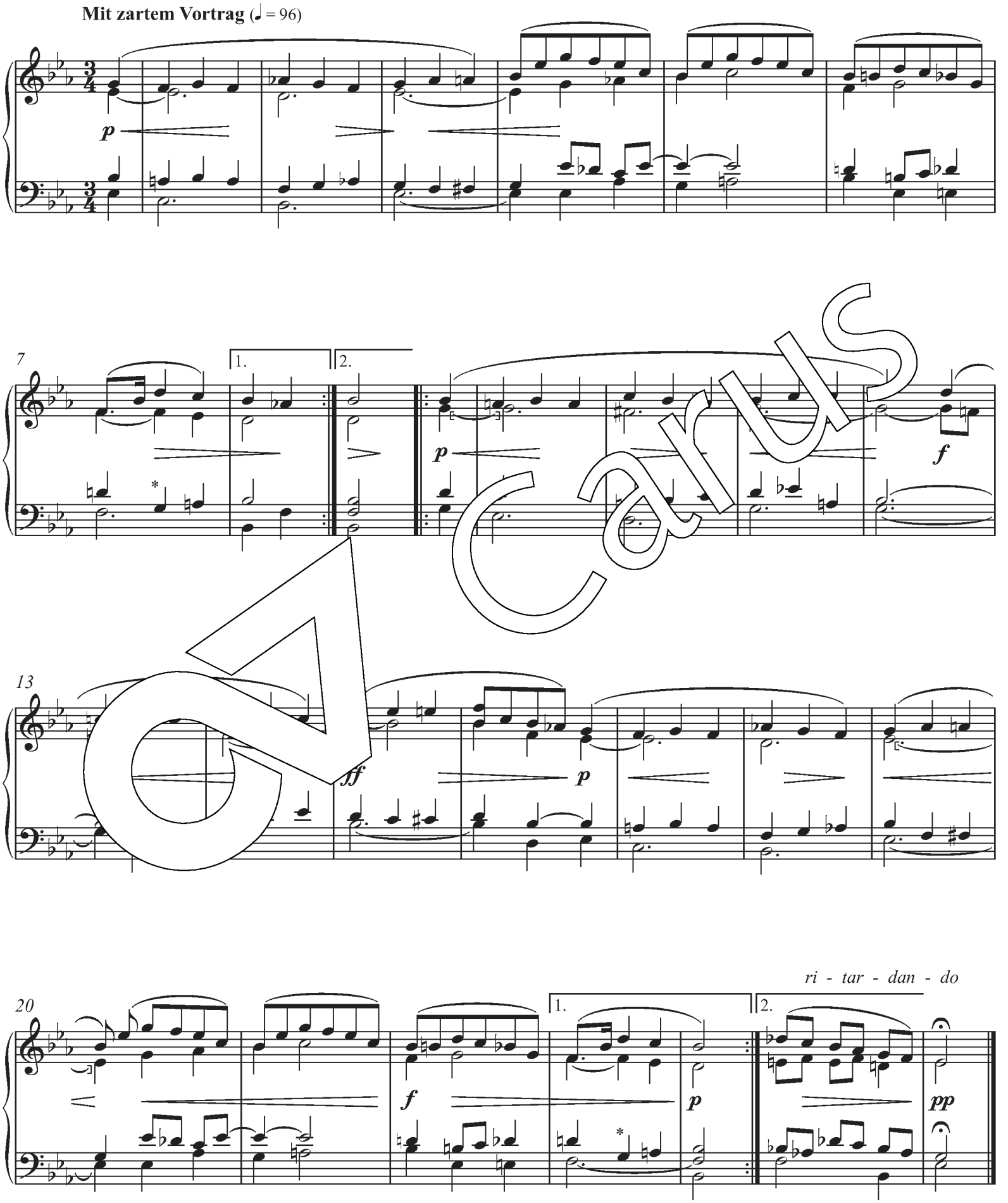
p *pp* *ppp*

Carus

Robert Schumann

Nr. 2 Botschaft op. 124 Nr. 18

Mit zartem Vortrag (♩ = 96)



* Takt 7/23a, II: Vergleichsausgabe (Schumann) *b* statt *g.* / *Source (Schumann)* b flat *instead of* g.

Nr. 3 Ballade F-Dur op. 38

Andantino

E *p ma sotto voce*

7

f *pp* *meno p*

13

cresc. *poco f*

19

cresc. *più p*

Carus

25

p

31

poco ***f***

36

più ***p***

più ***pp***

41

pp

sempre dim. e ri - tar - dan - do

* Takt 36: Im Autograph fehlt dieser Takt. / *This bar is missing in the autograph.*

Carus

Frédéric Chopin

Nr. 4 Nocturne G-Dur op. 37 Nr. 2

Andante (♪ = 144)

Ⓔ *p* *più* ***p***

8 *p*

15 *crescendo* *sempre cresc.*

22 *p*

29 *più* ***p*** ***p*** *più* ***p***

36 *sempre* ***pp*** *e ritardando* ***ppp***

Carus

Frédéric Chopin

Nr. 5 Etude E-Dur op. 10 Nr. 3

p

pp

6

11

poco a poco sempre crescendo

espressivo

16

ff

ritardando

pp

ppp

Carus

Adolf von Henselt

Nr. 6 Poème d'amour op. 3

Andante e molto cantabile

E *p*

p

8

pp

p

15

21

p

27

ri - tar - dan - do

f

pp

* Takt 31, I: Vergleichsausgabe (Henselt) beide Dreiklänge eine Sekunde höher. / *Source (Henselt) both triads one second higher.*

Richard Wagner

Nr. 7 Gebet der Elisabeth

aus *Tannhäuser* WWV 70

Lento

p *ff* *pp*

8

15

Meno lento

più ***p***

22

29

p

Carus

37 *Un poco più mosso*

44

p *dim.*

51

pp *cresc.* *dim.* *p*

58

pp *p* *p*

Tempo I

65

pp

Carus

73

pp

p

81

pp

89

p

f

p

pp

98

pp

106

sempre ***pp*** *e dolcissimo*

ppp

Carus

August Reiser

Nr. 8 Mein Christbaum

Andante espressivo

p

5

f *p*

8

ritardando

11

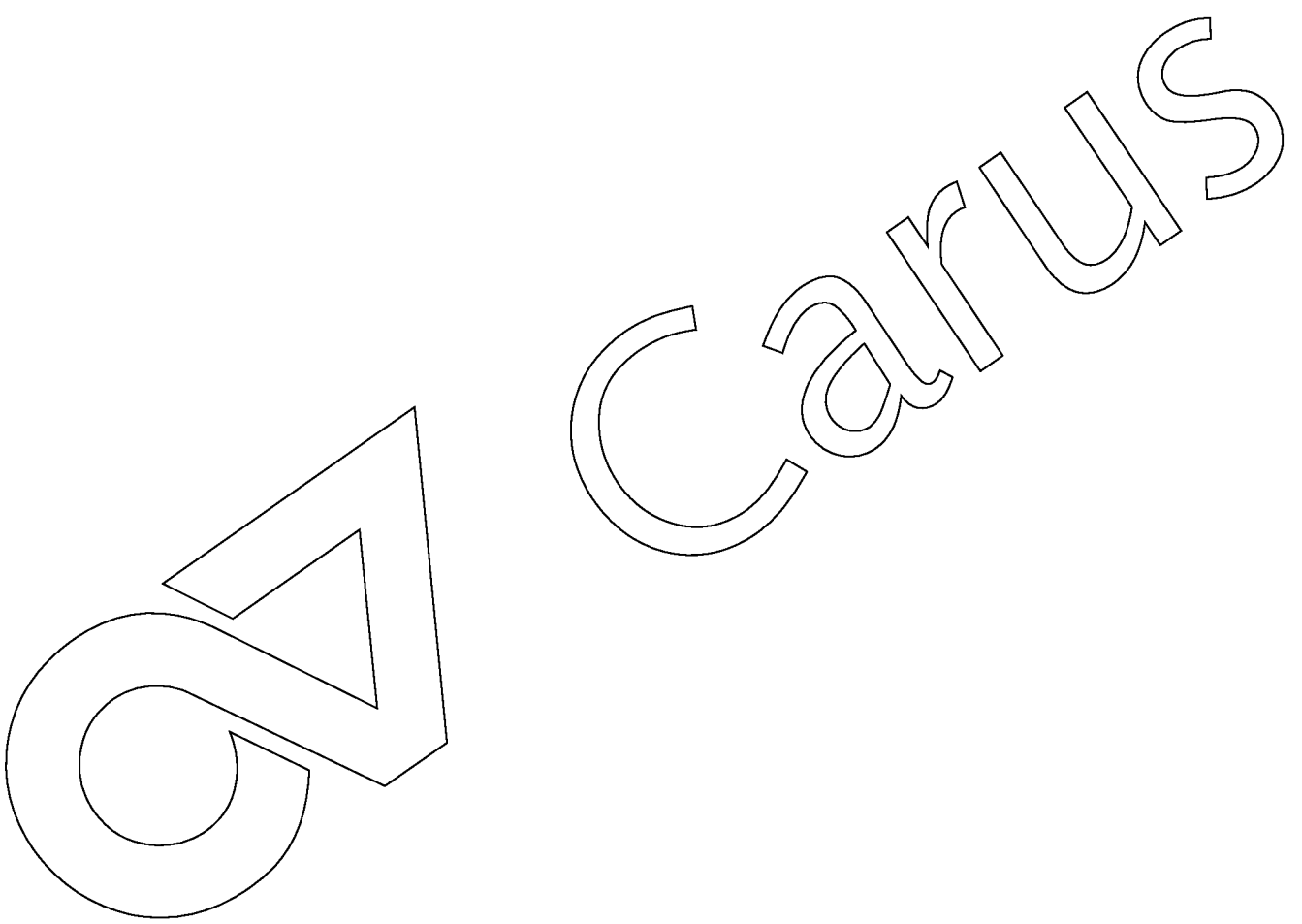
a

p *f*

14

p *pp*

Carus


Icarus

Franz Liszt

Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend«

Liszt-B1 (1901)

Carus

Franz Liszt

»Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend«

aus den *Légendes* S. 175 (Nr. 2)

Bearbeitet für Orgel von Max Reger
Liszt-B1 (1901)

Andante maestoso

Manuale

II. Man 8'

ppp

III. Man 8', 16'

Pedal

8', 16', 32'

ppp

– 32'

7

poco a poco cre

13

scen

3

sempre
legatissimo

Carus

17

do

3

19

sempre cre

3

(20)

(II. Man 8')

scen

(III. Man 8', 16')

3

22

+4'

3

Carus

(23)

subito

f - - - *do*

p

I. Man 8', 4'

sempre legatissimo

3

25

27

sempre poco a poco cre - -

29

Carus

31

(I. Man 8', 4')

scen

II. Man 16', 8', 4'

(32)

(35)

+16'

do

ff

sempre poco a poco di

34

Carus

37

III. Man 8' (*p*)

*

mi

(II. Man)

(38)

nu

p

**

ppp

40

en

–4'

I. Man 8' (sehr weicher Klang!)

(41)

do ***pp***

sempre poco a poco cre

(II. Man 8', 16')

* Takt 37–41, Zählzeit 3: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

** Takt 38–56, Zählzeit 1, Pedal: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

43

(44)

46

48

scen

Carus

50

52

(53)

II. Man 8', 4', 2', 16'

I. Man 8', 4'

do

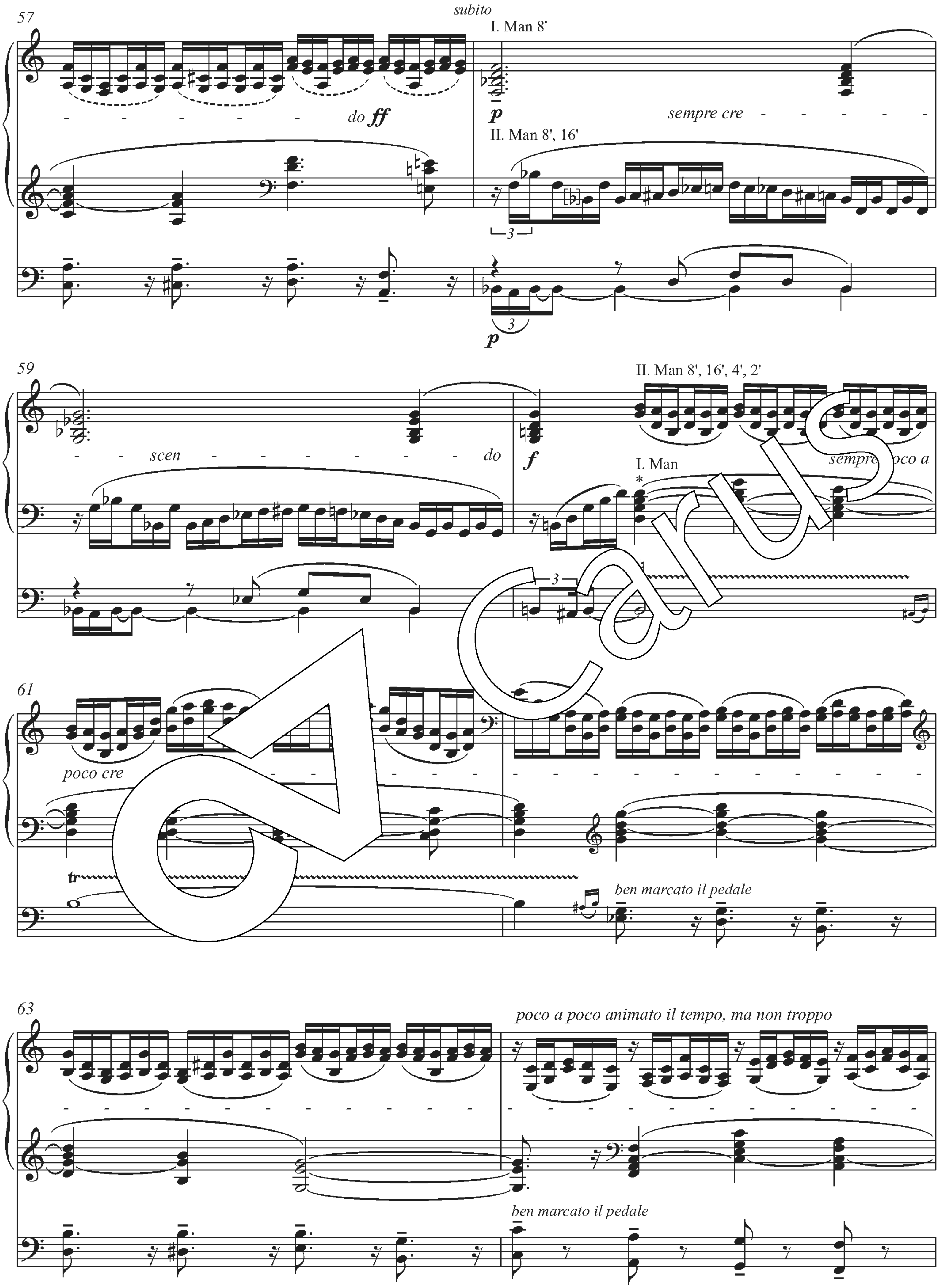
f

55

sempre cre - scen -

ben marcato il pedale

* Takt 54–57, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*



* Takt 60–72, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

65

(66)

68

(II. Man)

sc

(69)

Carus

71

I. Man

do

ff

(I. Man)

73

II. Man

I. Man

*

sempre poco a poco stringendo

(I. Man)

(I. Man)

3

75

II. Man

I. Man

3

(76)

II. Man

(I. Man)

**

3

* Takt 73–90, I: Vergleichsausgabe (Liszt) ohne die Akkorde auf dem II. Manual. / *Source (Liszt) without the chords on the II. manual.*

** Takt 77, II: Stichvorlage *des-c-e*, siehe Kritischer Bericht. / *Engravers copy* d flat-c-e, *see the Critical Report.*

78 I. Man II. Man

scen (I. Man)

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

(I. Man)

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

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

do fffz p sempre poco a poco stringendo e cre

(I. Man) (I. Man)

fffz p sempre cre

* Takt 82, Pedal: Vergleichsausgabe (Liszt) *H* statt *Dis*. / *Source (Liszt)* B *instead of* D sharp.

87

II. Man

I. Man

II. Man

I. Man

II. Man

I. Man

f

(I. Man)

90

II. Man

I. Man

II. Man

*

scen

(I. Man)

scen

93

96

I. Man

II. Man

I. Man

**

* Takt 91–95, I: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

** Takt 96–97, Zählzeit 1, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Allegro maestoso ed animato

99

102

do

ffff (Org Pl)

**

do]

ffff (Org Pl) *legatissimo*

105

108

(Org Pl)

* Takt 99–101, Zählzeit 1, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

** Takt 103–110, Pedal: Oberstimme von Reger hinzukomponiert. / *Upper voice composed by Reger.*

Carus

111

114

117

cre

120

* Takt 119, Pedal: Vergleichsausgabe (Liszt) *H*$_1$ / *H* statt *His*$_1$ / *His*. / *Source (Liszt)* B$_1$ / B *instead of* B sharp$_1$ / B sharp.

123

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - -

126

II. Man
(quasi trillo)

- - - - - - - - - - *do*

Org Pl

p *ma sempre poco a poco cre* - -

(I. Man)

p

128

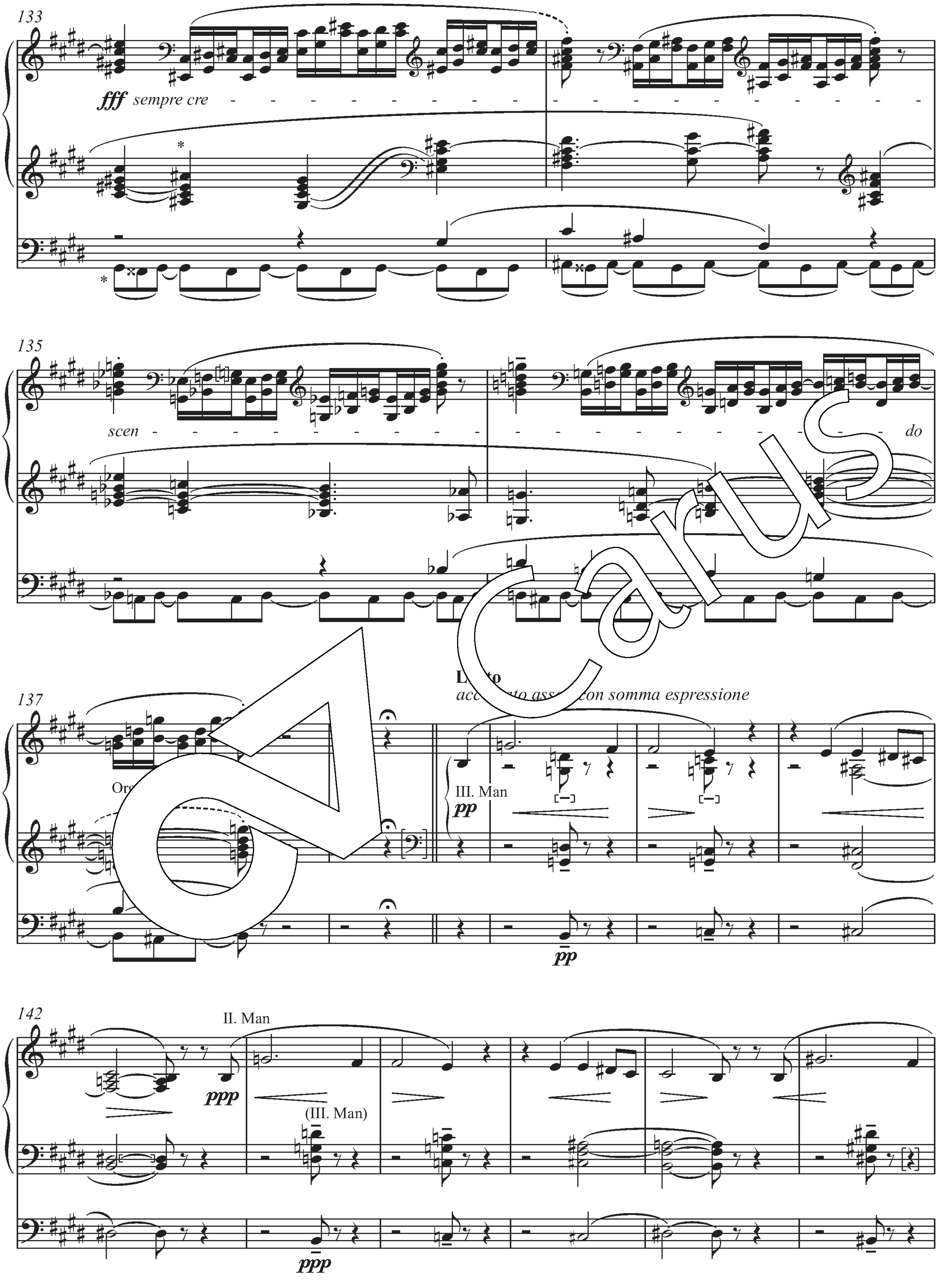
130

(II. Man)

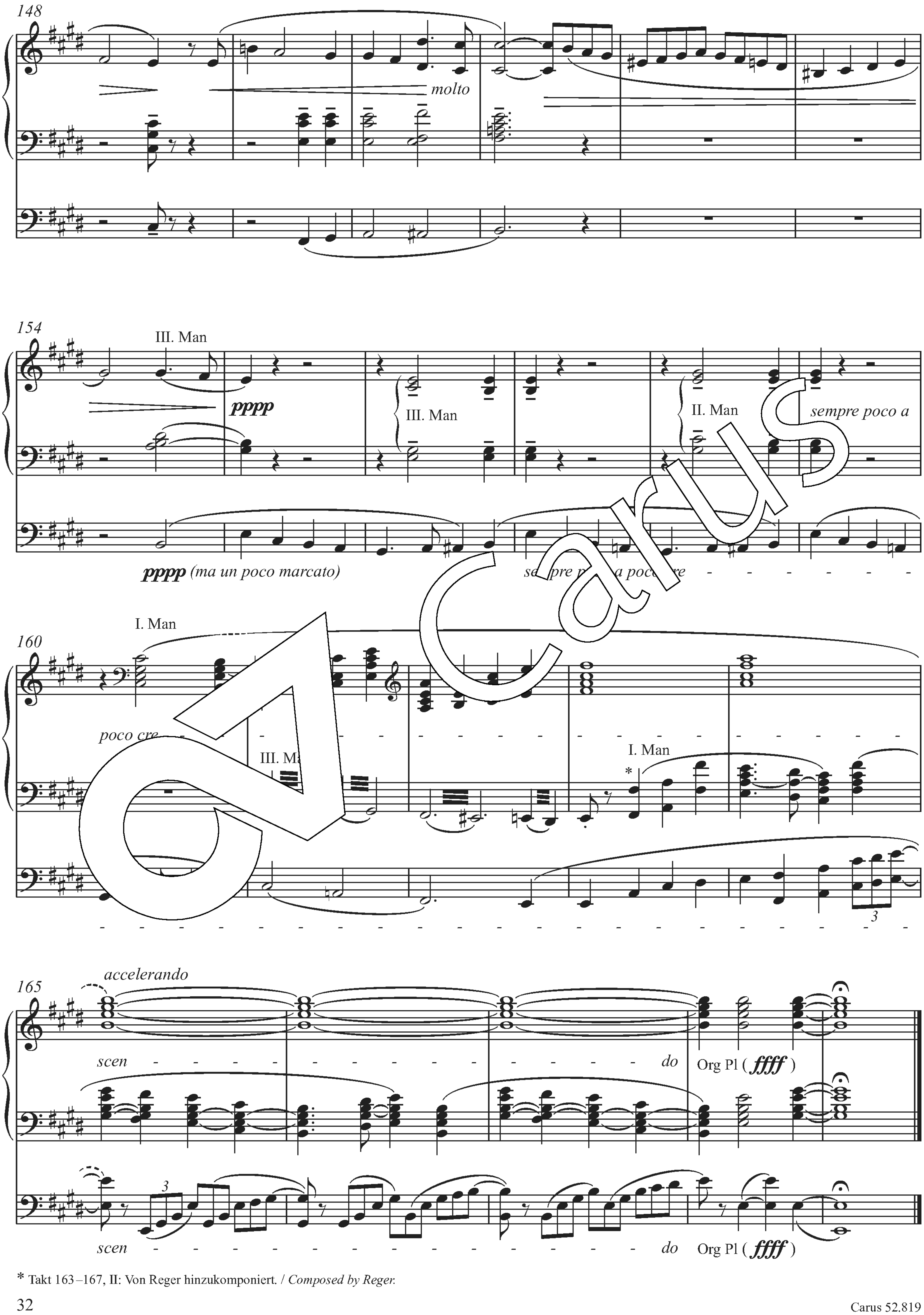
scen - *do*

(I. Man)

* Takt 127–132, Zählzeit 3, I: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*



* Takt 133–137, II/Pedal: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*



* Takt 163 –167, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Klavierwerke

Bach-B6 (1901/1902)

Carus

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Klavierwerke

Bearbeitet für Orgel von Max Reger
Bach-B6 (1901/1902)

Nr. 1 Toccata und Fuga d-Moll

BWV 913

Con moto (allegro)

Manuale

Pedal

8', 16'

f

3

I. Man *f* 8', 4'

5

sempre I. Man *e cre - - - - - - - - scen - - - -*

Carus

7

do *ff*

p poco a poco cre - - - - - - -

p

9

scen - - - - - -

do

11

Più mosso

f

p

f sempre I. Man *e*

p *ff* *ffz*

13

cre - - - scen - - -

do *ff*

ri - tar - dan - do

ff

Carus

Più lento e sempre con gran espressione

(15)

II. Man 8', 4'

ppp *poco* (𝆹𝅥)

ppp

sempre ***ppp***

18

poco

ppp

21

mf ***p*** *sempre di - - - - mi - -*

23

nu - - - - - - en - - - - - do ***pp*** *sempre*

Carus

25

sempre strin - - - - - - - - -

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

27

gen -

- - - - - - - - - do ***f***

- - - - do poco a poco ri - ta - dan - do a tempo sempre

29

ff

I. Man ***ff***

ff

(quasi Adagio)

poco a poco ri - - - - - - tar - - - - - - - dan - - - - - - do

31

ppp

ppp

Carus

Con moto

II. Man *f* 8', 4'

I. Man *f* 8'

5

I. Man

(I. Man)

(I. Man)

[*f*]

I. Man

9

mf

II. Man (8', 4')

sempre poco a poco cre -

un poco meno f

13

(II. Man)

- - - - - - scen - - - - - - - - do

I. Man *f* 8', 4'

f

* Takt 10, I: Stichvorlage und Erstdruck (–4'). / *Engraver's copy and first print (–4').*

17

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

21

sempre poco a poco cre - - - - - - scen - - - do

25 (II. Man)

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

f 8', 4'

mf

30

scen - - - - - - - - - - - - - - do ***ff***

(I. Man)

f

Carus

35

sempre ***ff***

ff

39

II. Man

mf

I. Man

p

42

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

(I. Man)

45

- - - - - - do

f

f

Carus

49

I. Man

(I. Man)

sempre ***f***

53

II. Man

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

p

(I. Man)

p

56

II. Man

I. Man

mf

II. Man

p *e*

mf

p

60

I. Man

(I. Man)

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

I. Man

f

II. Man

I. Man

mf

Carus

63

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

66

nu - - - en - - - - do ***p*** *sempre poco a po cre - - - -*

69

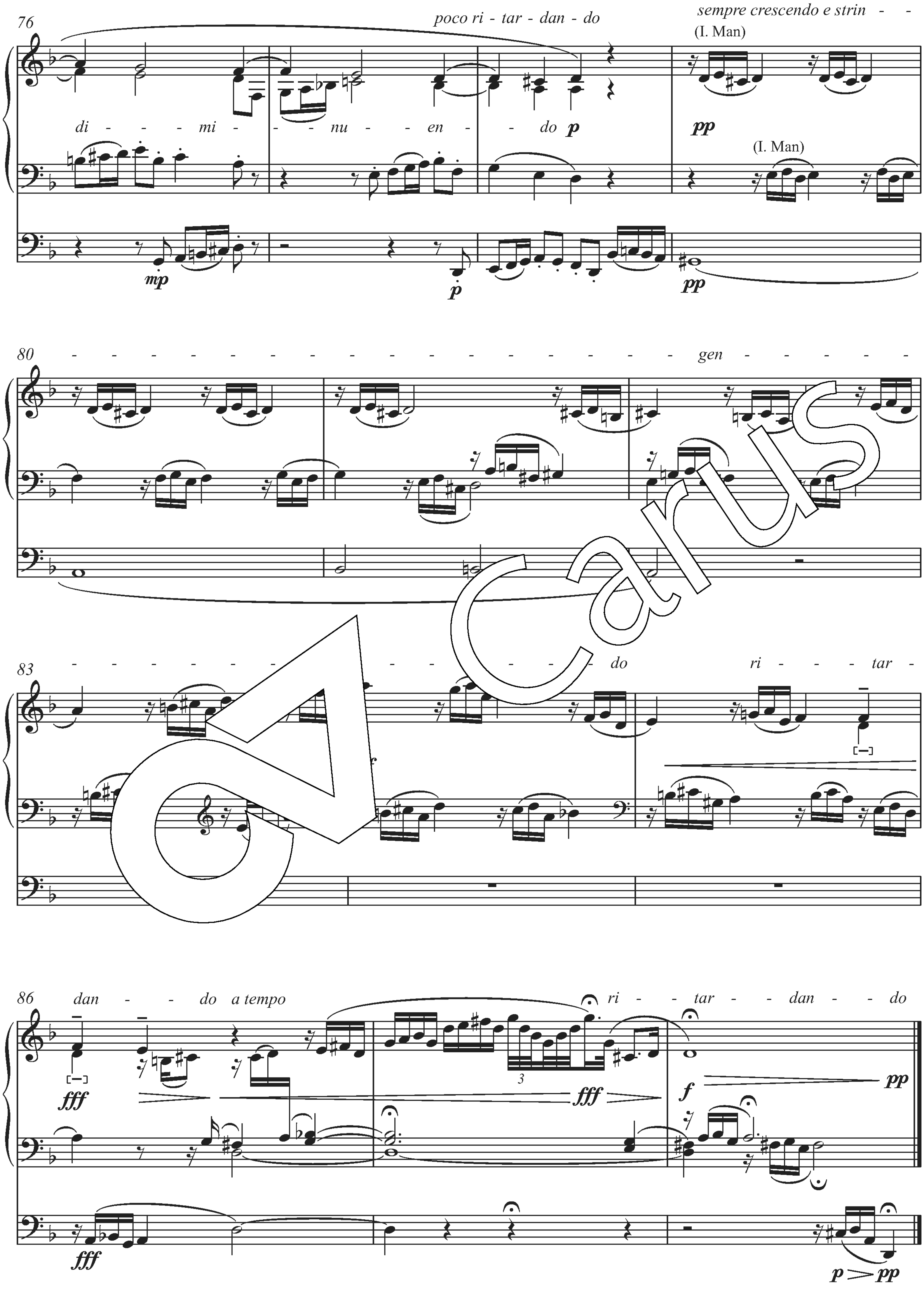
scen

72

do ***ff*** *sempre poco a poco*

ff

* Takt 70, I: Vergleichsausgabe (Bach) b^1 statt h^1. / *Source (Bach)* b flat^1 *instead of* b^1.


76
poco ri - tar - dan - do
sempre crescendo e strin - -
(I. Man)
di - - - mi - - - nu - - en - - do p
pp
(I. Man)
mp
p
pp
80
gen
83
do
ri - - - tar -
86
dan - - do a tempo
ri - - tar - - dan - - do
fff
fff
f
pp
3
fff
p > pp

Nr. 2 Präludium und Fuge b-Moll

BWV 867

Andante sostenuto (♪ = 88)

II. Man
p espressivo

f *p*

p

4

f

7

p

I. Man
f

f

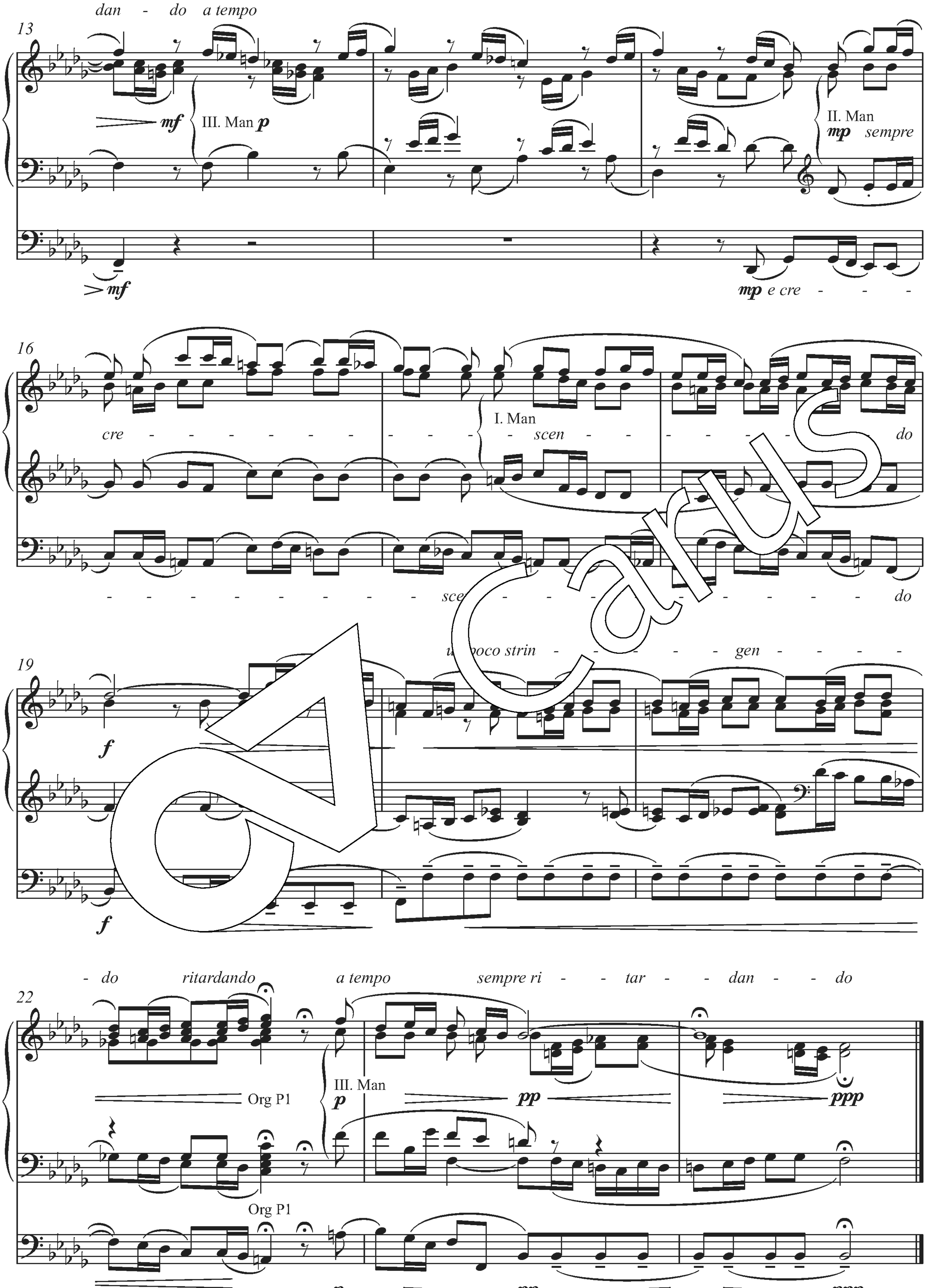
un poco strin - - gen - - do poco ri - - tar -

10

e sempre cre - - - - - - scen - - - - - - do *ff*

e sempre cre - - - - - - scen - - - - - - do *ff*

Carus


dan - do a tempo
III. Man p
II. Man
mp sempre
mp e cre - - -
cre - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - do
I. Man
- - - - - - - - - sce - - - - - - - - - - do
un poco strin - - - - - - gen - - - -
- do ritardando a tempo sempre ri - - tar - - dan - - do
Org P1
III. Man
Org P1

Lento (𝅗𝅥 = 64)

II. Man *mf*

III. Man *p*

II. Man *mf*

III. Man *p*

8

sempre ***p***

(III. Man)

II. Man *mf*

III. Man

sempre ***p*** *e ben legato*

*

14

mf

p

20

molto

p

molto

p

* Takt 12, II: Anmerkung Regers: »Diese 2 Töne vielleicht durch Pedalcoppel zum II. Man. (Sw.) ***mf*** erreichen.« /
Annotation by Reger: "These 2 notes perhaps by pedal coupler to the II. Man. (Sw.) ***mf****."*

26

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

32

mf

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

38

sempre poco a poco cre - -

45

- - - - - - - - - scen - - - - - - - - - do

Carus

50

ff

I. Man

I. Man

ff ben marcato

56

I. Man

più ff

sempre cre - - - - - - - - - -

63

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

Org
P1

sempre poco a poco ri - - tar - - dan - - do

69

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

+32'

fff
(Org P1)

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

Carus

Nr. 3 Präludium und Fuge C-Dur

BWV 870

Andante maestoso (♩ = 66)

I. Man *f*

f

3

5

7

f

f

Carus

9

11

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

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

13

- - - - - - - - - - do *f* *poco a poco di - - - -*

- - - - - - - - - - do *f* *poco a poco di - - - -*

poco ritardando *a tempo*

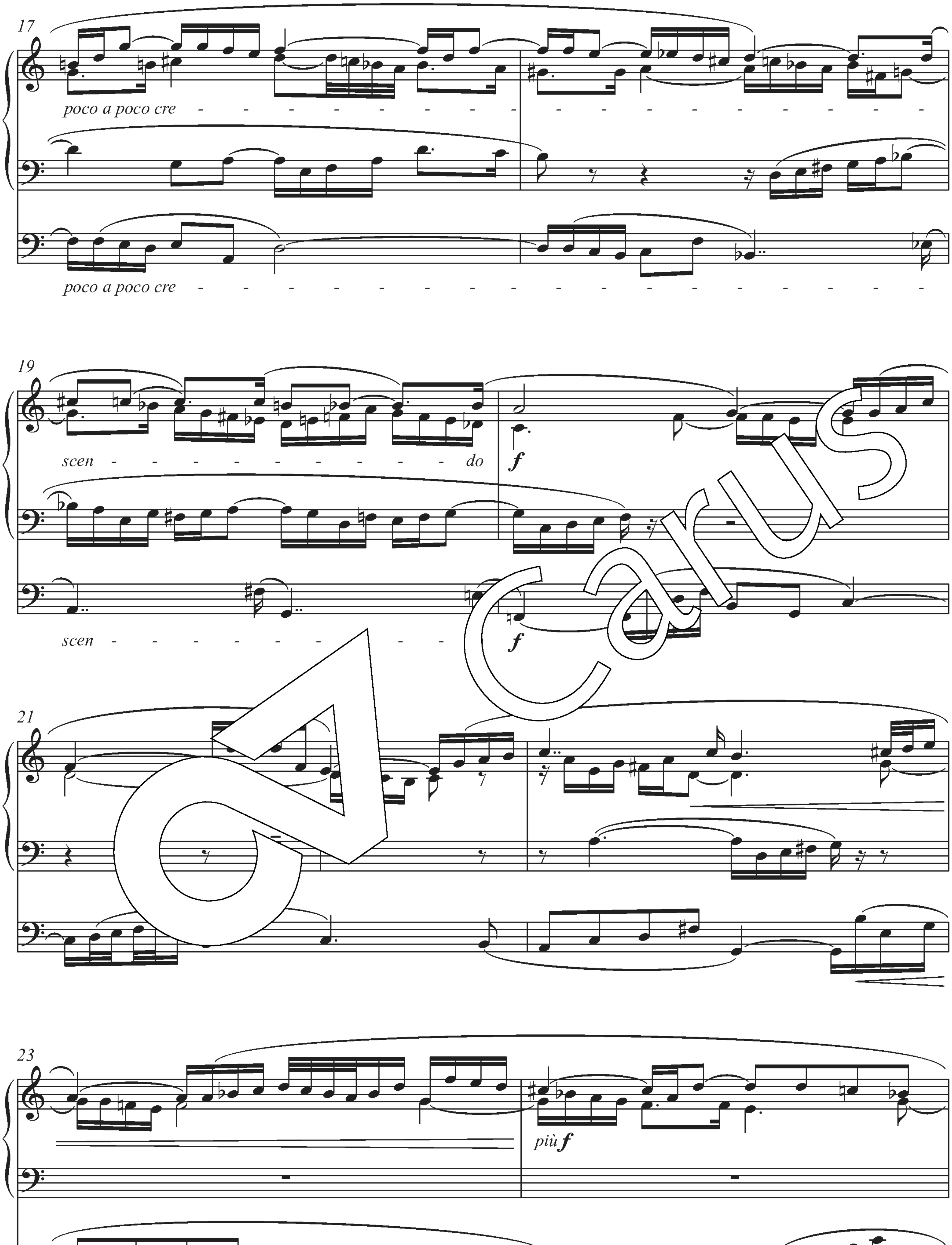
15

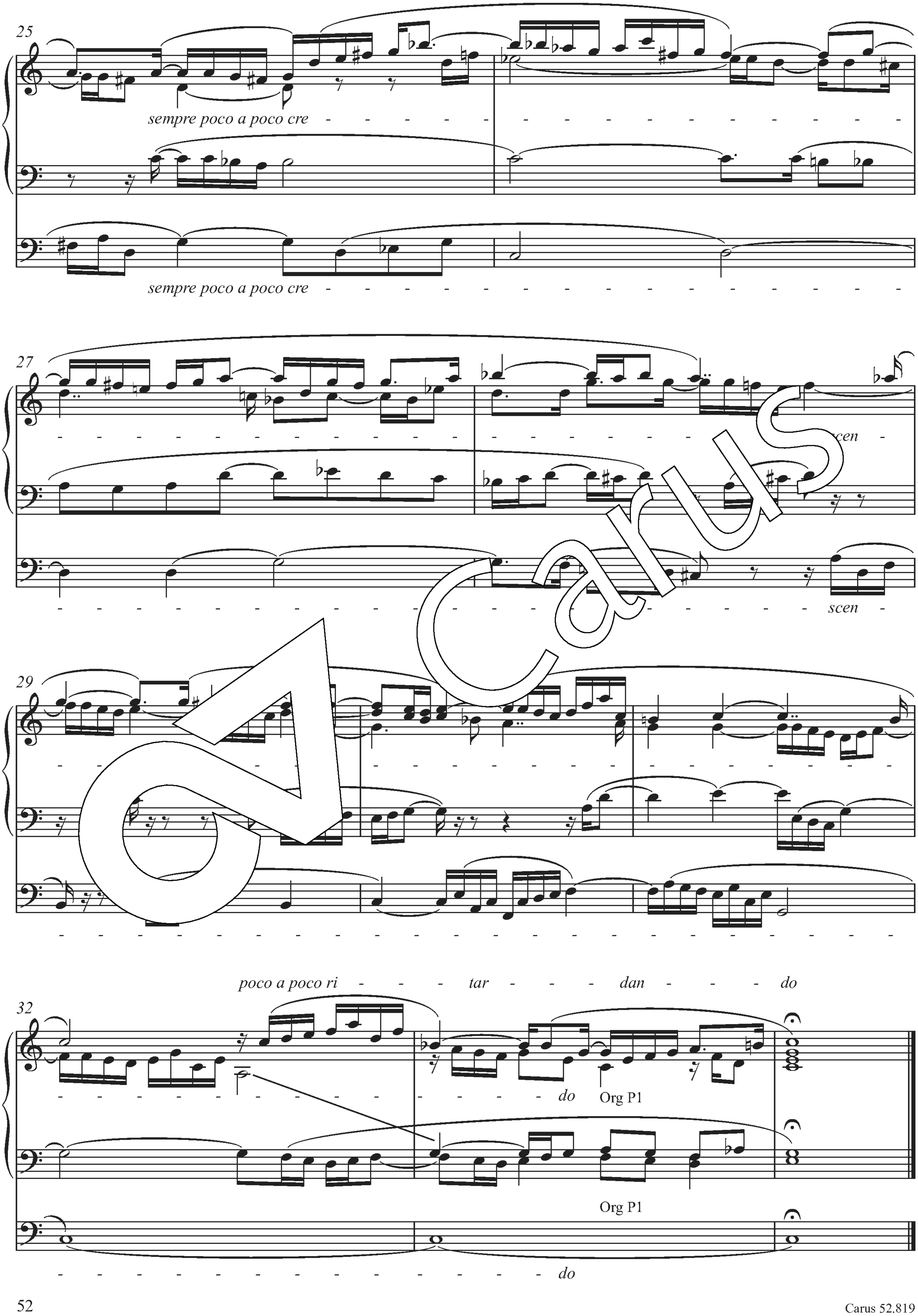
mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - - do ***p*** *sempre*

mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - - do ***p*** *sempre*

* Takt 16, Pedal: Siehe Kritischer Bericht. / *See the Critical Report.*

Carus


17
poco a poco cre -
poco a poco cre -
19
scen - - - - - - - - - - - - - do
f
scen - - - - - - - - - - - - -
f
21
23
più f
più f


25
sempre poco a poco cre
sempre poco a poco cre
27
scen
scen
29
poco a poco ri - tar - dan - do
32
do
Org P1
Org P1
do

Allegro moderato (♩. = 108)

I. Man *f* 8'

II. Man *f* 8', 4'

(II. Man)

6

1

11

sempre cre - - - - - - - - - -

16

scen - - - - - - - - - - - - - - - -

Carus

21

III. Man *mf*

do ***ff***

(II. Man)

ff

26

p

seppre c

p

31

scen

36

I. Man

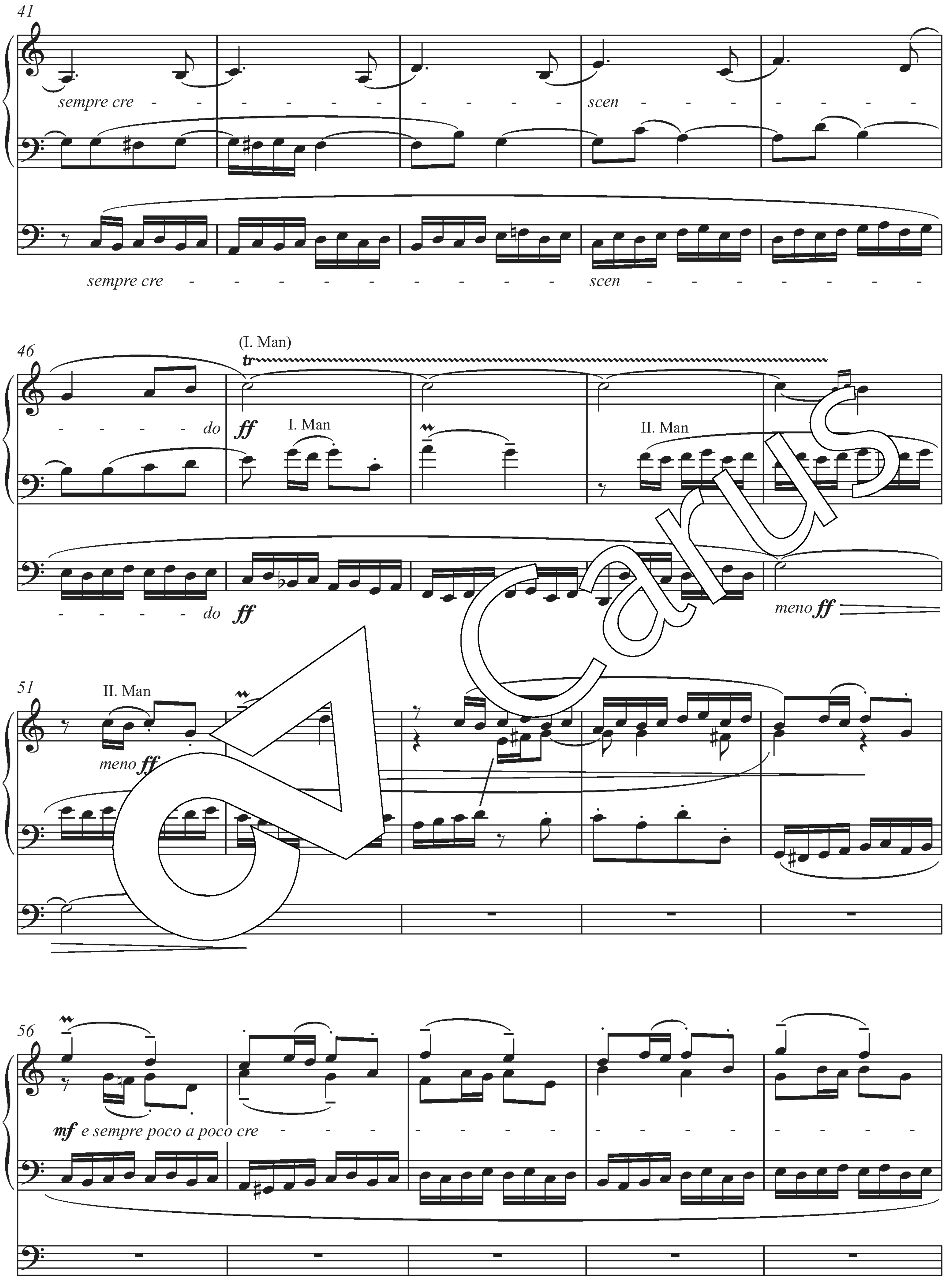
f

do

(II. Man ***f***)

f

Carus


41
sempre cre - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - -
sempre cre - - - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - -
46
- - - - - do
ff
(I. Man)
tr
I. Man
II. Man
ff
meno ff
51
II. Man
meno ff
56
mf e sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

61

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - -

67

- - - - do

f

tr

f

72

(II. Man)

tr

I. Man

ff

ff

78

poco a poco ri - tar - dan - do

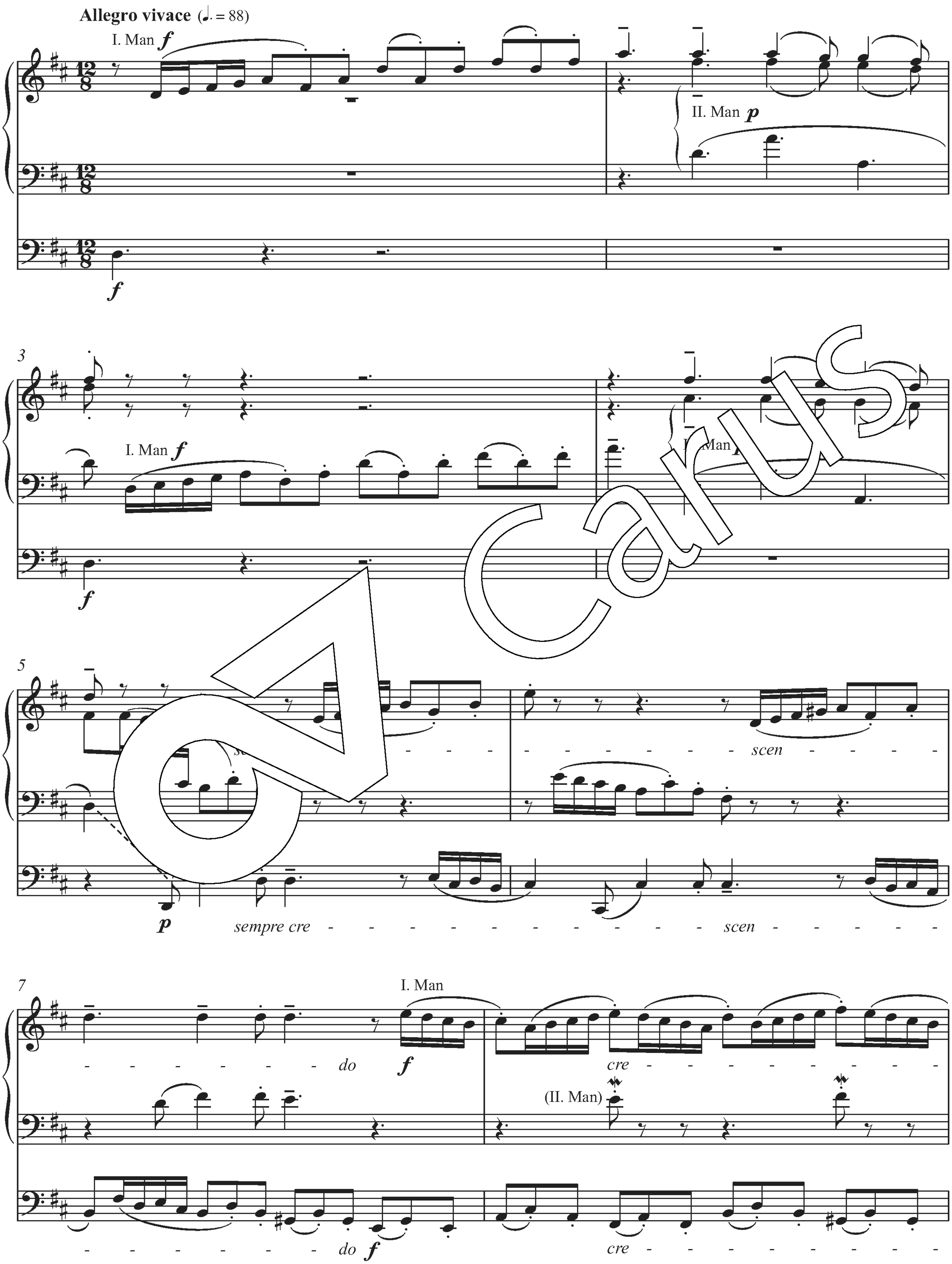
sempre ff

sempre ff

Carus

Nr. 4 Präludium und Fuge D-Dur

BWV 874



9

scen - - - - - - - - - do

I. Man

ff

scen - - - - - - - - - do

ff

11

13

p

p

15

un poco ri - tar - dan - do

pp

Carus

17 *a tempo*

I. Man *f*

II. Man *p*

II. Man *p*

f

p

19

tr

I. Man *f*

tr

II. Man *p*

p

21

I. Man

I. Man

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

f e sempre cre - - - - -

23

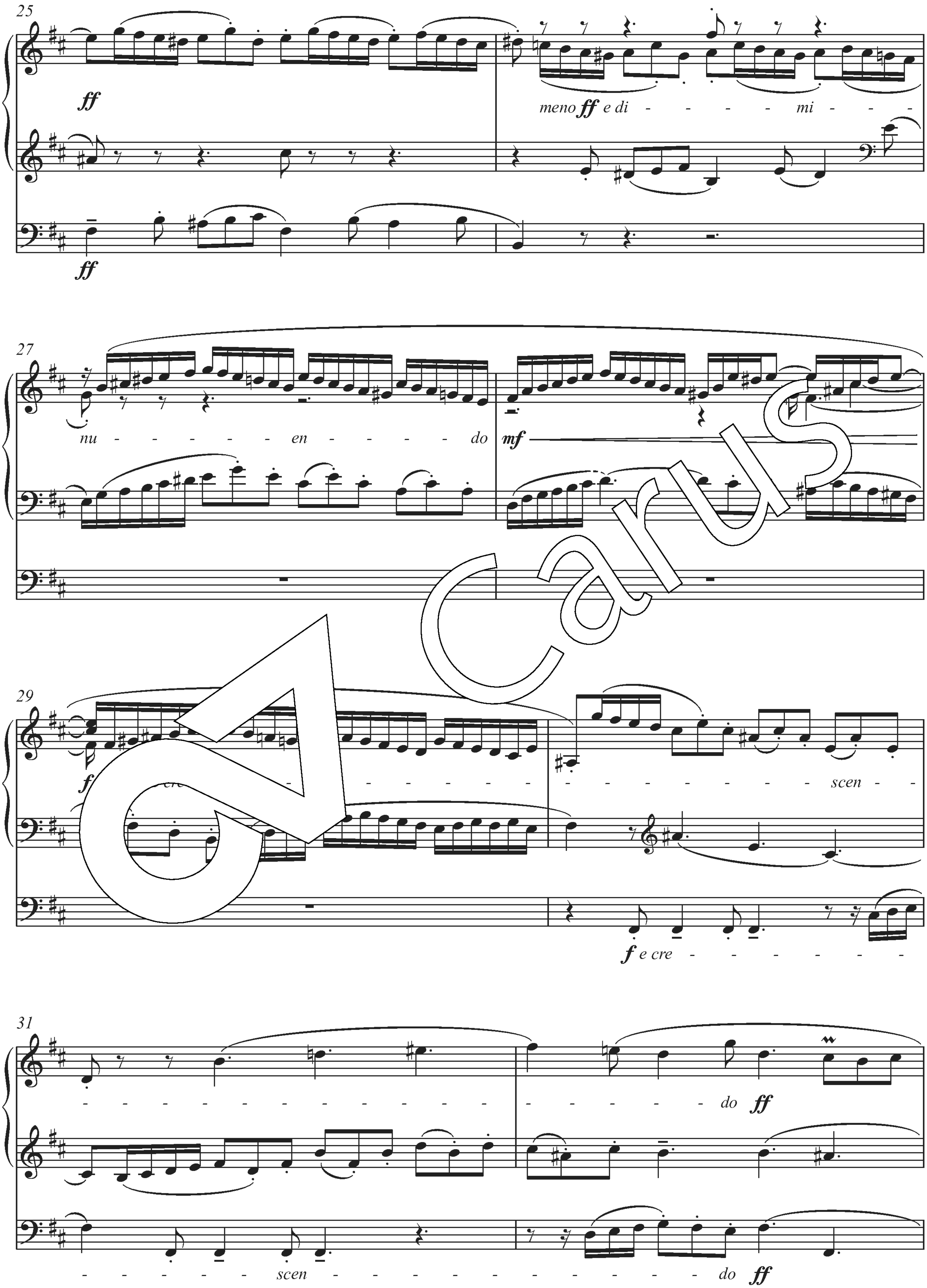
tr

- - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do

I. Man

- - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do

Carus


25
ff
meno ff e di - - - - - mi - - -
ff
27
nu - - - - - - en - - - - - do
mf
29
f e cre - - - - - - - - - - - - scen - -
f e cre - - - - - - -
31
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - do ff
- - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - do ff

33

II. Man ***pp*** *ma sempre poco a poco cre*

35

37

scen

39

do

f

tr

Carus

41

I. Man *ff*

II. Man *p*

ff

43

I. Man *f*

II. Man *p*

II. Man *p*

f

45

f

II. Man *p*

I. Man *f*

f

mf e sempre

47

II. Man *p*

(II. Man)

f e sempre cre

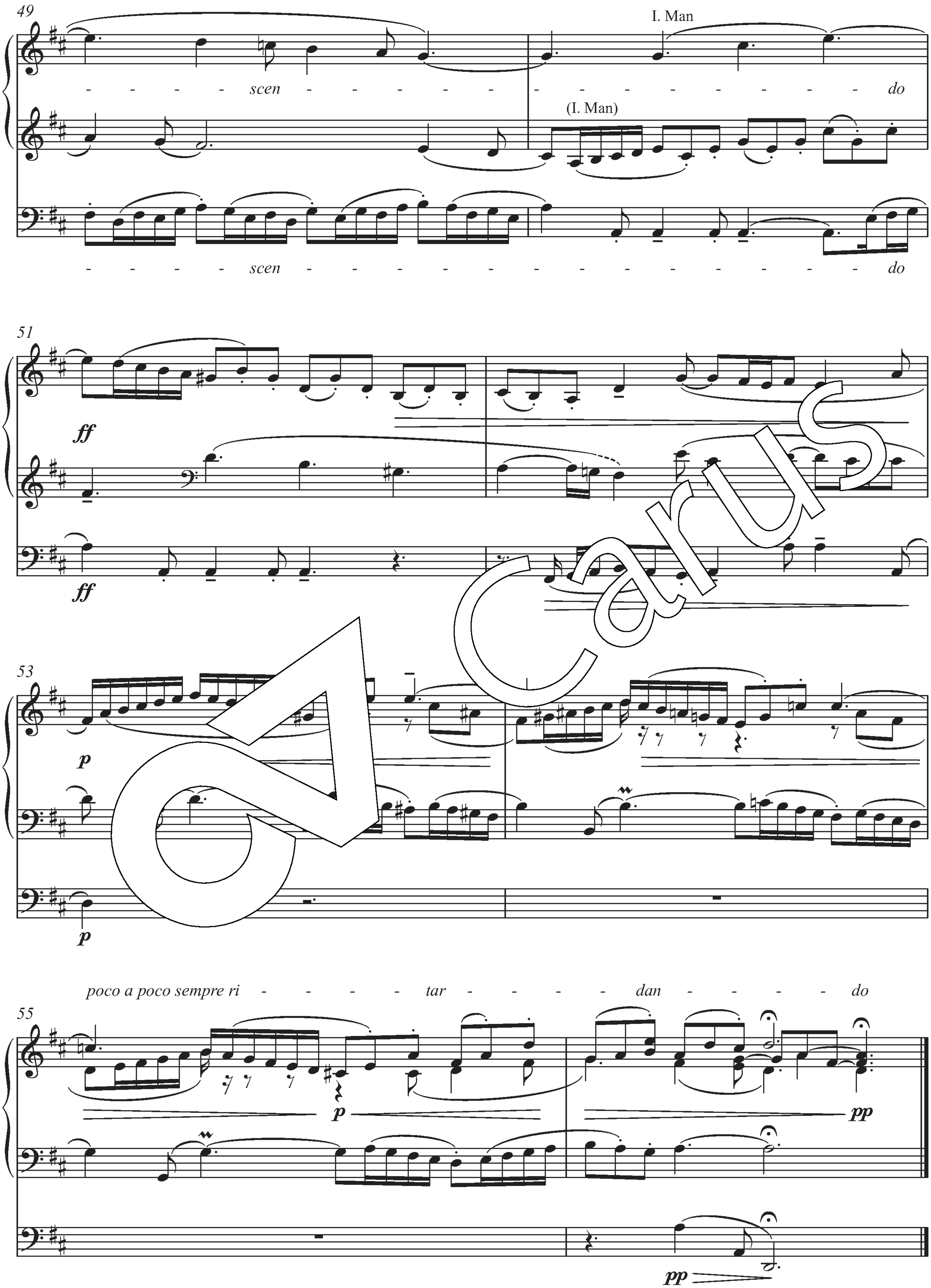
II. Man *p*

I. Man *f*

cre

f

Carus


49
I. Man
scen
do
(I. Man)
scen
do
51
ff
ff
53
p
p
poco a poco sempre ri - tar - dan - do
55
p
pp
pp

Allegro pomposo (𝅗𝅥 = 64)

I. Man *f*

5

f

9

se - - - - - - - - - - *scen* - - - - - -

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

13

- - - - - *do*

ff

II. Man ***p***

- - - - - *do*

ff

Carus

17

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

p *e cre - - - - - - - - - - - - scen - - - - -*

21

I. Man ***f***

(II. Man)

- - - - - -

I. Man ***f***

do ***f***

f

sempre ***f***

- - - - - do ***f***

sempre ***f***

co ri - tar - d - do) (a tempo)

25

f

f

p

f

*(**f**) marcato*

f

p

(poco ritardando)

29

II. Man

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

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

33 (a tempo)

p I. Man f e sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - scen - -

p f e sempre cre - scen - -

37

do ff

do ff

41

più ff e sempre cre - - - -

più ff e sempre cre - - - - - - - - -

poco a poco sempre ri - tar - dan - do

46

- - - - scen - - - - - - - - - - - - do Org P1

Org P1

- - - - - scen - - - - - - - - - - - - do

Carus

Nr. 5 Präludium und Fuge Cis-Dur

BWV 872

Moderato (♩ = 76)

III. Man *pp* *molto*

pp

4

pp *molto* *p*

7

p *pp*

10

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

Carus

13

do

f

sf

16

p

19

22

f

ritardando

Carus

25

Allegro (♩. = 58)

p II. Man *mf*

sempre cre -

mf *sempre cre - -*

32

tr

- - - - - - - scen - - - - - - - - - do

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

38

44

ri - tar - dan - do

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

Carus

Moderato (♩ = 68)

II. Man *f*

I. Man *f*

III. Man *p*

f

(8va -----)

p

5

II. Man *f*

Man *p*

p

8

I. Man

II. Man *f*

f

11

II. Man

III. Man

p

III. Man

p

Carus

* Takt 1: Anmerkung Regers: »alle – mezzolegato«. / *Annotation by Reger: "all – mezzolegato".*

14

II. Man *mf*

molto *p*

II. Man *mf*

tr

17

f

f

mp

20

scen - - - - - do *mf*

cre - - - -

cre - - - - - scen - - - - - do *mf*

cre - - - -

23

(II. Man)

scen - - - - - do *f*

sempre poco a poco cre -

I. Man *più f*

scen - - - - - do *f*

più f

Carus

26

I. Man

(I. Man)

29

scen

(31)

do ***ff***

sempre cre

ff

sempre cre

33

scen

do

Org P1

Org P1

scen

do

Carus

Nr. 6 Präludium und Fuge G-Dur

BWV 884

Allegro (♩ = 112)

III. Man

p

II. Man

p

p

5

II. Man

(II. Man)

p

sempre poco a poco

p

sempre poco a poco

9

cre - - - - - - - - scen - - - - - -

cre - - - - - - - - - - - - scen - - - - - -

13

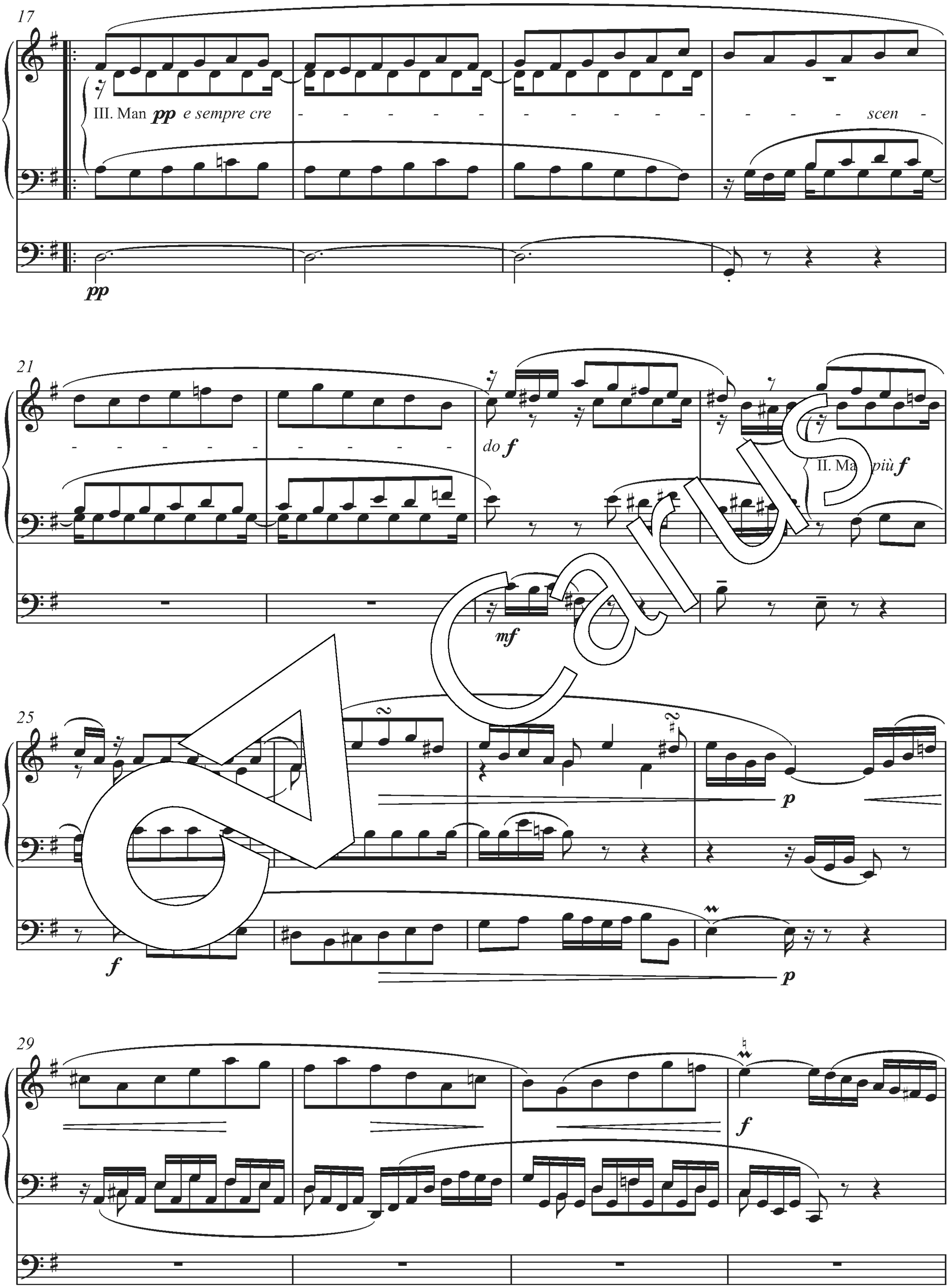
- - - - - do

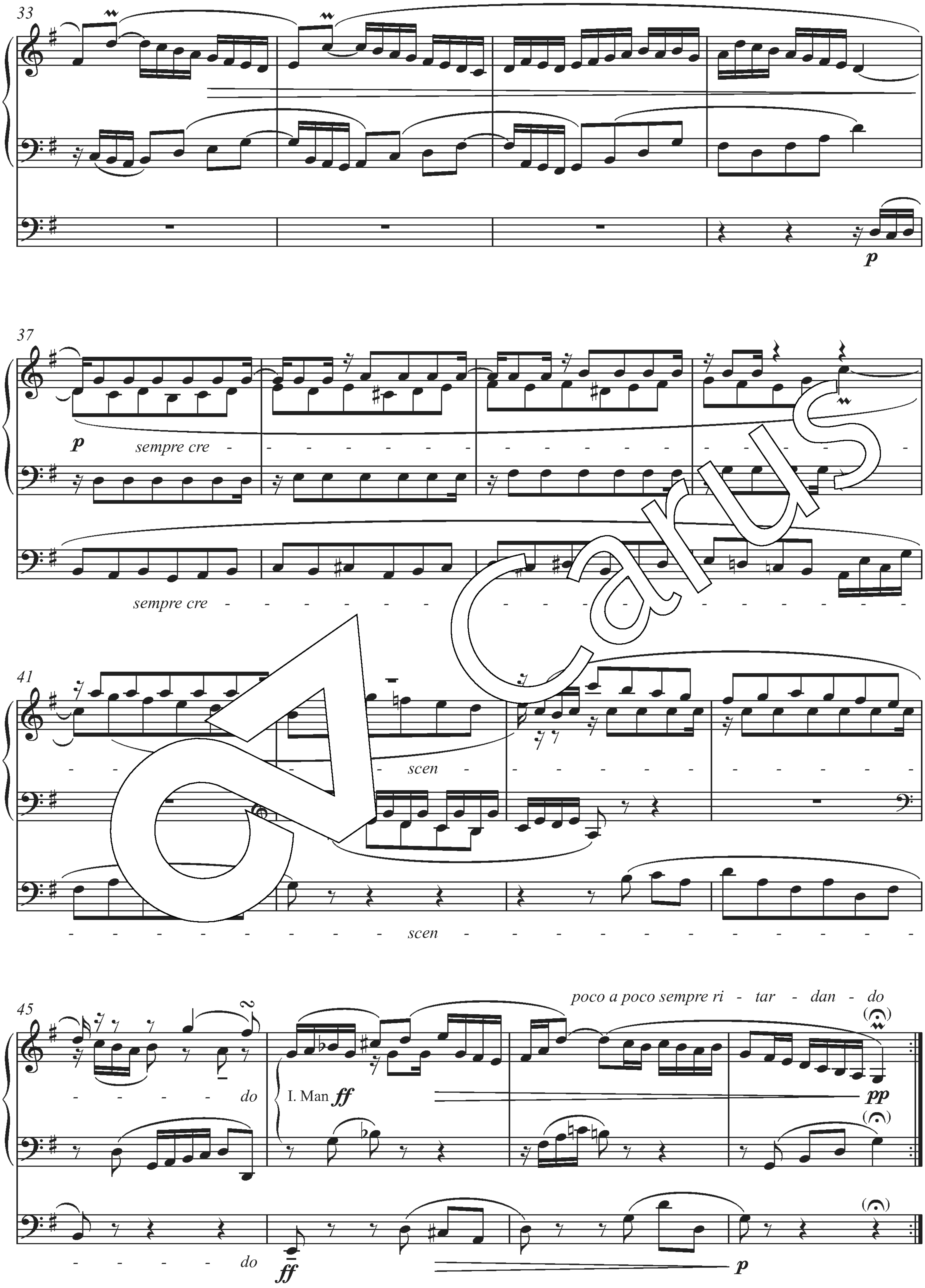
I. Man *f*

- - - - - do

f

carus


17
III. Man pp e sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - - scen -
pp
21
- - - - - - - - - - do f
II. Man più f
mf
25
f
p
p
29
f


33
p
37
p
sempre cre
sempre cre
41
scen
scen
45
do
do
poco a poco sempre ri - tar - dan - do
I. Man ff
pp
ff
p

Vivacissimo (♩. = 68–72)

I. Man *f*

7

sempre ***f***

13

sempre ***f***

f

18

Carus

24

II. Man *p*

I. Man *f*

p

f

30

II. Man *p*

I. Man *f*

p

f

35

sempre di -

*

sempre di - - -

40

(I. Man)

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

II. Man

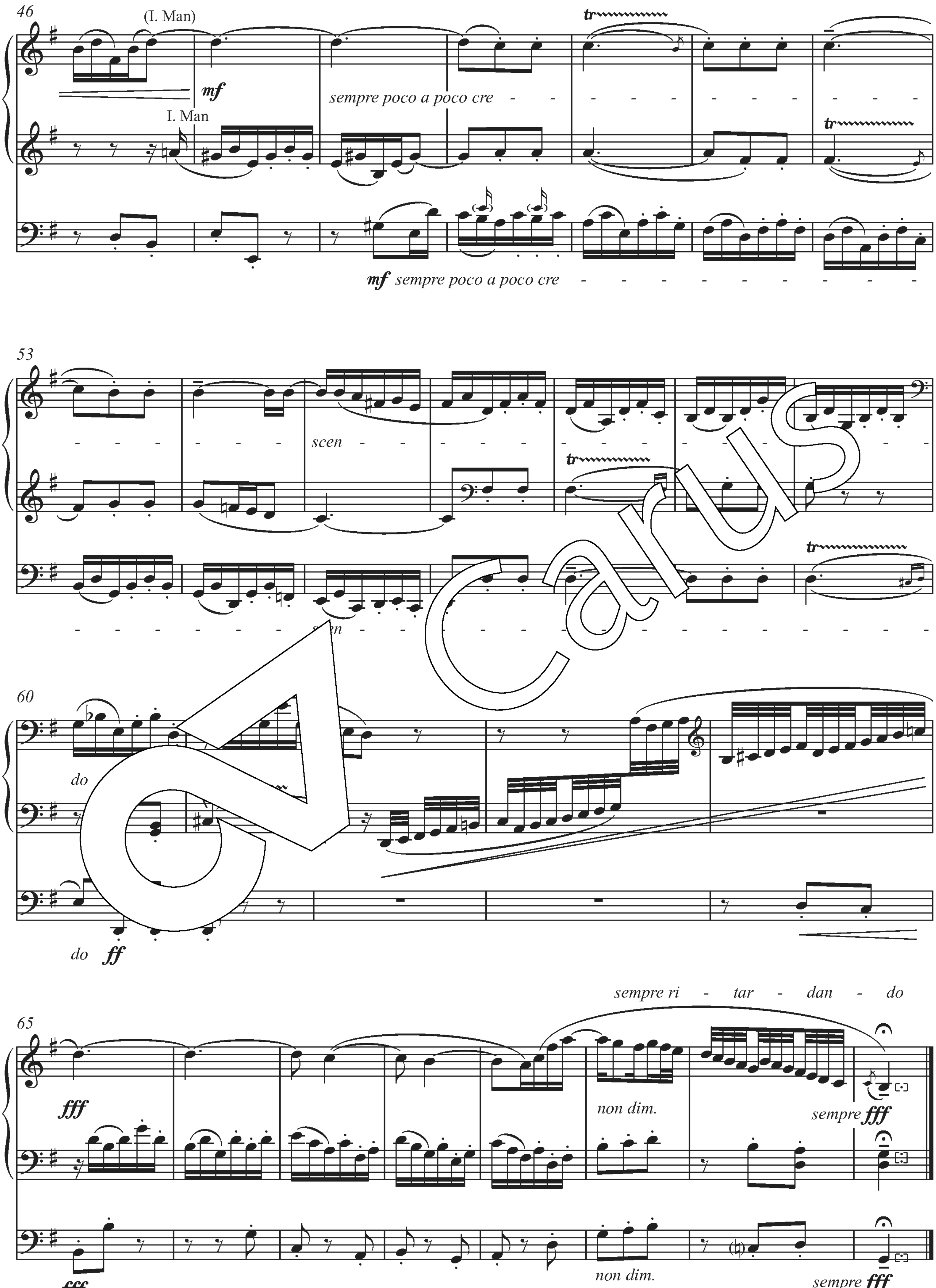
p

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

p

* Takt 37, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) (transponiert) H_1 statt *Cis*. / *Source (Bach) (transposed)* B_1 *instead of* C sharp.

Carus


(I. Man)
mf
I. Man
sempre poco a poco cre - - - - - - - - -
mf sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - -
scen - - - - - - - - - - - - -
do
do ff
sempre ri - tar - dan - do
fff
non dim.
sempre fff

Nr. 7 Präludium und Fuge g-Moll

BWV 885

Largo (♪ = 80)

I. Man *f*

f

2

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

4

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

Carus

6

scen

scen

8

do

f

do

f

10

sempre f

sempre f

12

Carus

14

16

ff

ff

18

se ***ff*** *e cre* - - - - - - - - - - - - - - - - - -

sempre ***ff*** *e cre* - - - - - - - - - - - - - - - - - -

20

do Org P1

Org P1

do

Carus

Andante con moto (♩ = 80)

II. Man ***mf***

6

sempre ***mf*** *e sempre*

9

scen

12

do ***f***

f

Carus

15

18

(II. Man)

sempre ***f***

I. Man

marcato

sempre ***f***

21

24

(II. Man)

II. Man

* Takt 15, I: Vergleichsausgabe (Bach) *f*^{1} statt *a*^{1}. / *Source (Bach)* f^{1} *instead of* a^{1}.

Carus

27

(II. Man *f*)

*

30

33

36

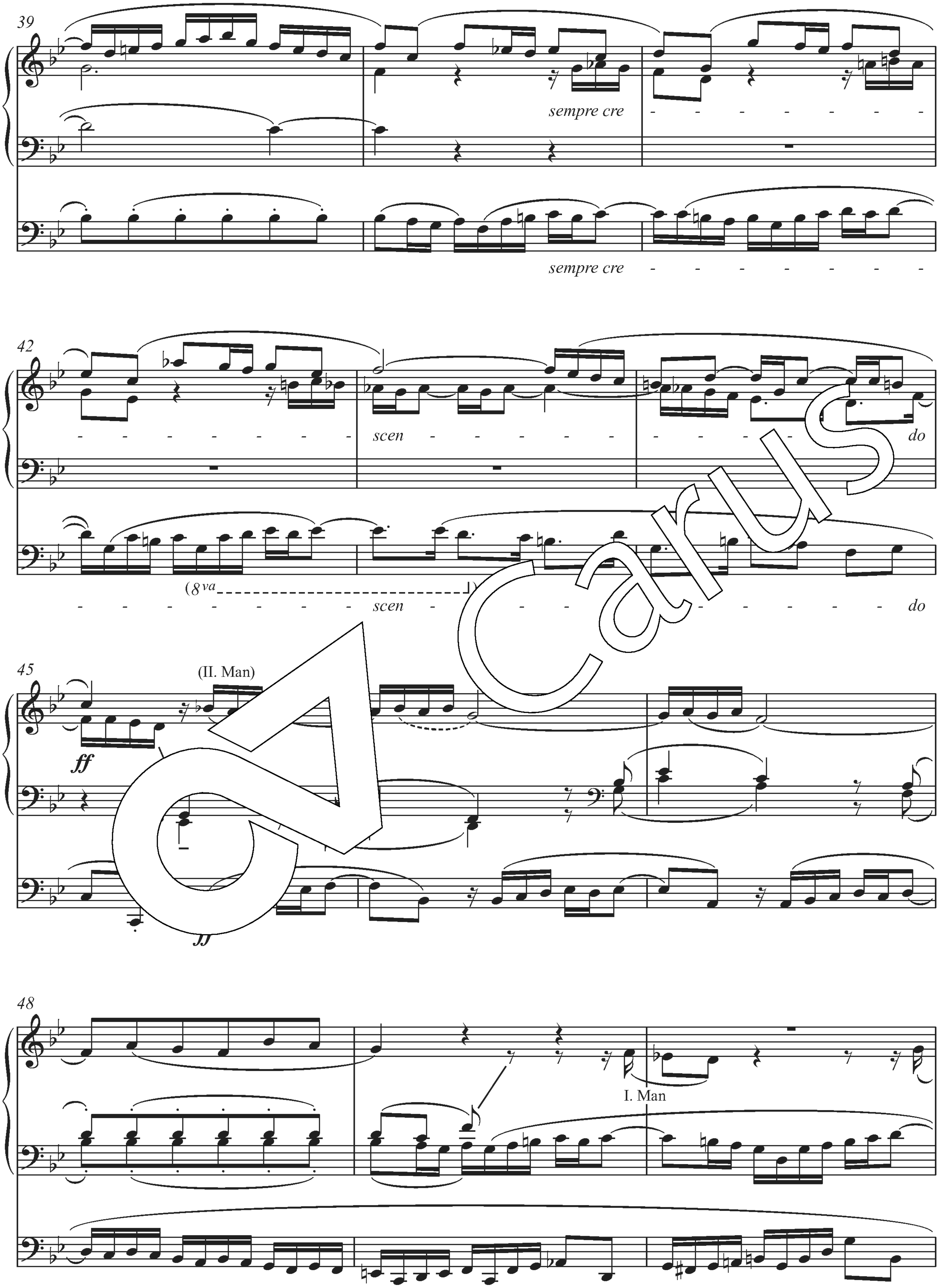
sempre ***f***

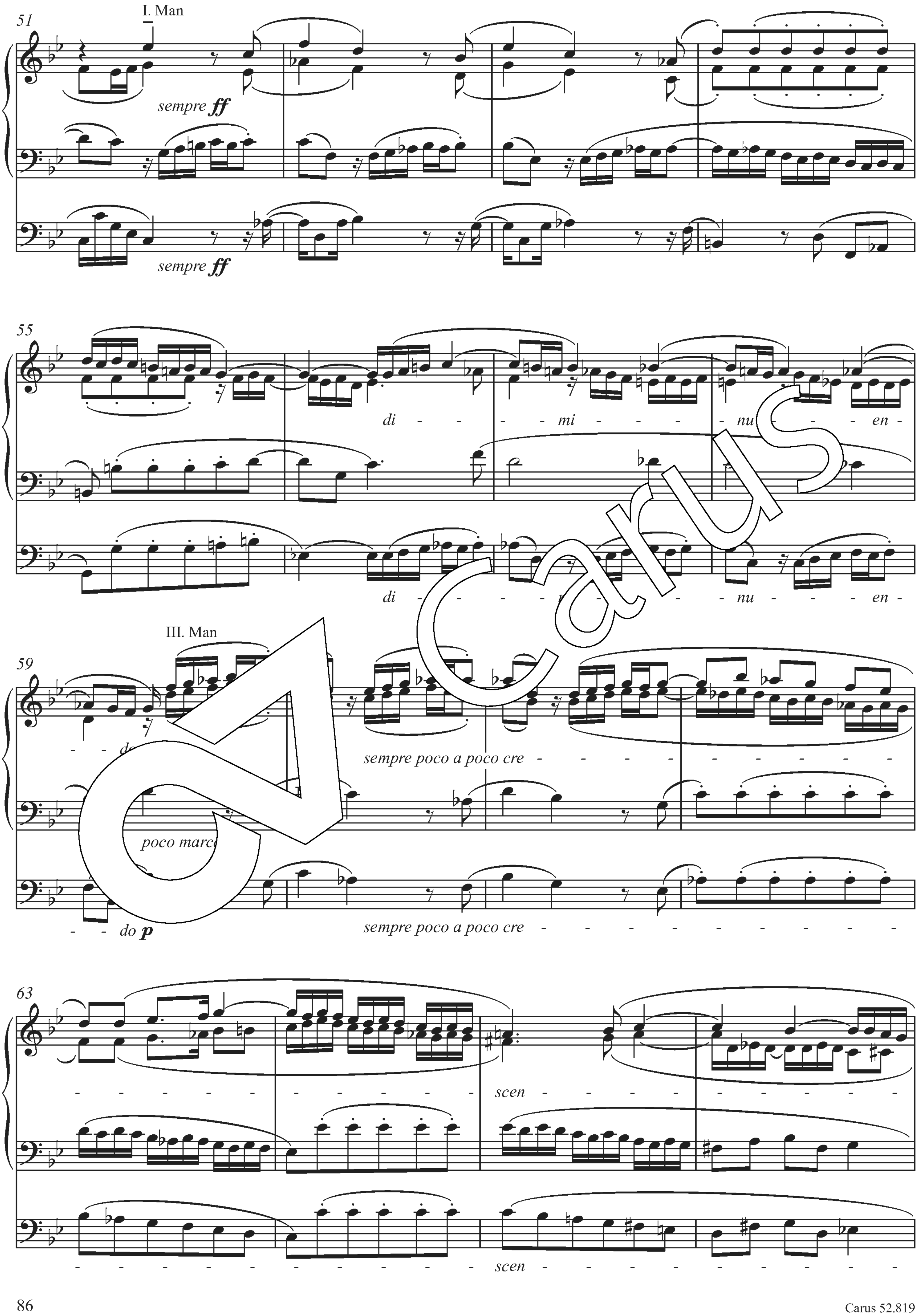
(II. Man)

f

* Takt 29, II: Vergleichsausgabe (Bach) Achtel *e*^{1}-*c*^{1}. / *Source (Bach) eighth notes* e^{1}-c^{1}.

Carus


39
sempre cre
sempre cre
42
scen
do
(8va)
scen
do
45
(II. Man)
ff
ff
48
I. Man


51
I. Man
sempre ff
sempre ff
55
di - - - - mi - - - - nu - - - - en -
di - - - - mi - - - - nu - - - - en -
59
III. Man
- - do
poco marc
- - do p
sempre poco a poco cre - - - - - - - - -
sempre poco a poco cre - - - - - - - - -
63
scen
scen

67

do *f* II. Man

I. Man

marcato

do *f*

I. Man

I. Man

più f

f

(I. Man)

71

ff

76

sempre ff

fff

[*fff*] *sempre assai marcato*

80

poco a poco sempre ri - tar - dan - do

Org P1

Org P1

Carus

Nr. 8 Präludium und Fuge B-Dur

BWV 866

Vivace (♩ = 80)

II. Man 8', 4'

III. Man 8', 4'

p

p

*

2

3

sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - -

sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - -

Carus

* Takt 1–10, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

4

scen - do

scen - do

5

f

f

6

p

sempr a poco cre - - - - - - - - - - - - - -

p

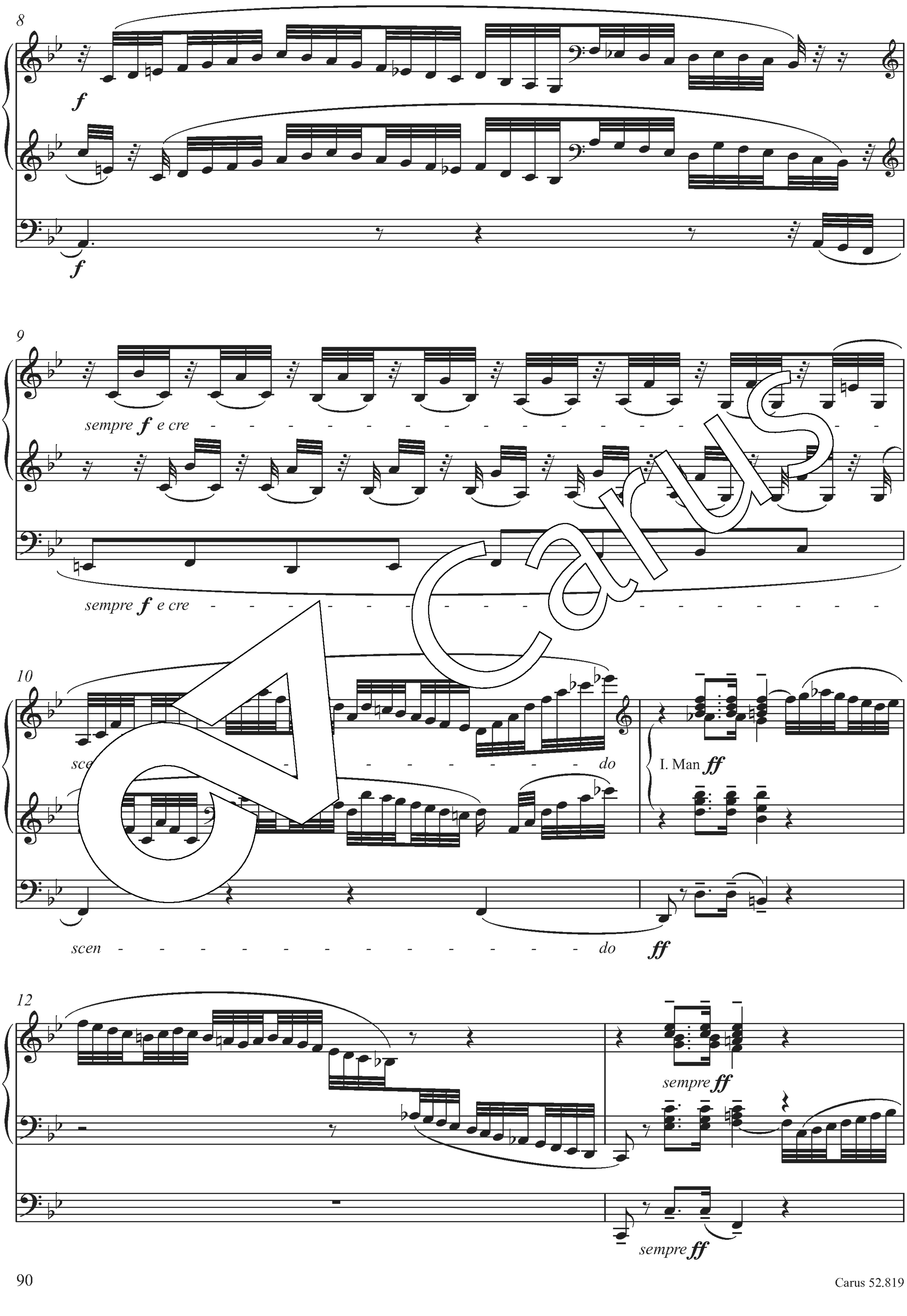
sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - -

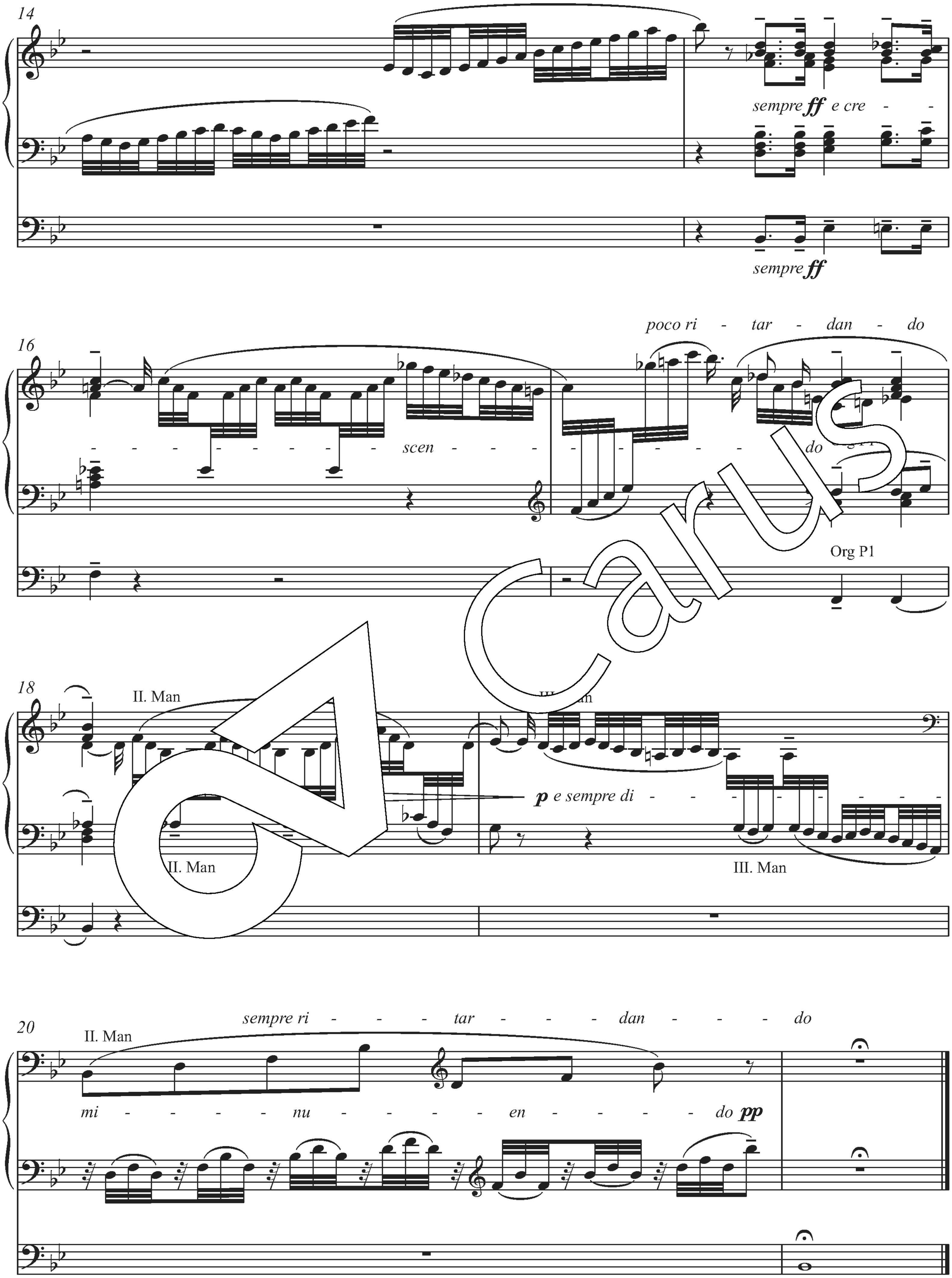
7

scen - do

scen - do

Carus


8
f
f
9
sempre f e cre -
sempre f e cre -
10
scen - - - - - - - - - - - - - - - - - do
I. Man ff
scen - - - - - - - - - - - - - - - - - do
ff
12
sempre ff
sempre ff


14
sempre ff e cre - -
sempre ff
poco ri - tar - dan - do
16
- - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - do
Org P1
18
II. Man
III. Man
p e sempre di - - - - - - - -
II. Man
III. Man
20
II. Man
sempre ri - - - - tar - - - - dan - - - - do
mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do pp
ppp

Allegro scherzando (♩ = 104)

sempre II. Man 8'

mp

5

sempre III. Man

mp

9

semp - - - - - - *scen* - - - - - - - - -

mp sempre un poco cre - - - - - - - - *scen* - - - - - - - - -

13

marcato

do *mf*

mf

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

do [*mf*]

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

Carus

17

scen

scen

20

do

f

I. Man *f*

(II. Man *f*)

marcato

do

24

sempre f

marcato

sempre f

28

Carus

32

marcato

36

ben marcato

più ***f***

(II. Man)

(I. Man)

più ***f***

40

ben marcato

sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - -

sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - -

44

- - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do ***ff*** *tr*

- - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do ***ff***

Carus

Nr. 9 Präludium und Fuge cis-Moll

BWV 849

Andante con moto (♩ = 96)

espressivo

II. Man *p* 8'

III. Man 8', 4'

p

ben legato

5

*

p

9

(II. Man)

(III. Man)

**

quasi f

quasi f

(poco ritardando) a tempo

12

p

f

[*p*]

f

* Takt 5–7, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

** Takt 11–13, Zählzeit 4, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

16

p

p

19

mp

II. Man

mp

22

25

f

f

* Takt 18, II: Siehe Kritischer Bericht. / *See the Critical Report.*

** Takt 25–34, Zählzeit 1, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Carus

28

poco strin - - - - -

mp

mp

- - - - - gen - - - - - - - - - do

poco a poco

31

ff ed agitato

tr

ff

ri - tar - dan

a tempo

34

f

p

f

sempre ri - - tar - - dan - - do

37

fff (II. Man)

pp

fff

pp

Carus

Moderato e maestoso (♩ = 108–112)

III. Man *ppp*

poco a poco cre - - - - - - - - - - - -

9

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - *mp*

16

mf

23

quasi ***f***

Carus

29

un poco ri - tar - dan - do

p

molto

p

a tempo

II. Man ***mp***

35

(III. Man) ***mp***

sempre poco a poco cre - - - - - - - - n -

pp

41

(II. Man)

do

f

I. Man

f

46

(II. Man)

(I. Man)

Carus

51

(II. Man)

più *f* e sempre cre - - - - - - - - - - - - scen - -

(I. Man)

più *f* e sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - - scen - -
ben marcato

56

I. Man

- - - - - - - - - - - - do

ff

(I. Man)

- - - - - - - - - - - - do

ff

61

sempre *ff* e

66

sempre *ff* e cre - - - - - - - - - - - - scen - - - - -

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

Carus

71

do ***fff***

fff *assai marcato*

76

empre

81

fff *agitato*

sempre ***fff***

86

più ***fff***

[*più* ***fff***]

Carus

91

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

97

Org P1

(molto agitato)

Org P1

103

(Org P1)

(Org P1)

109

sempre ri - - tar - - dan - - do

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

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

Carus

Nr. 10 Fantasie und Fuge D-Dur

BWV 912

Vivace (♩ = 132)

I. Man ***fff*** *e sempre di - - - - - - mi - - - - - - - nu - - - -*

4

- - - - - en - - - - - - - - - - - do ***p*** *lto cre - - -*

7

(I. Man)

scen - - - - - ***ff*** *e sempre cre - - - - - - - - - - -*

II. Man (***fff***)

ff

9

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

- - scen - - - - - - - - - - - - - do

Org P1

I. Man

Org P1

Carus

(10) **Allegro** (♩ = 92)

(I. Man) II. Man III. Man II. Man

I. Man *f* *più f* *mf* *p* *f*

III. Man

II. Man I. Man

f

15

I. Man

ff *sempre ff*

III. Man *p* II. Man *mf*

ff

19

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

22

II. Man *p* I. Man *f* III. Man *p*

f

Carus

25

I. Man *f*

III. Man *p*

I. Man *f*

f

f

28

III. Man *mp*

I. Man *f*

II. Man *mf*

31

III. Man

II. Man *mf* *e cre - - - - - - -*

34

scen - - - - - do

f

f

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

II. Man

III. Man

(III. Man)

Carus

37

II. Man III. Man

scen - - - - - - do

ff

II. Man *p*

I. Man *f*

p

40

II. Man *p*

I. Man *f*

III. Man *pp*

44

I. M

f

III. Man *pp*

47

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

Carus

* Takt 37, II: Vergleichsausgabe (Bach) und NBA *d*[1] statt *dis*[1]. / *Source (Bach) and NBA* d[1] *instead of* d sharp[1].

50

do ***f***

f

53

*

ff

III. Man ***pp***

ff

I. Man ***ff***

ff

II. Man

(I. Ma

56

I. Man

p *e cre*

mf

mf

59

scen

f

f *e cre*

* Takt 53, I: Vergleichsausgabe (Bach) zusätzlich *fis*[1]. / *Source (Bach) additionally* f sharp[1].

62

sempre poco a poco ri - - - - - -

- - - - - - - - - - do ***ff***

scen - - - - - - - - - - do ***ff***

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

65

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

Org P1

Org P1

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

Adagio

II. Man *espressivo*

II. Man

II. Man

III. Man

II. Man

III. Man

p ***ppp*** ***mf*** ***ppp***

(III. Man)

ppp ***ppp*** ***ppp***

4

II. Man

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

(III. Man)

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

Carus

7

(Presto)

ri - tar - dan - do (Presto)

f

I. Man *più* ***f***

ff

f

più ***f***

ff

10

(più lento)

sempre ri - tar - dan - do (largo)

Org P1

Andante tranquillo (♩ =

13

p

II. Man

p

p

16

f

p

f

f

p

f

Carus

19

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

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

22

pp ***mf*** ***mf***

pp ***mf***

25

p ***mf***

p ***p*** ***mf***

28

mf ***p*** ***f***

p ***f***

Carus

31

(III. Man)

p *f* *p pp* *sempre con sentimento*

III. Man

p *f* *p*

34

pp II. Man *p*

pp *p*

37

I. Man *f*

p

(II. Man) *p*

f

40

p *f* *sempre di -*

p *f* *sempre di -*

Carus

43

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

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

III. Man

ppp

(II. Man)

sempre poco a poco

pp

con discrezione

pp

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

46

II. Man

I. Man

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

f

(II. Man)

I. Man

f

49

più ***f***

più ***f***

51

Presto

ff

sempre ***ff***

(tranquillo)

III. Man ***pp***

ff

ff

pp

Carus

54

Presto

I. Man *ff*

II. Man *p*

f

I. Man

ff

ff

p

ff

57

(Adagio)

sempre ri - tar - dan - do

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

Org P1

Org P1

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

Prestissimo

(sehr kurz!)

60

I. Man

poco cre - - - - - - - - - - - -

. Man

(II. Man)

*

66

scen - - - - - - - - - - - - - do

f

f

* Takt 65, II: Vergleichsausgabe (Bach) und NBA e^{1} statt *h.* / *Source (Bach) and NBA* e^{1} *instead of* b.

73

ff

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

ff

80

- - - - - - - *do*

fff

III. Man *p*

f

86

Man *p*

II. Man *f*

III. Man *p*

92

II. Man

f

ff

ff

Carus

98

III. Man *mf*

II. Man *ff*

III. Man *f*

mf

ff

f

104

I. Man *fff*

fff

110

II. Man *f*

I. Man *ff*

ff

116

III. Man

p sempre cre

Carus

122

scen - - - - - - - - - - - - do

ff *p* (III. Man)

128

II. Man *f*

I. Man *ff*

134

III. M

I. Man *fff*

III. Man *p*

**

fff

140

II. Man *f*

III. Man *p*

II. Man *f*

* Takt 134, II: Oberstimme von Reger hinzukomponiert. / *Upper voice composed by Reger.*

** Takt 136, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Carus

146

ff

sempre ***ff***

III. Man ***p***

I. Man ***ff***

*

ff

152

III. Man ***pp***

mf *e sempre cre - - - - - scen - - -*

158

a

f

II. Man

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

164

- - - - - - scen - - - - - - - - - - - do

f

* Takt 151, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Carus

170

ff

I. Man

pp

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

176

- - - - do

f

f

182

III. Man *p*

II. Man *f*

ff

188

I. Man *ff*

III. Man *p*

II. Man *f*

ff

f

Carus

194

I. Man *ff*

ff

II. Man *ff*

(I. Man)

sempre ***ff*** *e poco a poco cre -*

*

(II. Man)

sempre ***ff*** *e poco a poco cre -*

199

203

scen

scen

207

non ritardando

do

(Largo)

(I. Man)

Org P1
I. Man

Org P1

sempre ritardando

do

* Takt 198–208, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

Nr. 11 Fantasie und Fuge a-Moll

BWV 904

Allegro (𝅗𝅥 = 78 – 80)

I. Man *f*

f

7

molto

meno ***f*** (***mf***)

molto

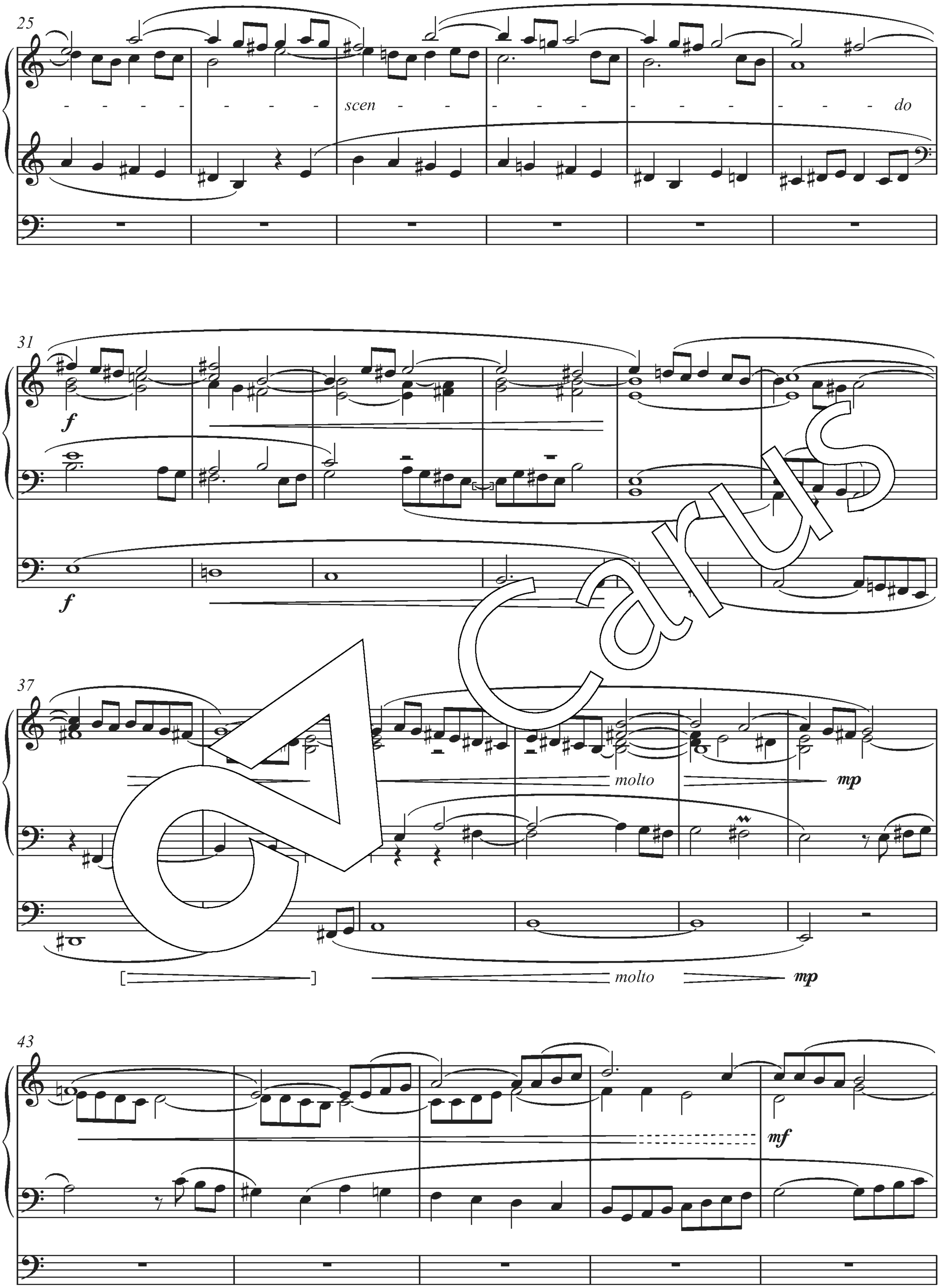
13

mf

19

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

p


25
- - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - do
31
f
f
37
molto
mp
molto
mp
43
mf

48

f

53

p

58

f

63

Carus

68

f

f

74

molto

molto

79

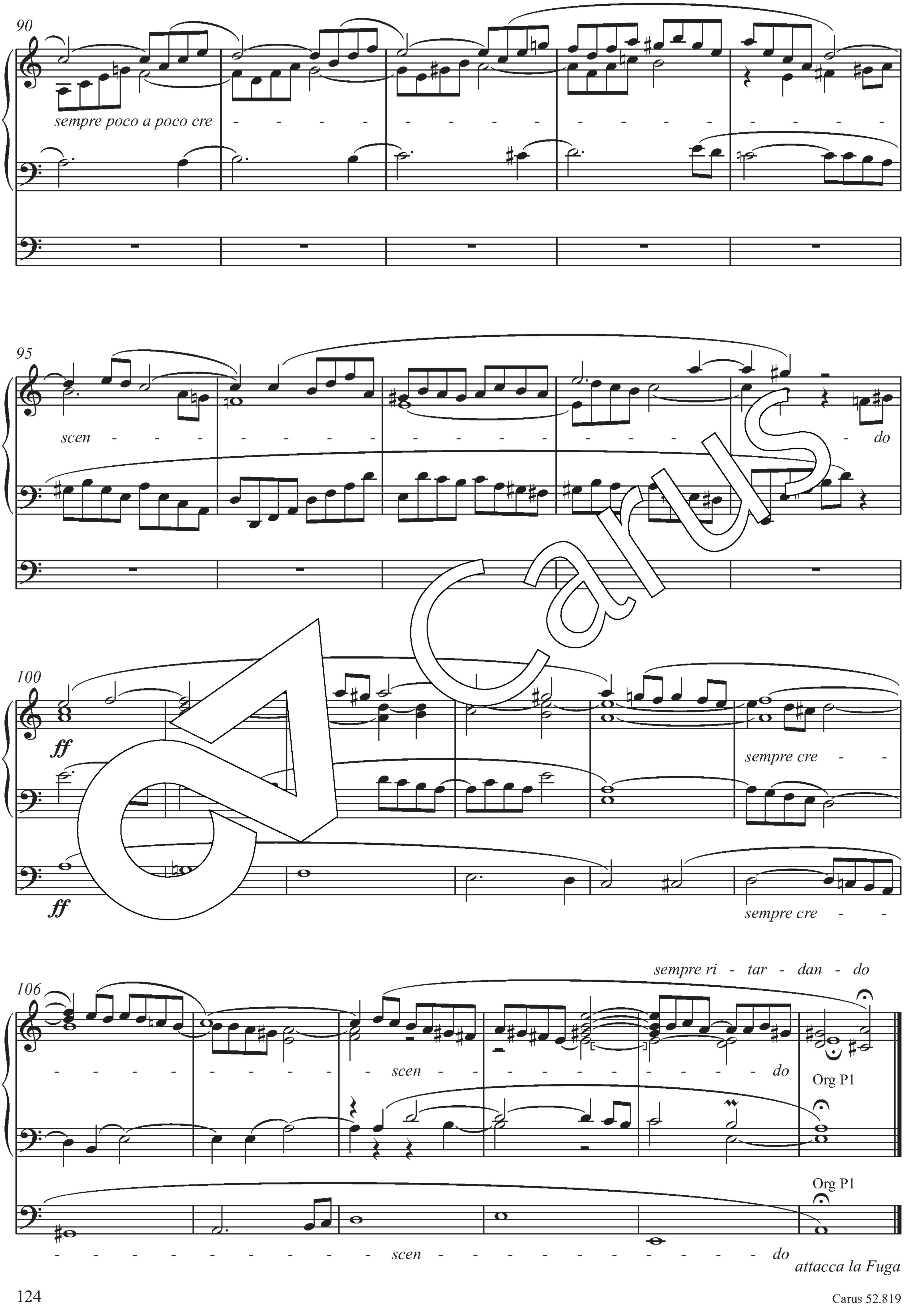
p

p

85

sempre ***p***

Carus


90
sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
95
scen - - - - - - - - - - - - - - - do
100
ff
ff
sempre cre - -
sempre cre - -
sempre ri - tar - dan - do
106
- - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - do
Org P1
Org P1
- - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - do
attacca la Fuga

Moderato (♩ = 76)

II. Man *mf*

4

tr

7

sempre ben legato

10

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

Carus

13

do

f

tr

f

16

tr

p

p

19

semp

scen

22

do

f

f

Carus

25

(II. Man)

più ***f***

I. Man

tr

28

I. Man

tr

(I. Man)

31

II. Man

I. Man

pre ***f*** *e poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -*

34

poco ri - tar - dan - do a tempo

tr

- - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do

ff

ff

pp *con espressione*

Carus

37

III. Man *pp*

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

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

41

(III. Man)

- - - - - - - - - do ***p*** *poco a poco*

III. Man

- - - - - - - - - - do ***p***

44

cre - - - - - - - - - - - - - scen - - - - - - -

47

- - - - - - - - - do

f

f

Carus

49

sempre cre - -

52

(III. Man)

- - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - do

più ***f***

II. Man

55

*

II. Man

ff

(II. Man)

ff

poco ri - tar - dan - do a tempo

58

molto

mf *e cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -*

molto

* Takt 55, I: Vergleichsausgabe (Bach) und NBA *a*^{1} statt *gis*^{1}. / *Source (Bach) and NBA* a^{1} *instead of* g sharp^{1}.

61

I. Man

scen - - - - - - - - - - - - do

f

(II. Man)

f

63

tr

più f

(I. Man

65

più

I. Man

67

ff

Carus

69

sempre

ff

sempre

72

cre - - - - - - - - scen - - - - - - - - -

fff

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

fff

75

78

poco a poco sempre ri - tar - dan - do

tr

sempre ***fff***

Org P1

Org P1

sempre ***fff***

Carus

Nr. 12 Toccata und Fuga fis-Moll

BWV 910

Moderato (♩ = 70)

sempre ben legato

II. Man

poco rit. *a tempo*

I. Man

ff

(2)

I. Man

4

sempre ***ff***

f

6

fff

II. Man ***p*** *e sempre cre - - - - - - - scen -*

fff ***p*** *e sempre cre - - - - - - - - - scen -*

Carus

9

- - - - - - - - - - - - do

I. Man *f*

- - - - - - - - - - - - do *f*

11

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

II. Man *p*

sempre di - - - mi - - - nu - - - en - - - *p*

14

sempre po - - - - - di - - - - - mi - - - - - nu - - - - - - - en -

p

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

- - - - - - - - - - - - do

ppp

I. Man

f

ppp

Carus

19 **Lento e molto espressivo** (𝅗𝅥 = 68)

(I. Man)

ff

(I. Man)

poco a poco di - - - - mi - - - nu - - - -

ff

poco a poco di - - - - mi - - - nu - - - -

24

II. Man

(II. Man)

II. Man

- en - - - - do *mf*

(I. Man)

I. Man

(I. Man)

- en - - - - do *mf*

29

I. Man

scen - - - -

p

35

- - - - - - do *ff*

ff ben marcato

40

fff

fff

sempre ***fff***

sempre ***fff***

(più lento)
espressivo

45

ri - tar - dan - do

II. Man ***p***

p

Allegro vivace

48

II. Ma 8', 4', 16'

pp ...man ***f***

(I. Man)

52

f

Carus

55

III. Man

p

II. Man

p

58

II. Man

III. Man

61

scen

sempre ***p*** *e cre*

scen

64

(II. Man)

do ***f***

II. Man

do ***f***

Carus

67

III. Man

I. Man *f*

III. Man *p*

II. Man *f*

p

f

70

(I. Man)

sempre f

73

p

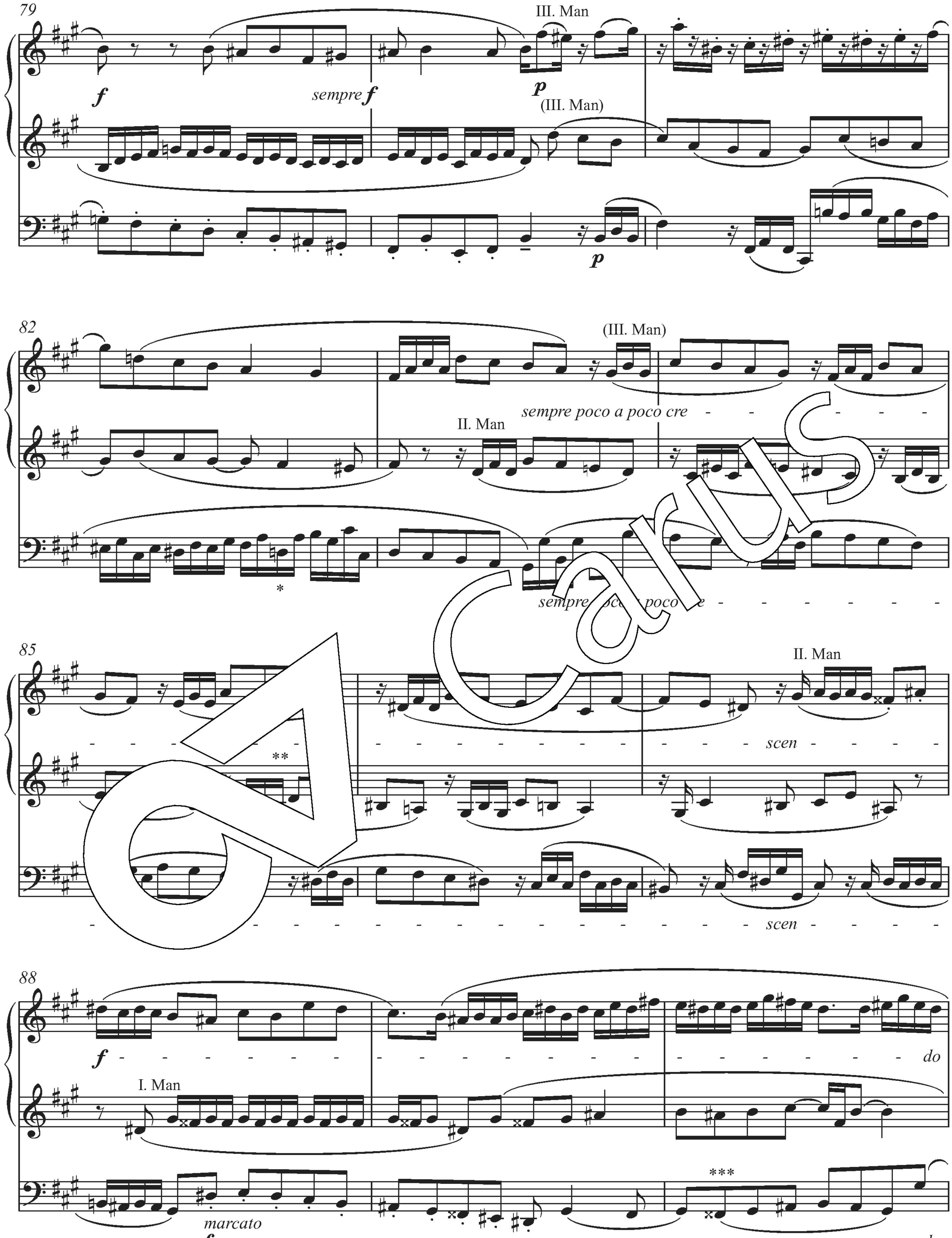
III. Man

p

76

f

Carus



* Takt 82, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) und NBA *cis*[1] statt *d*. / *Source (Bach) and NBA* c sharp[1] *instead of* d.
** Takt 85, II: Vergleichsausgabe (Bach) und NBA *ais* statt *a*. / *Source (Bach) and NBA* a sharp *instead of* a.
*** Takt 90, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) *Fis* statt *Fisis*. / *Source (Bach)* F sharp *instead of* F double sharp.

91

ff

ff

93

poco ritardando a tempo

II. Man ***p***

III. Man ***p***

96

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

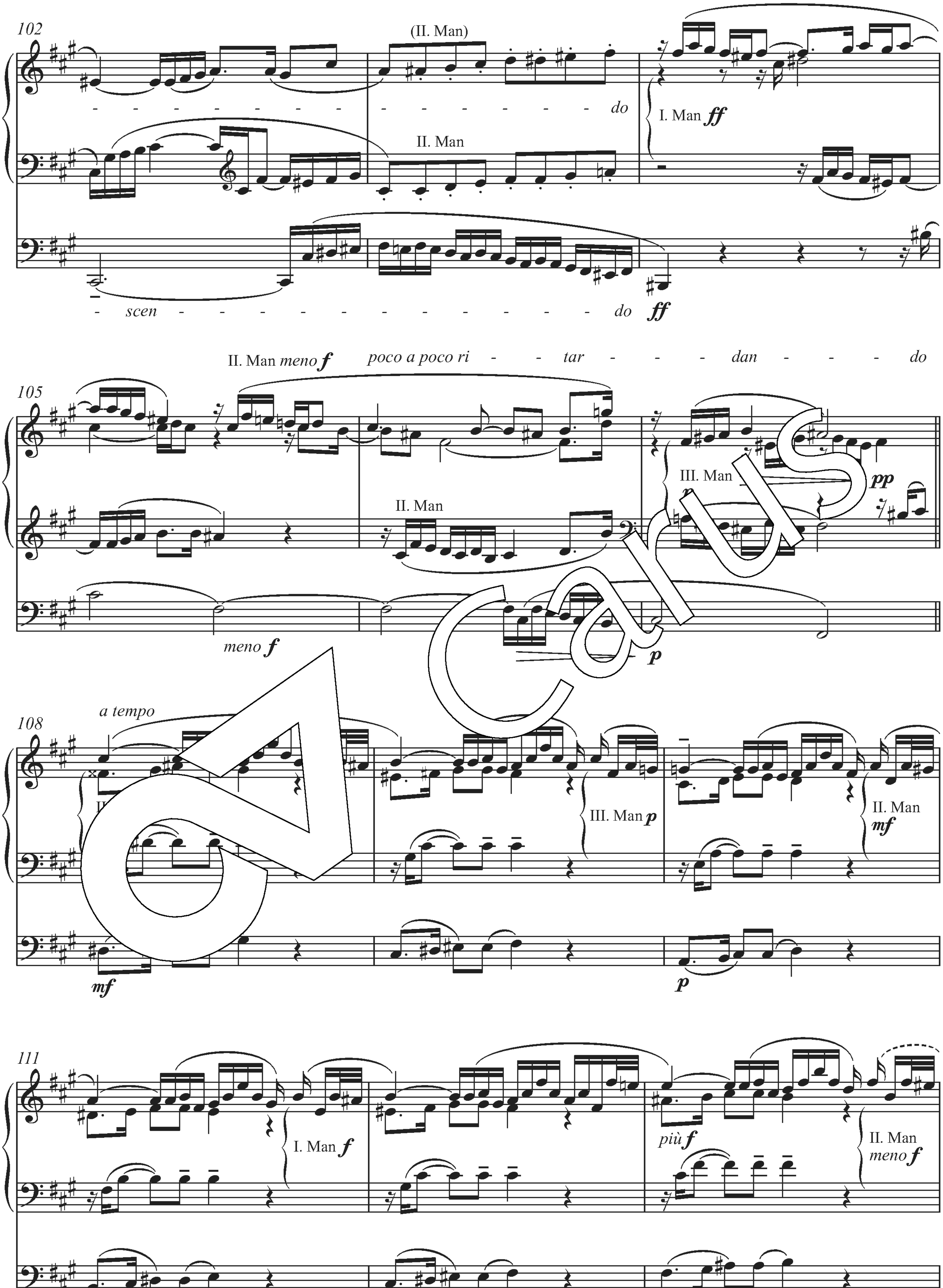
99

scen - - - - - - - - - ***f*** - - - - - - - - -

f *e cre - - - - - - - -*

* Takt 92, I: Vergleichsausgabe (Bach) *fisis²* statt *fis²*. / *Source (Bach)* f double sharp² *instead of* f sharp².

Carus


102
(II. Man)
do
II. Man
I. Man ff
scen
do
ff
II. Man meno f
poco a poco ri - - tar - - - dan - - - do
105
II. Man
III. Man
pp
meno f
p
108
a tempo
III. Man p
II. Man mf
mf
p
111
I. Man f
più f
II. Man meno f
mf
f
più f

114

III. Man *p*

pp

meno ***f***

p

pp

117

II. Man *mf*

III. Man *p*

pp

mf

p

pp

120

poco strin

II. Man *p*

mf

ppp

ppp

p

mf

123

gen

I. Man *f*

più ***f***

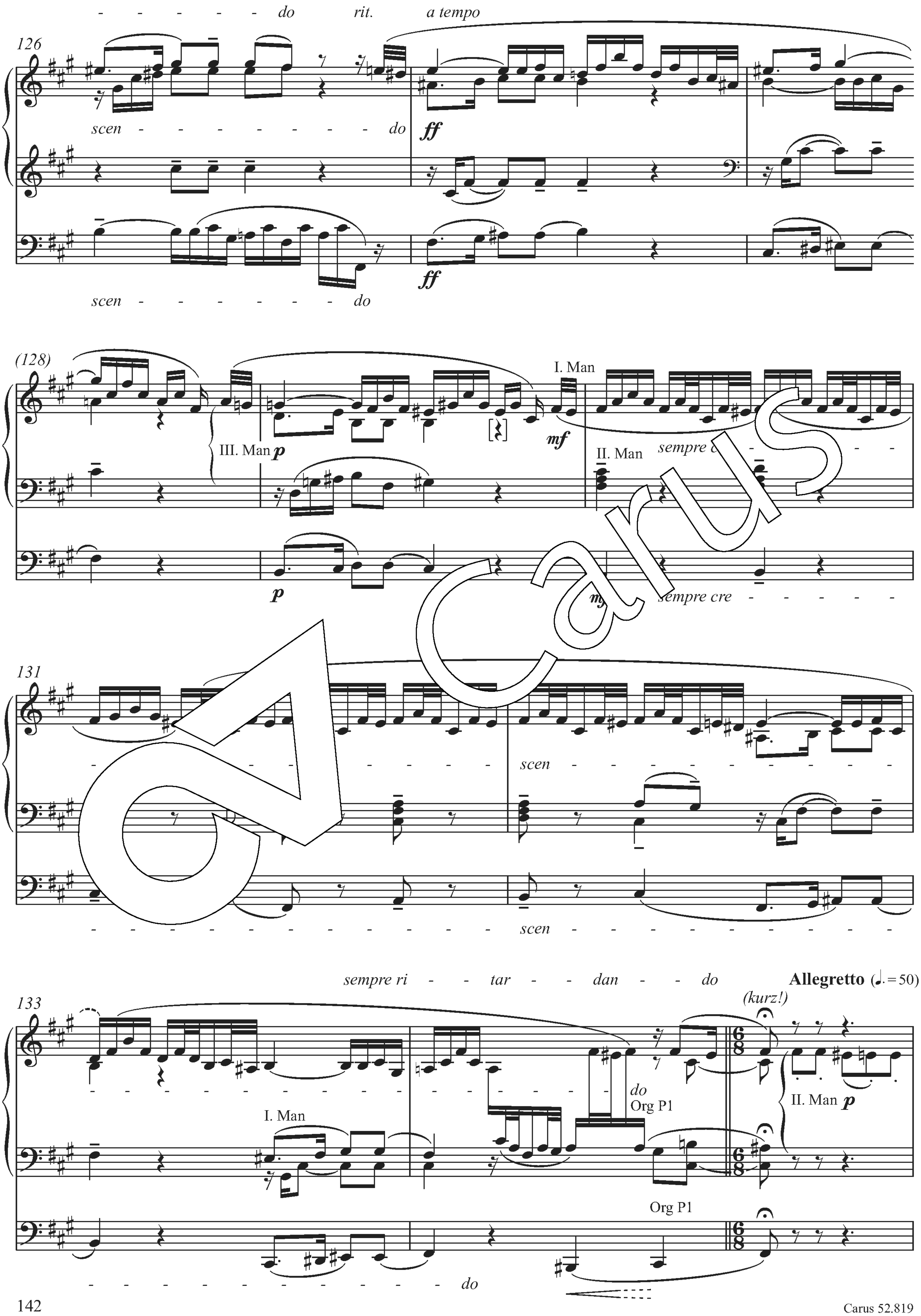
sempre cre

f

più ***f***

sempre cre

Carus



do
rit.
a tempo
126
scen
do
ff
ff
scen
do
(128)
III. Man
p
p
I. Man
mf
II. Man
sempre cre
sempre cre
131
scen
scen
sempre ri
tar
dan
do
Allegretto (♩. = 50)
133
(kurz!)
I. Man
do
Org P1
II. Man
p
Org P1
do

136

sempre cre - -

*

p

sempre cre - -

140

- - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do

- - - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do

144

(II. Man) *f*

I. Man

II. Man

f

148

sempre f

f

* Takt 136, I: Vergleichsausgabe (Bach) *h* statt *his*. / *Source (Bach)* b *instead of* b sharp.

Carus

152

(I. Man)

ff

I. Man

ff

156

II. Man *mf*

sempre ***ff***

mpre ***ff***

mf

160

*

164

(II. Man)

(II. Man)

I. Man ***f***

II. Man

* Takt 162, Pedal: Stichvorlage und Erstdruck *cis* statt *gis*. / *Engraver's copy and first edition* c sharp *instead of* g sharp.

168

sempre ri - tar - dan - do a tempo

ff

III. Man

p

meno ***p*** *e sempre*

f

ff

p

172

cre - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - -

176

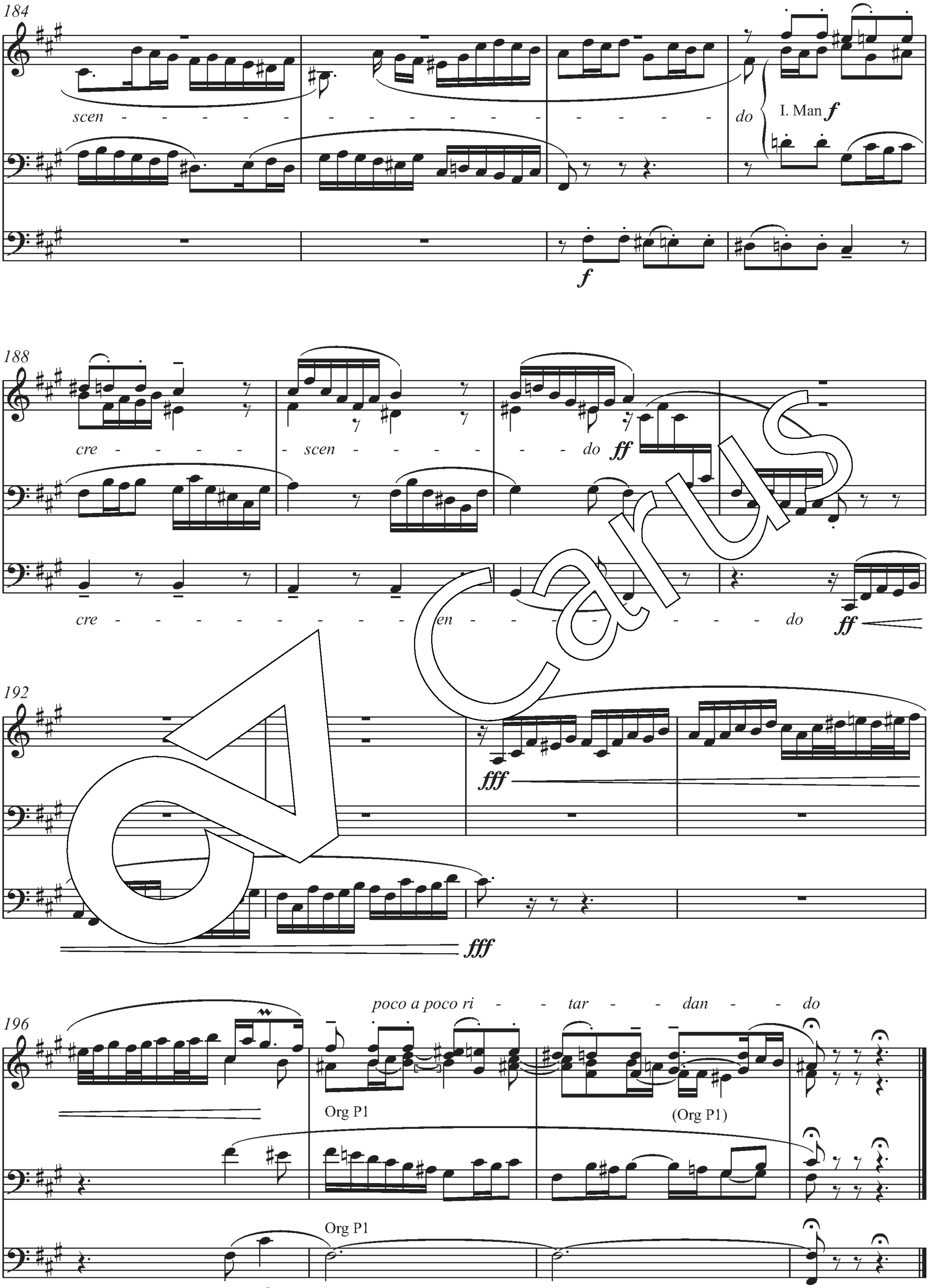
180

p

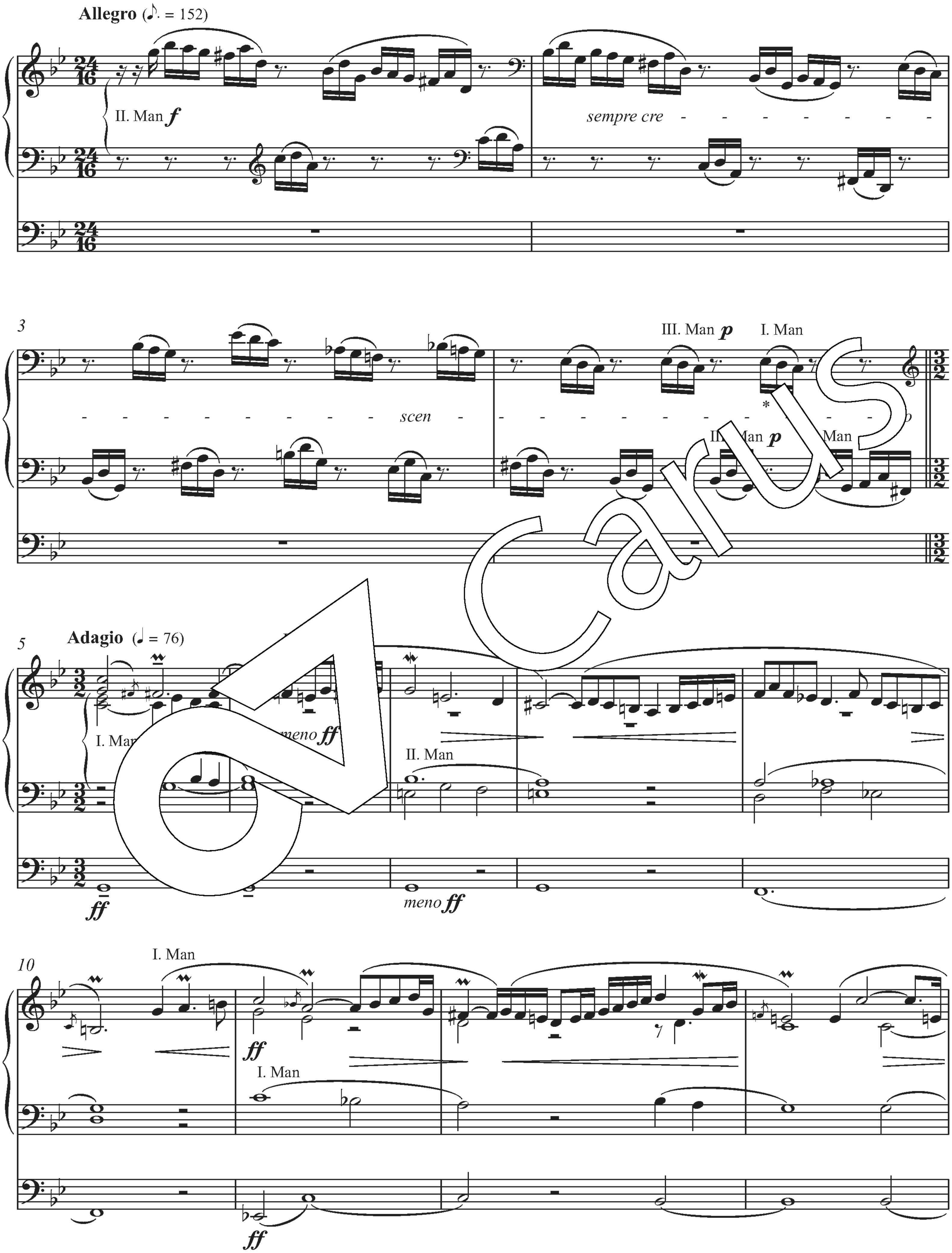
sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -

p

Carus


184
scen - - - do
I. Man *f*
f
188
cre - - - scen - - - do *ff*
cre - - - en - - - do *ff*
192
fff
fff
196
poco a poco ri - tar - dan - do
Org P1
(Org P1)
Org P1

Nr. 13 Toccata con Fuga g-Moll
BWV 915



* Takt 4, I/II: Vergleichsausgabe (Bach) *f*. / *Source (Bach)* *f*.

14

ri - tar - dan - do

III. Man

18 **Allegro vivace** (♩ = 96)

II. Man *f*

III. Man *p*

22

III. Man *p*

26

molto

I. Man *f sempre cre - - -*

f sempre cre - - - -

(8va - - - - - - - - - - - - - - -

Carus

30

scen - - - - - - - - - - - - do

scen - - - - - - - - - - - - do

8va

III. Man

(I. Man)

34

II. Man

I. Man

III. Man

37

I. Man

40

II. Man

III. Man

I. Man

* Takt 32, I: Vergleichsausgabe (Bach) statt . / *Source (Bach) instead of* .

Carus

43

II. Man *mf*

III. Man *p*

II. Man *f*

47

I. Man *ff*

II. Man *f*

III. Man

Man *f*

50

III. Man *p*

53

I. Man *ff*

III. Man *p*

* Takt 48, I: Vergleichsausgabe (Bach) d^2-c^2 statt c^2-d^2 sowie c^2-d^2 statt d^2-c^2. / *Source (Bach)* d^2-c^2 *instead of* c^2-d^2 *and* c^2-d^2 *instead of* d^2-c^2.

56

II. Man *mf*

I. Man *f*

II. Man *mf*

f

mf

59

I. Man *f*

III. Man *f*

Man *p*

f

62

I. M

II. M

I. Man *ff*

ff

f

ff

65

sempre ritardando

I. Man

II. Man *mf*

III. Man *p*

II. Man

I. Man

f

mf

p

mf

f

Carus

Adagio (♩ = 68)

68

II. Man *mp*
espressivo

III. Man

II. Man

III. Man *mp*

mp

70

I. Man *f*

I. Man

II. Man *f*

f

73

espressivo

sempre ri - tar - dan - do

a tempo

II

f

p

I. Man
f

mf

p

76

sempre ri - - tar - - dan - - do

ff

II. Man *p*

ppp

mf

p

ppp

Carus

Energico (vivace!) (♩ = 96)

I. Man ***f***
marcato

I. Man ***f***

II. Man ***mf***

(II. Man ***mf***)

(sf)

5

II. Man ***mf***

(sf)

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

(II. Man)

8

(II. Man)

do

(II. Man)

f *marcato*

(sf)

meno ***f***

11

marcato

I. Man ***ff***

ff

Carus

14

II. Man

(II. Man)

(sf)

meno f

f

I. Man f

3

marcato

meno f

f

17

(III. Man p)

meno f

II. Man p

3

(sf)

meno

21

(III. Man p)

sempre p

(sf)

25

II. Man f

III. Man mf

I. Man f

II. Man mf

3

marcato

(sf)

3

f

mf

Carus

29

II. Man *f*

f

p

I. Man *f*

3

marcato

32

III. Man *mf*

cre - - - - - s n -

(sf)

35

ff

mf

marc

f

(sf)

ff

mf

38

p

II. Man *f*

3

p

Carus

41

I. Man *f*

III. Man *p*

(II. Man)

f

f

(sf)

p

44

II. Man *mf*

I. Man *mf*

3

mezzato

47

II. Man *p*

Man *mf*

f

p

50

I. Man *mf*

3

(II. Man)

(sf)

f

f

II. Man *mf*

III. Man *mf*

Carus

53

II. Man *f*

I. Man *f*

III. Man

(*sf*)

f

57

III. Man

II. Man *f*

*

p

II. Ma…

f marcato

(*sf*)

61

I. M…

I. Man *ff*

ff marcato

64

II. Man

(II. Man)

meno f

sempre f

I. Man
marcato

(*sf*)

meno f

sempre f

* Takt 59, I: Vergleichsausgabe (Bach) abweichende Stimmführung, siehe Kritischer Bericht. / *Source (Bach) different part writing, see the Critical Report.*

Carus

68

sf

II. Man

3

p

III. Man *pp*

71

p

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

III. Man *pp*

74

(III. Man)

do ***mf***

II. Man

3

3

p *poco marcato*

(***sf***)

77

II. Man

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

(II. Man)

Carus

80

I. Man

do ***ff***

(II. Man)

I. Man

3

ff *marcato*

83

II. Man

meno ***ff***

II. Man

(sf)

III. Man

86

III. M

poco marcato

3

pp

(sempre ***p****)*

89

II. Man ***mf***

sempre ***p***

*

II. Man ***mf***

(sf)

* Takt 89, I/II: Vergleichsausgabe (Bach) abweichende Stimmführung, siehe Kritischer Bericht. / *Source (Bach) different part writing, see the Critical Report.*

Carus

92

(II. Man) (*f*)

f

3

marcato
I. Man

meno f

II. Man

96

p

3

I. Man
mf

f

marcato

3

p

(*sf*)

f

99

I. Man *ff*

3

II. Man *ff*

ff

102

II. Man

(*sf*)

meno ff

(II. Man)

3

Carus

105

(II. Man)

I. Man

I. Man *f*

ff e sempre cre - -

marcato

(sf)

(I. Man)

f

ff [*e*] *sempre cre -*

108

ri - tar - dan - do **Allegro** (♪ = 152)

scen - - - - - - - do

fff

II. Man *mf*

fff

111

I. Man *f*

III. Man *p*

ri - tar - dan - do **Adagio** (𝅗𝅥 = 60)

113

I. Man *f*

III. Man *p*

tr

I. Man

fff

Org P1

Org P1

ff

fff

Nr. 14 Toccata und Fuga c-Moll

BWV 911

Moderato (♩ = 64)

I. Man *f*

II. Man *p*

I. Man *f*

3

sempre ***f*** *e poco a poco cre - - - - - - - - -*

f *e cre - -*

poco ritardando *a tempo*

5

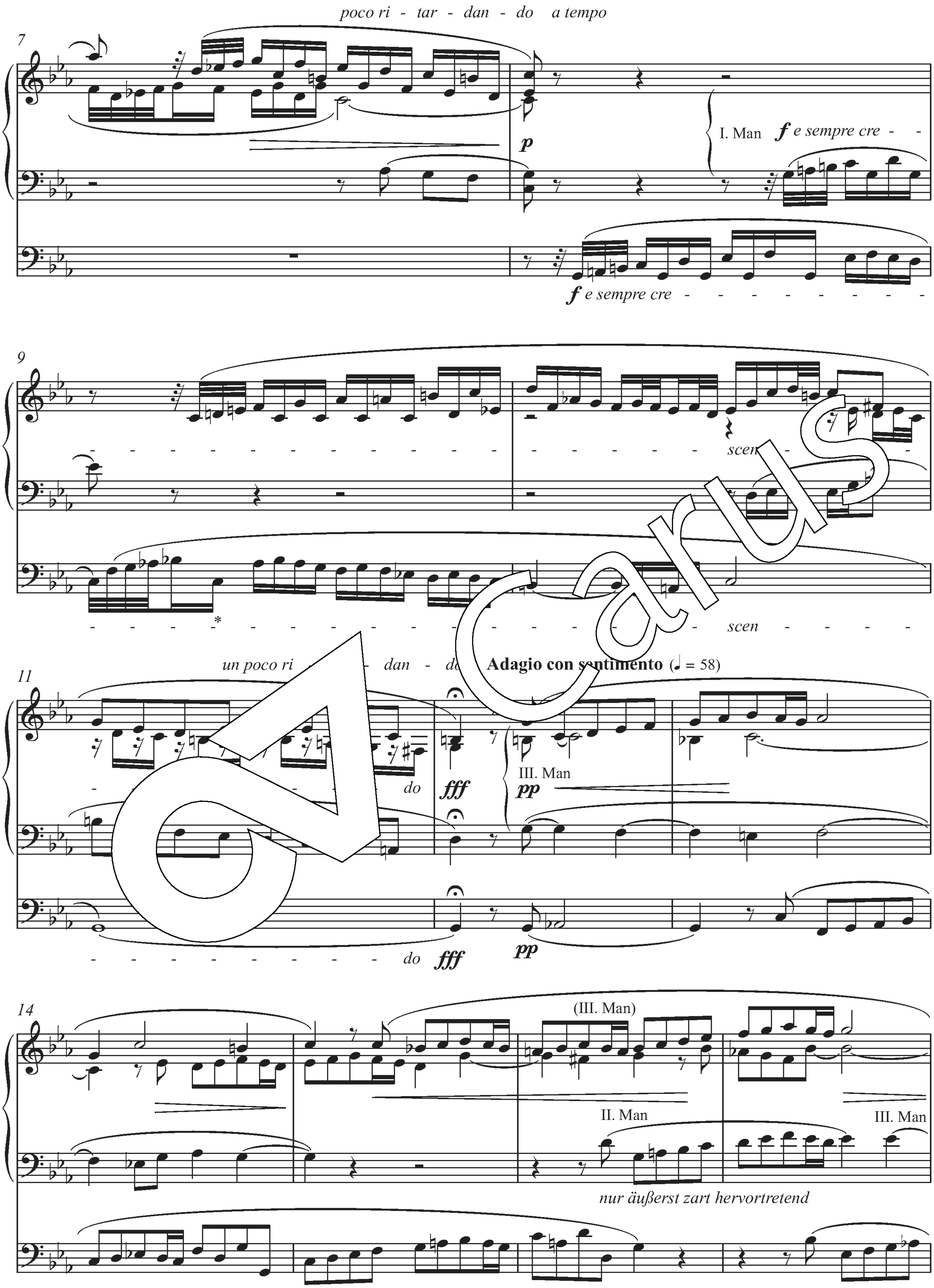
I. Man

- - - - - - scen - - - - - - - - - - do ***ff***

II. Man ***mf***

- - - - - - scen - - - - - - - - - - do ***ff***

Carus



* Takt 9, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) *B* statt *c.* / *Source (Bach)* B flat *instead of* c.

18

(III. Man)

II. Man

III. Man

II. Man

*

21

(III. Man)

sempre cre - - - - - scen - - - - - do quasi ***f***

(II. Man)

24

(III. Man)

(III. Man)

sempre ***f***

III. Man

f

27

più ***f***

II. Man

I. Man

**

sempre cre - - - - - - scen - -

* Takt 20, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) / *Source (Bach)*

** Takt 28, I: Vergleichsausgabe (Bach) *c²* statt *d²*. / *Source (Bach)* c² *instead of* d².

29

poco ritardando a tempo

- - - - - do **ff**

sempre **ff**

31

ri - tar -

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

fff

- dan - do (ku 84)

33

Org

p **mf**

37

I. Man ***mf*** III. Man ***p***

(II. Man ***mf***)

Carus

40

I. Man (*mf*)

43

II. Man *p*

III. Man

II. Man

III. Man

III. Man *p*

II. Man

III. Man

II. Man

cre - - - - - scen -

46

n f

do

II. Man

f

mf

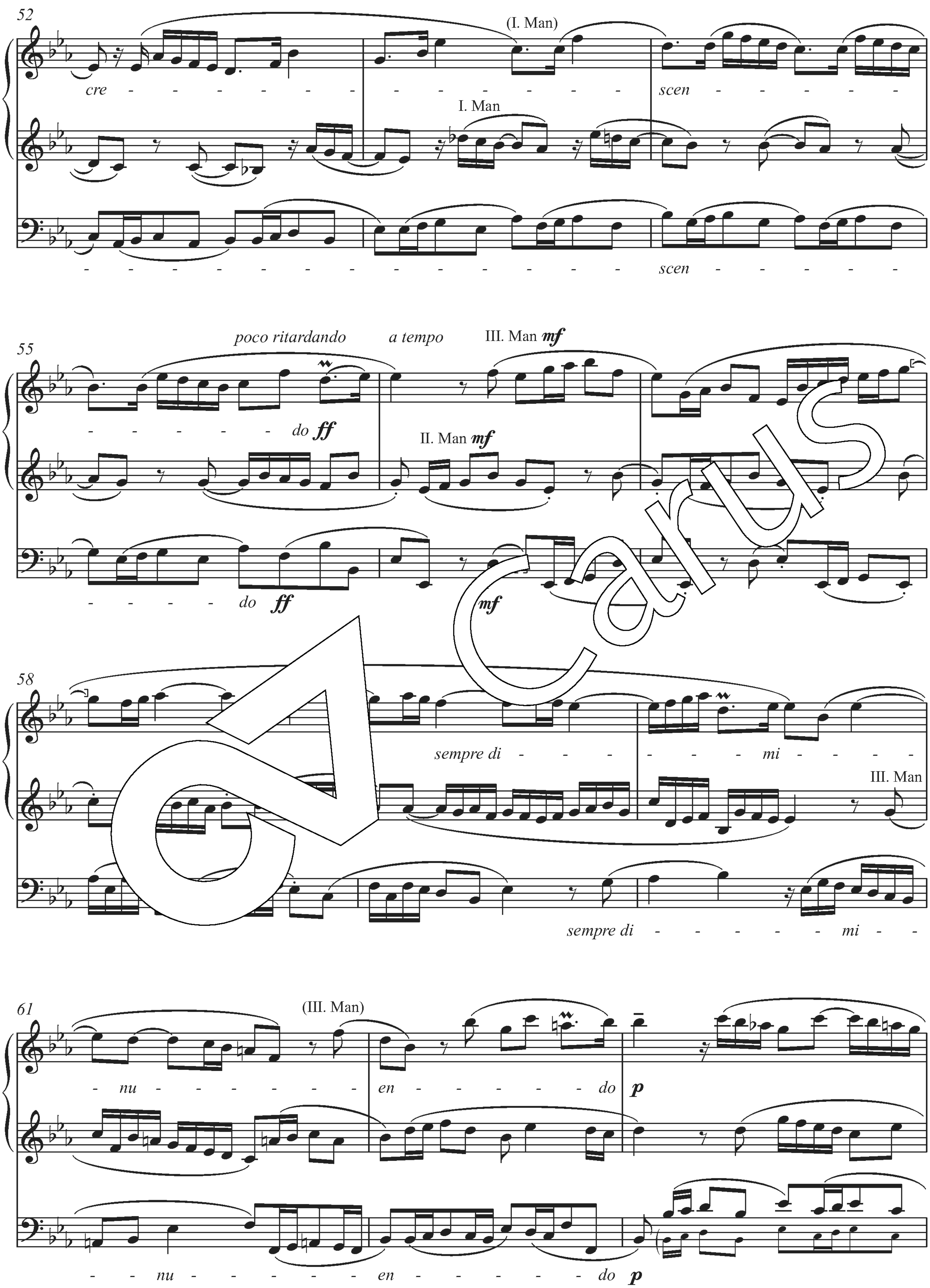
f

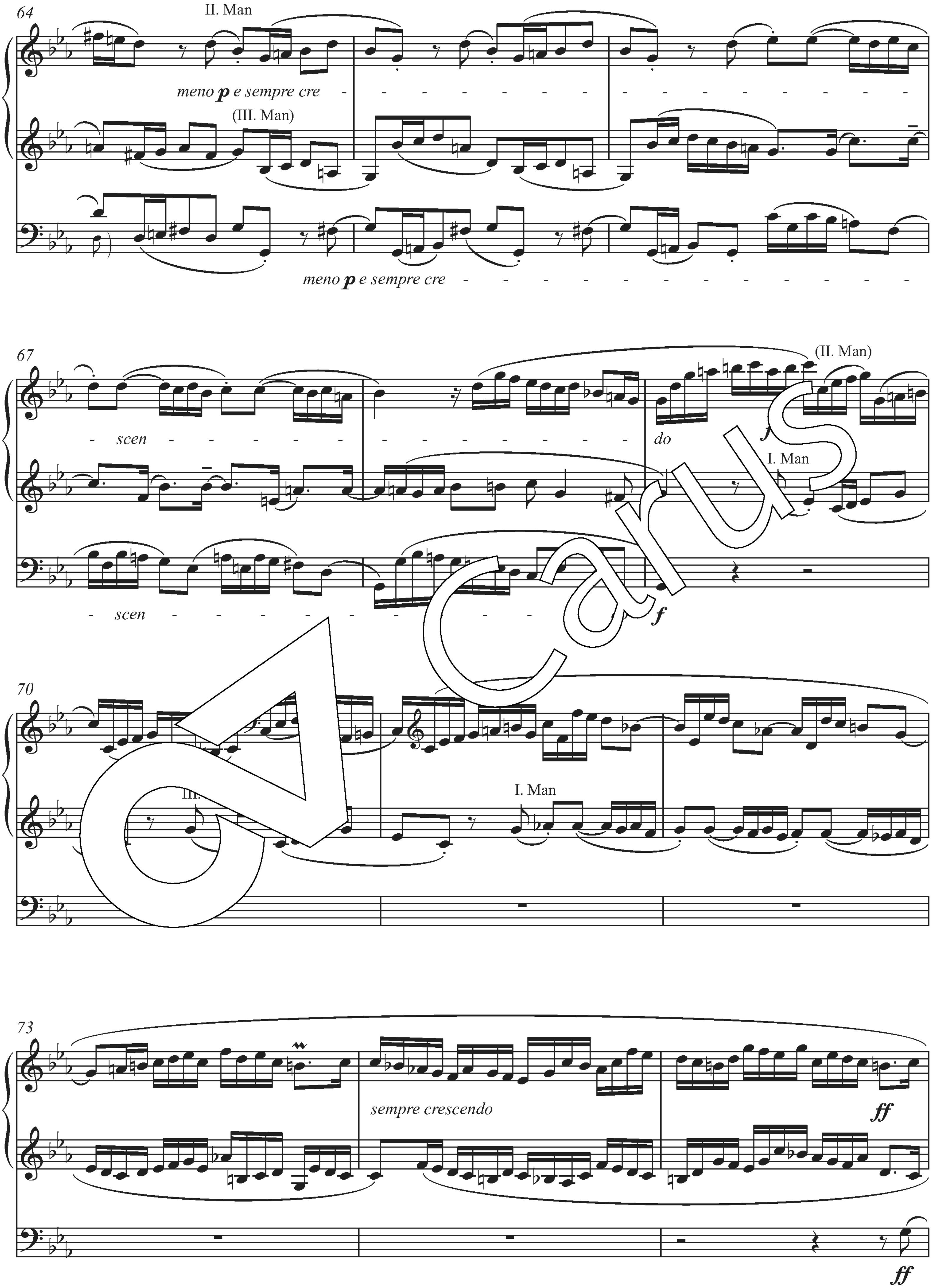
49

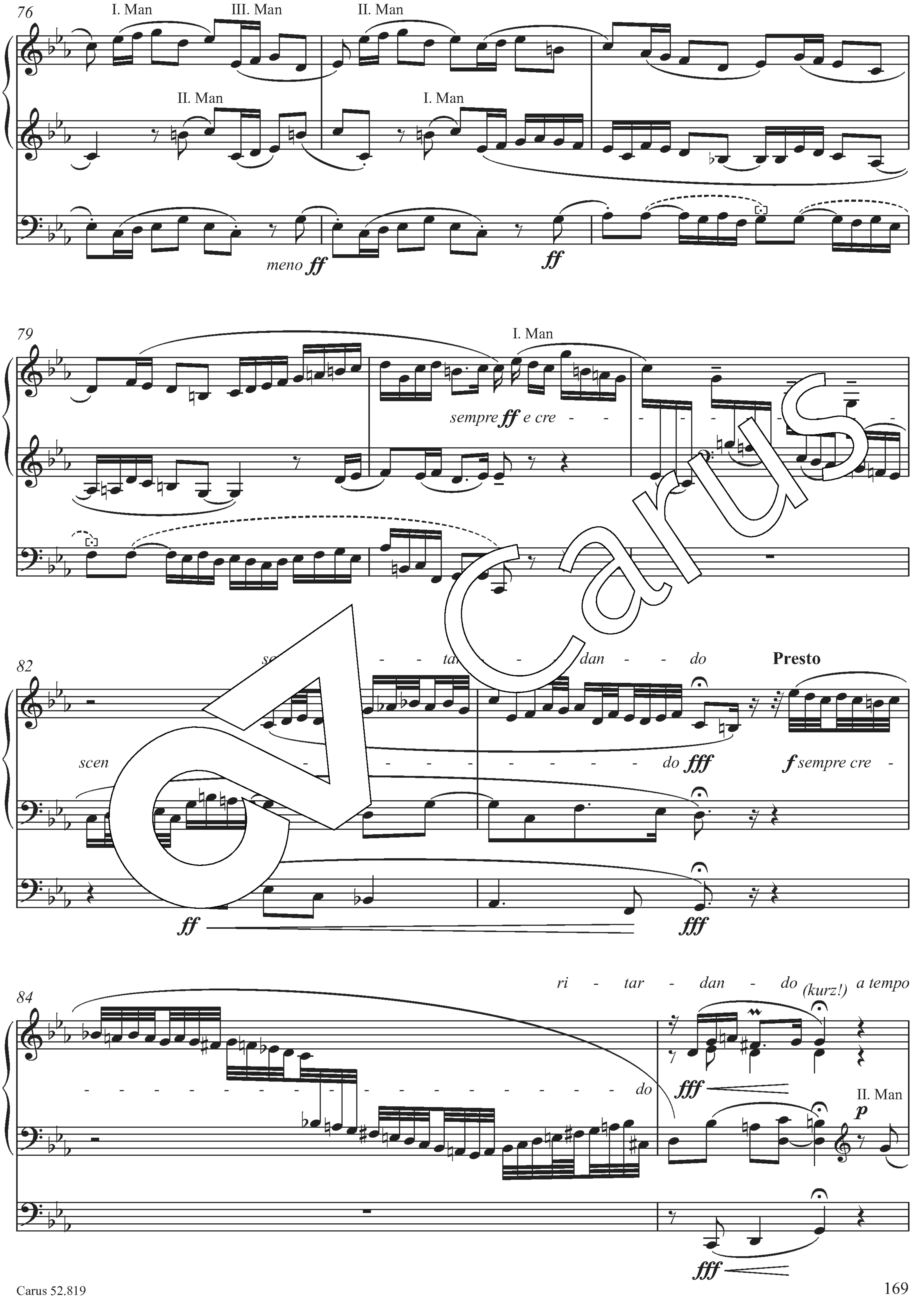
sempre f e

sempre f e cre -

Carus


52
(I. Man)
cre - - - - - - - - - - - - scen - - - - - -
I. Man
- - - - - - - - - - - - - - - - scen - - - - - -
55
poco ritardando
a tempo
III. Man mf
- - - - - - do ff
II. Man mf
- - - - - do ff
mf
58
sempre di - - - - - - - mi - - - - -
III. Man
sempre di - - - - - - mi - -
61
(III. Man)
- nu - - - - - - - - en - - - - - - do p
- - nu - - - - - - - en - - - - - - do p


64
II. Man
meno p e sempre cre -
(III. Man)
meno p e sempre cre - - - - - - - - - - - - - - - - -
67
- scen - - - - - - - - - - - - - - - - -
do
(II. Man)
f
I. Man
- scen - - - - - - - - - - - - -
f
70
I. Man
73
sempre crescendo
ff
ff


76
I. Man
III. Man
II. Man
II. Man
I. Man
meno ff
ff
79
I. Man
sempre ff e cre
82
scen
se
tar
dan
do
do fff
Presto
f sempre cre
ff
fff
84
ri - tar - dan - do
(kurz!)
a tempo
do
fff
II. Man
p
fff

86

III. Man *p*

(III. Man)

III. Man

II. Man

89

poco a poco cre - - - - - - - - - - -

91

scen - - - - - - do ***mf***

III. Man

III. Man

93

II. Man

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

(III. Man)

Carus

96

I. Man

scen

do *f*

II. Man

f

meno *f*

99

f

sempre cr

sempre cre

102

scen

scen

104

II. Man

do *ff*

I. Man

do

ff

Carus

107

109

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

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

111

(II. Man)

- - - - do *f* I. Man

- - - - - - - - - - do *f*

113

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

* Takt 107, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) *es* statt *d.* / *Source (Bach)* e flat *instead of* d.

115

I. Man

do *ff*

(I. Man)

(I. Man)

ff

118

121

sempre ***ff***

sempre di -

sempre di - -

123

III. Man

- - - - - - - - mi -

nu - - - - - - - -

II. Man

- - - mi - - - - - - - - - - - - nu - - - - - - - -

Carus

126

(III. Man)

en - - - - - - do ***p*** *un poco cre - - - - - -*

III. Man

en - - - - - - do ***p***

129

(III. Man)

- scen - - - - - - do ***mf*** *semp di - -*

II. Man

mp *di - -*

132

rdando *a tempo*

I. Ma ***f***

III. Man

nu do ***p***

II. Man ***f***

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

135

I. Man

*(sempre **f**)* *sempre poco a poco cre - -*

(II. Man)

sempre poco a poco cre - -

Carus

138

scen

3

scen

141

II. Man

do ***ff***

I. Man

II. Man

do

ff

143

re ***ff***

di - mi - nu - en -

ff

di - mi - nu - en -

146

I. Man

II. Man

do meno ***f***

II. Man

p *cre - -*

(II. Man)

do meno ***f***

p

cre - -

Carus

148

150

scen

scen

152

I. Man

(II. Man)

do ff

155

II. Man

I. Man sempre ff

sempre ff

Carus

158

160

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

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

Carus

162

(I. Man)

II. Man

sempre fff

I. Man

- - - - do fff

sempre fff

165

168

sempre

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

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

ri - - tar - - dan - - do **Adagio**

170

- - - - - - - - - - do

Org P1

Org P1

- - - - - - - - - o

172

(Org P1)

(Org P1)

sempre ri - - tar - - dan - - do **Adagio**

174

Presto

3

(I. Man)

(Org P1)

II. Man

(Org P1)

Carus

Nr. 15 Chromatische Fantasie und Fuge

BWV 903

Vivacissimo

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

ff

3

III. Man *p* 8', 4'

II. Man *f*

Man

5

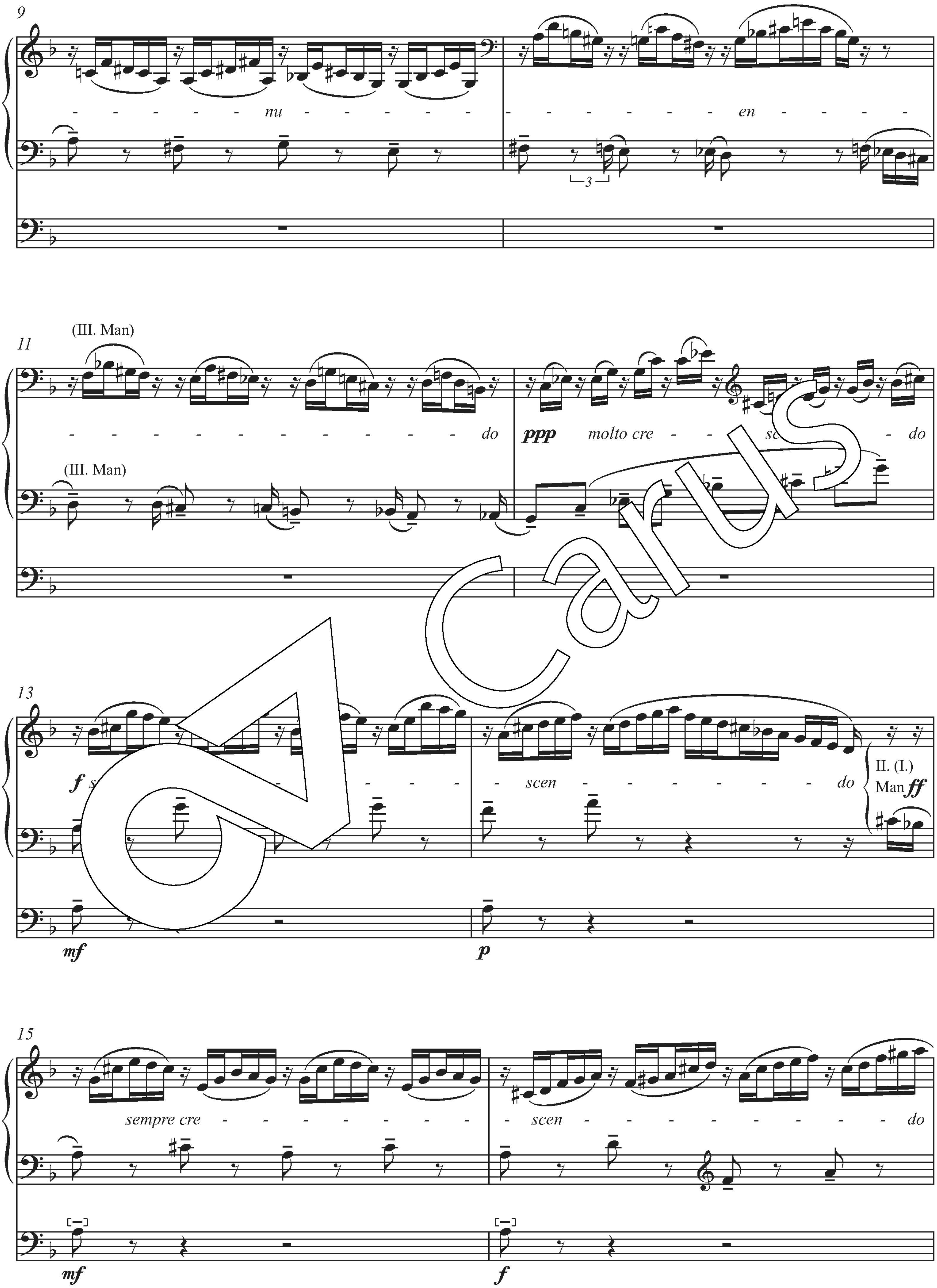
molto

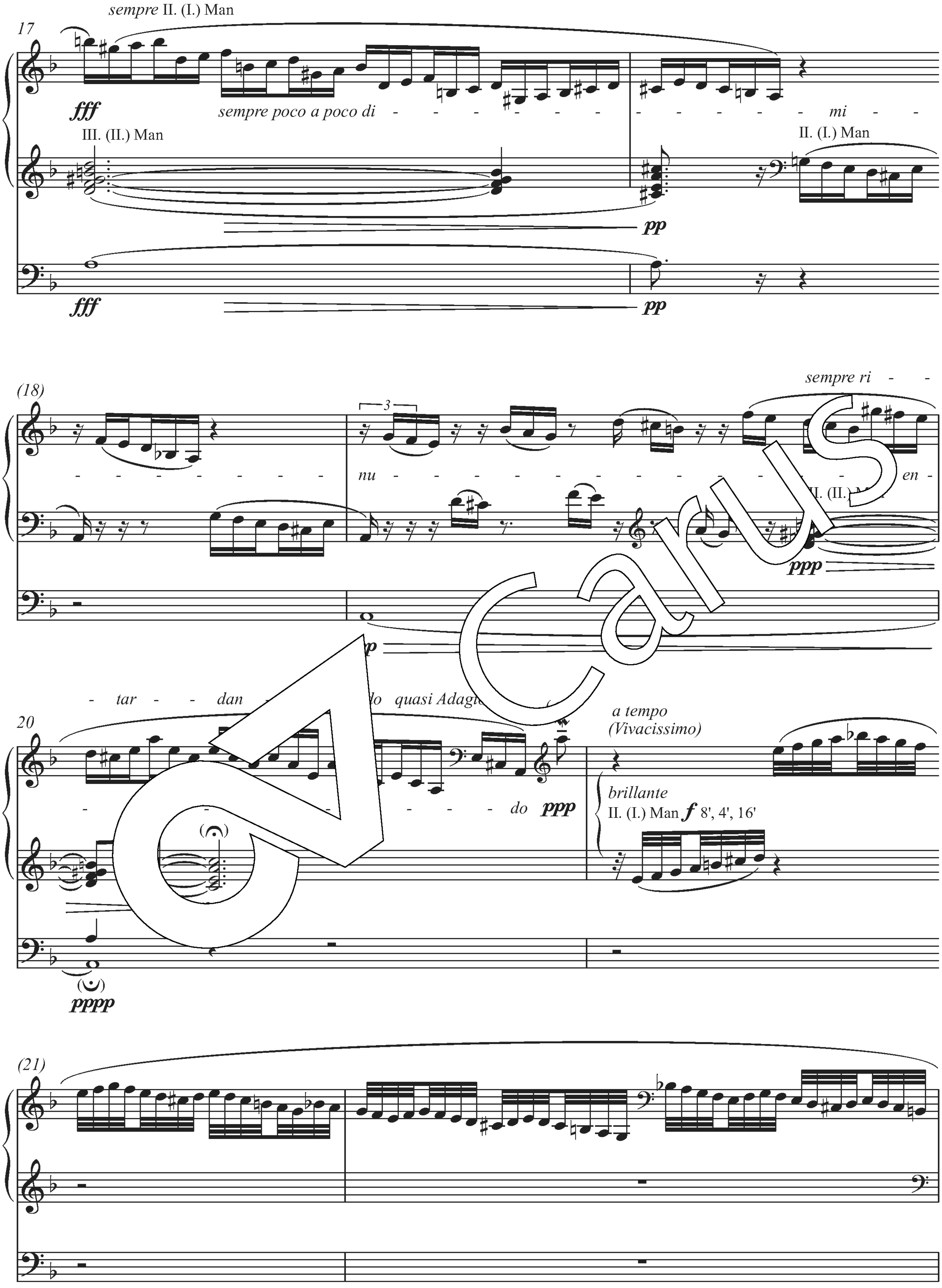
7

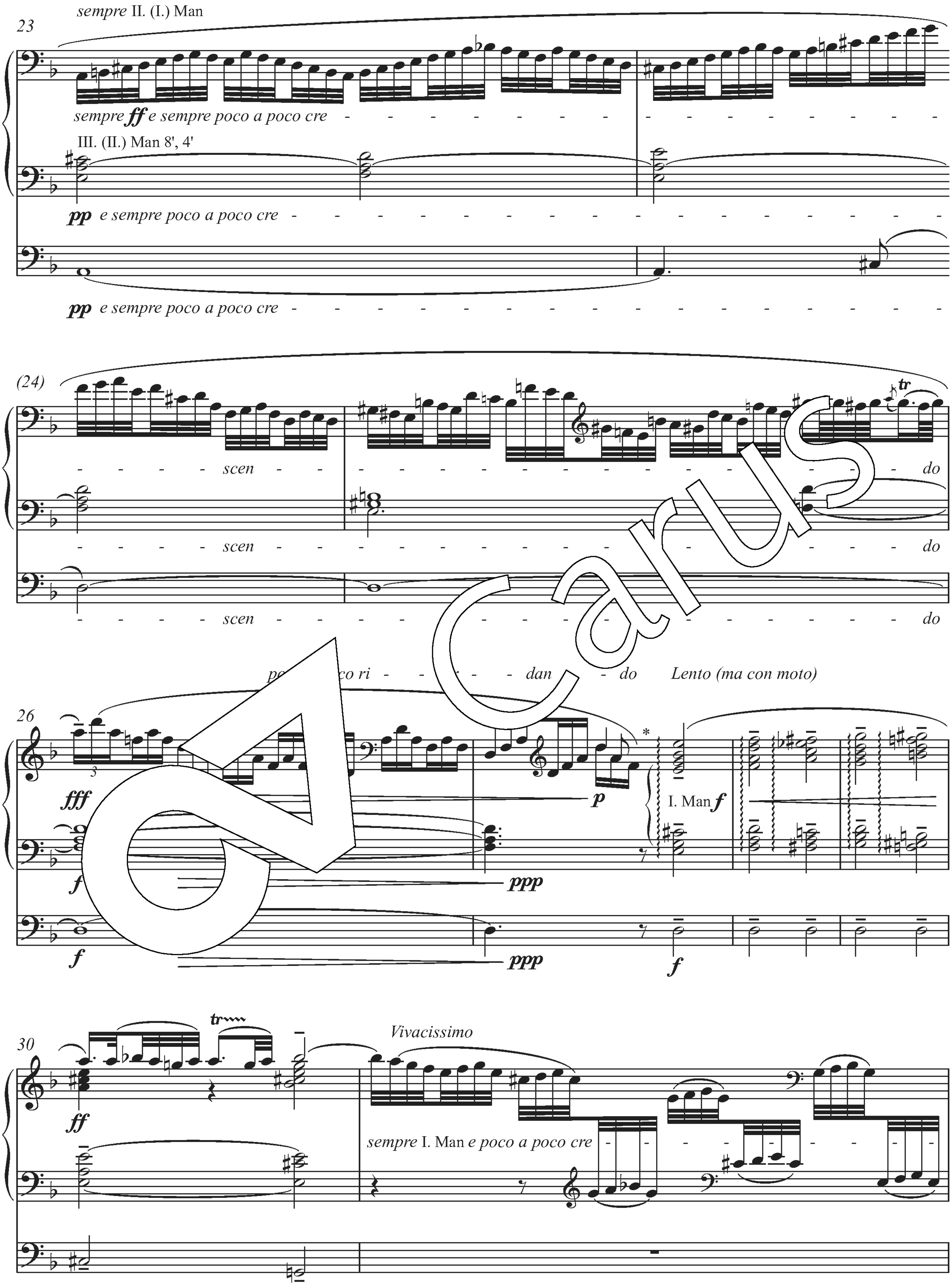
p *sempre poco a poco di - - - - - - - - - - - - - - - mi - - - - -*

Anmerkung Regers: Bei Orgeln mit nur 2 Manualen ist das 3. Man. eben durch das 2. Man. zu ersetzen mit natürlich abgestufter Klangstärke. /
Annotation by Reger: On organs with only 2 manuals, the 3rd manual should be replaced by the 2nd manual with a naturally graduated sound intensity.

Carus


9
nu
en
11
(III. Man)
do
ppp
molto cre
sc
do
(III. Man)
13
f
scen
do
II. (I.)
Man ff
mf
p
15
sempre cre
scen
do
mf
f


sempre II. (I.) Man
17
fff
sempre poco a poco di - - - - - - - - - - - - - - - mi - -
III. (II.) Man
II. (I.) Man
pp
fff
pp
(18)
sempre ri - -
nu - - - - - - - - - - - - - - en -
II. (II.) Man
ppp
p
- tar - - dan - - do quasi Adagio
20
- - - - - - - do ppp
a tempo
(Vivacissimo)
brillante
II. (I.) Man f 8', 4', 16'
pppp
(21)



* Takt 27, I: Unvollständige Zählzeit, siehe Kritischer Bericht. / *Incomplete measure, see the Critical Report.*

32

Lento (ma con moto) strin - - -

- scen - - - - - - - - - - - do

fff

sempre ben legato

35

gen - - - do ritardando strin - - - - - - - gen - - -

(+32')

- - - do ri - te a tempo

40

esp.

II. Man *meno* ff

cre - -

44

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

scen - - do

I. Man ff

ff

Carus

49

a tempo

II. Man

espressivo

mf

(Recitativ)

(Lento)

I. Man

ff

II. Man

espressivo

mp

ff

51

II. Man

poco a poco strin - - - gen - - - do

I. Man

f

p

espressivo

I. Man

ff

II. Man

mf

I. Ma

fff

II. Man

f

ff

fff

54

assai rit.

Len

I. Man

ma

olto espressivo

II. Man

III. Man

pp

p

fff

pp

56

II. Man

I. Man

fff

mf

quasi Presto

III. Man

ppp

II. Man

f

ff

ppp

Carus

58

Adagio

molto ritardando *a tempo*

fff *p* *molto espressivo* III. Man *ppp* II. Man *p* *ppp*

poco strin - - - - gen - - - - - - do poco ri - tar - dan - do *quasi Prestissimo*

60

II. Man (II. Man) (II. Man)

I. Man *f* *agitato* *f* *sempre f*

f *f*

62

quasi Prestissimo assai

tr 2 3 *ff* I. Man

ff

(63)

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

(I. Man *ff*)

Carus

65

scen

(66)

do Largo

non rit.

Org P1

Presto

poco ritardando

tar - dan - do

Prestissimo

68

III. Man *mf*

II. Man *p* *pp*

I. Man *ff*

II. Man *mf* *p*

ri - tar - dan - do

Prestissimo

70

poco ritardando

fff

(I. Man *fff*)

ff *fff*

Carus

72

Presto

fff

fff

74

Largo

(Andante sostenuto)
(sempre molto espressivo)

II. Man

I. Man

Org P1

non dim.

II. Man *meno* ***ff***
sempre poco a poco di - - -

III.

meno ***ff***
sempre poco a poco di - -

76

sempre poco a poco

(II. Man)

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

(III. Man)

pre legatissi

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

78

ri - - tar - - dan - - do

Largo

(II. Man)

- - - - - - - - - do ***pp***

(III. Man)

- - - - - - - do ***pp***

rit.

Adagissimo

III. Man

tr

ppp ***pppp***

ppp ***pppp***

attacca la Fuga

Carus

Fuga

Allegro moderato (♩ = 100)

II. Man *mp* 8', 4'

8

(II. Man)

(beide Manuale
etwa gleich stark!)

I. Man *mp* 8'

poco a poco un poco cre - - - - - - - - -

*

13

tr

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - -

18

do

mf

8', 16'

mf

* Takt 9, II: Zum Thema siehe Kritischer Bericht. / *Concerning the fugue subject see the Critical Report.*

Carus

22

[tr]

tr

tr

sempre poco a poco cre - - - - -

27

- - - - - - -

- - - - - - -

scen - - - - -

- - - - - - - -

31

- - - - - - - - - do

f

35

poco ri - tar - dan - do a tempo

tr

p

poco a poco cre - - - - - - - - - - -

p

Carus

39

(II. Man 8', 4')

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - - do ***mf*** *e sempre cre - -*

(I. Man) +4'

marcato

43

- - - - - - scen - - - - - - - - - do ***f*** *di - - - - mi -*

48

(II. Man 8', 4')

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

p – 4'

III. Man 8', 4'

p ***p***

52

(II. Man 8', 4')

pp

meno ***p*** *sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -*

I. Man 8', 4'

pp

Carus

56

scen - do

mf

60

f

8', 16', 4'

marcato

f

64

più ***f*** *e cre -*

più ***f***

68

(II. Man)

tr

scen - do

(I. Man)

tr

tr

Carus

72 +16', 2'

marcato

ff

76

(II. Man)

sempre ***ff***

(I. Man)

ben marcato

ff

79

tr

meno ***ff***

meno ***ff***

mf

83

quasi ***p*** *sempre molto cre - - -*

* a)

mf

quasi ***p***

* Takt 85, Pedal: Anmerkung Regers: Bei Orgeln, die im Pedal die Töne *es*, *e*, *f* nicht haben und nur bis *d* reichen, ist die ganze Stelle von a) bis b) eine Oktave tiefer mit nur 8' und 4' zu spielen und bei b) (♯*a*) wieder 16' zu ziehen. /
Annotation by Reger: On organs that do not have the notes e flat, e, f *in the pedal and only reach up to* d, *the whole passage from a) to b) is to be played an octave lower with only 8' and 4' and at b) (♯*a*) 16' is to be drawn again.*

Carus

86

scen

89

do

ff

b)

92

I. Man

(I. Man)

fff

(*tr*

96

II. Man

(II. Man)

p

pp

III. Man *mf*

(III. Man)

p

pp

p

p

pp

Carus

100

(II. Man)

tr

mf e sempre poco a poco cre - - - - - - - - - - - - - -

I. Man

mf

mf

mf

104

(II. Man)

- - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - do - - - - - - - - - - - - - -

f

sempre cre - - -

ma tto (I. Man)

f

108

tr

- - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - - do

ff

ff

112

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

meno ***ff***

116

mf *sempre cre - - - - - - - - - -*

120

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

f

124

sempre po

128

scen (II. Man) (I. Man) *ben marcato*

Carus

132

(II. Man)

do

ff

(I. Man)

136

I. Man

più ***ff***

(I. Man)

più ***ff***

(I. Ma ***ff***)

140

ben marcato

143

Carus

147

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

151

do ***fff*** *e ben leg - o*

fff

155

più ***fff*** *sempre cre - - - - scen - - - - - - do*

158

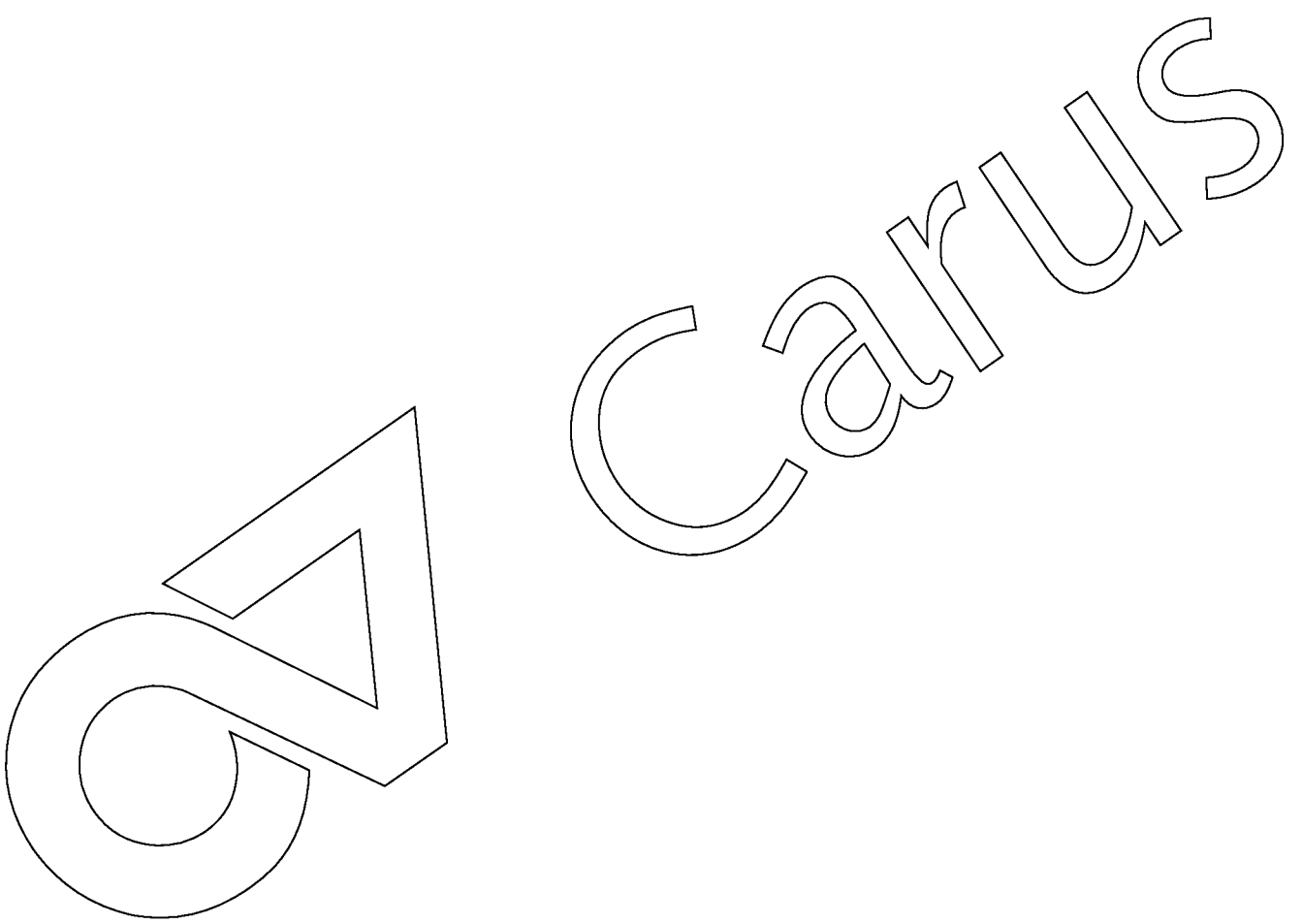
Adagio

Org P1

sempre Org P1 *al Fine*

Org P1

carus


Icarus

Schule des Triospiels
J. S. Bachs zweistimmige Inventionen

Bach-B8 (1903)

Carus

Vorbemerkung.

Die „Schule des Triospiels“ – 15 zweistimmige Inventionen von *J. S. Bach*, zu denen eine 3. Stimme, meist frei imitatorisch gehalten, geschrieben ist, – bezweckt vor allem, den angehenden und auch schon gereifteren Organisten nachdrücklichst auf das oft arg vernachläßigte Triospiel für Orgel hinzuweisen. Pedalstudien, in der Art des Triospieles, – zur Erlangung einer völlig durchgebildeten, virtuosen Technik unbedingt erforderlich, – dürften sich auch als das rechte Mittel zur Erweckung und Stärkung des Sinnes für Polyphonie, dem innersten Lebensnerv eines wahren Orgelstils, erweisen. Die 15 »Inventionen« sind für diese Schule erwählt worden, weil dieselben jedem, der Orgelspiel lernen will – vernünftiger Klavierunterricht vorausgesetzt – genau bekannt sein müssen. Musikalisch werden also bei der Beschäftigung mit dem vorliegenden Werke keine neuen Anforderungen gestellt, und der Studierende kann seine ganze Aufmerksamkeit auf eine möglichst exakte Ausführung der Studien verwenden.

Das technische Ziel eines jeden, von künstlerischen Gesichtspunkten aus geleiteten Orgelunterrichtes: die absolute Unabhängigkeit der beiden Hände, sowohl von einander, wie von der Führung des Pedales, zu erreichen, ist für die genaue Bezeichnung der Manual- u. Pedalapplikatur maßgebend gewesen. Die rechte Hand hat auf dem I. Manual stets die Originaloberstimme, das Pedal stets die Originalunterstimme *Bach*'s zu spielen. Die linke Hand führt dazu die neu geschriebene 3. Stimme auf dem II. Manuale aus.

Die oberhalb des Pedalsystemes angegebenen Applikaturen deuten die Benutzung des rechten, jene unter den Linien die des linken Fußes an. Der stumme Fußwechsel auf einer Taste ist mit den Abkürzungen *lr* (links-rechts), bez. *rl* (rechts-links) bezeichnet.

München,
Leipzig, } *im Oktober 1903.*

Max Reger.
Karl Straube.

Preliminary remark.

playing 15 two-part inventions by *J. S. Bach* to which a third part has been added that is [illegible] nature – is intended above all to draw the attention of both learners and advanced players [illegible] often sorely neglected art of three-part playing on the organ. Pedal studies that in the manner of trio playing are absolutely essential if one is to attain a fully developed, virtuoso technique, [illegible] can also prove to be the ideal means for awakening and strengthening one's sense for polyphony, which is the innermost lifeblood of a true organ style. These 15 "Inventions" have been chosen for this tutor because they must surely be familiar to anyone wanting to learn the organ, assuming that they already have a sound background of piano tuition. Studying these pieces will make no new musical demands on the learner, who can thus devote all his attention to playing them as accurately as possible.

The technical goal of every organ lesson that is guided by artistic considerations must be to achieve the absolute independence of the hands, both from each other and from the pedal. It is this fact that aided us here in determining the precise fingering and pedalling. The right hand always plays the original upper part on manual I, the pedal always plays *Bach's* original lower part, while the left hand plays the newly added third part on manual II.

The markings above the pedal stave indicate the use of the right foot, those below the use of the left foot. The silent change of foot on a pedal is indicated by the abbreviation *lr* (left to right) or *rl* (right to left).

Munich,
Leipzig, } *October 1903.*

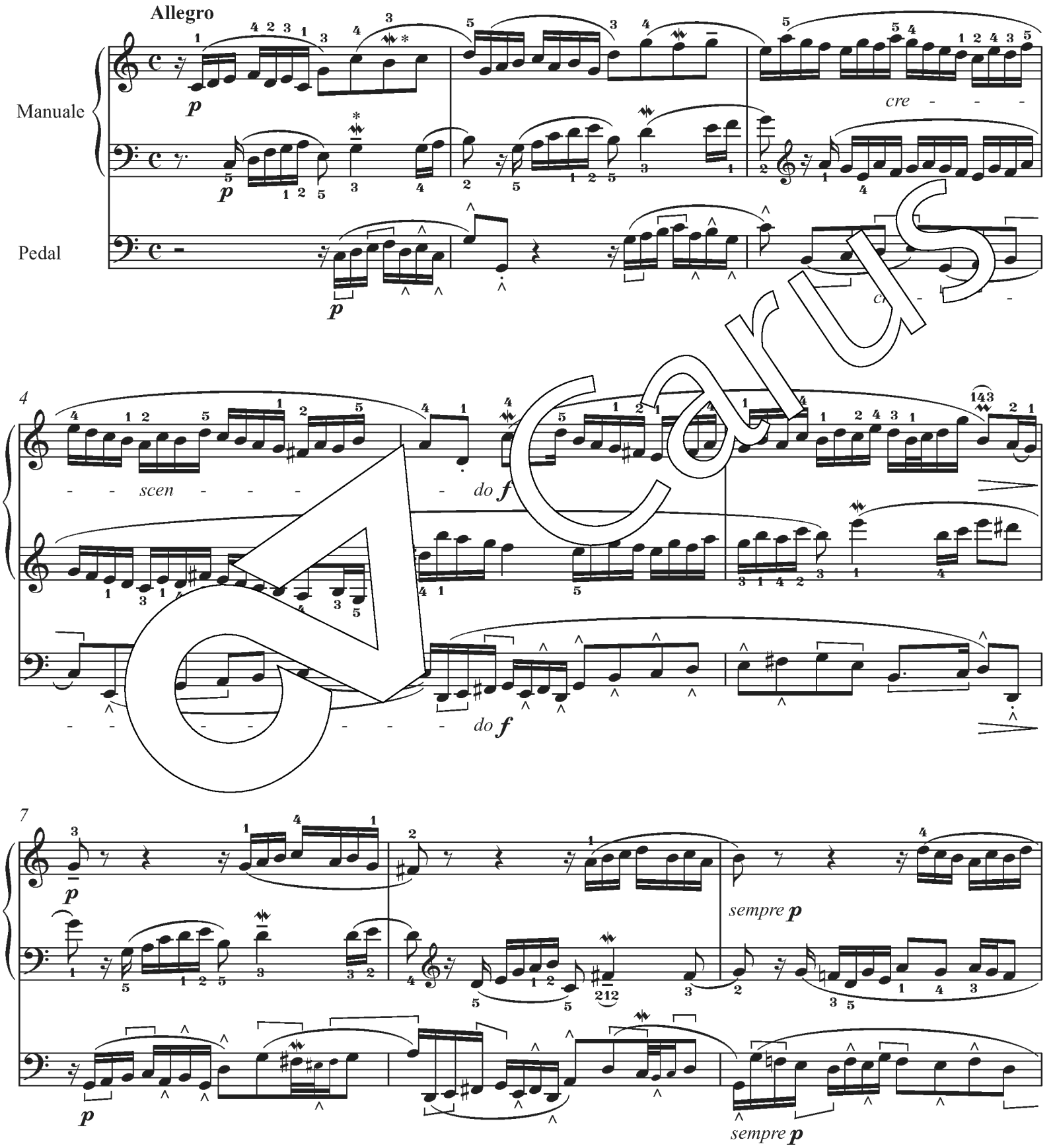
Max Reger.
Karl Straube.

Schule des Triospiels
J. S. Bachs zweistimmige Inventionen

BWV 772–786

Bearbeitet für Orgel von Max Reger und Karl Straube
Bach-B8 (1903)

1.



* Anmerkung Regers: Alle 𝆔 (Mordent) stets mit kleiner (chromatischer) Untersekunde! Dagegen alle 𝆔 (Pralltriller) stets mit diatonischer Obersekunde!
Annotation by Reger: All 𝆔 (lower mordent) always with minor (chromatic) lower second. All 𝆔 (upper mordent) on the other hand always with diatonic upper second!

10

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

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

13

- - - - - do *f* *p*

- - - - - do *f* *p*

16

sempre cre - - - - - - - - - -

sempre cre - - - - - - - - - -

19

sempre ri - tar - dan - do

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

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

Carus

Allegro moderato

mf

mf

mf

4

dim.

dim.

7

p *crescendo*

f

p *crescendo*

f

Carus

10

mf

mf

13

diminuendo

tr

p

aendo

[p]

16

sempre p

sempre p

Carus

19

cre - - - - - - - - scen - - - - -

lr

cre - - - - - - - - - - scen - - - - - -

22

- - - - - - - - do

f

f

sempre ri - tar - dan - do

25

p

p

Carus

Vivace

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

mf *cre - scen - do* *f*

8

mp *cre - - - - - - - -*

mp *cre - - - - - - - -*

15

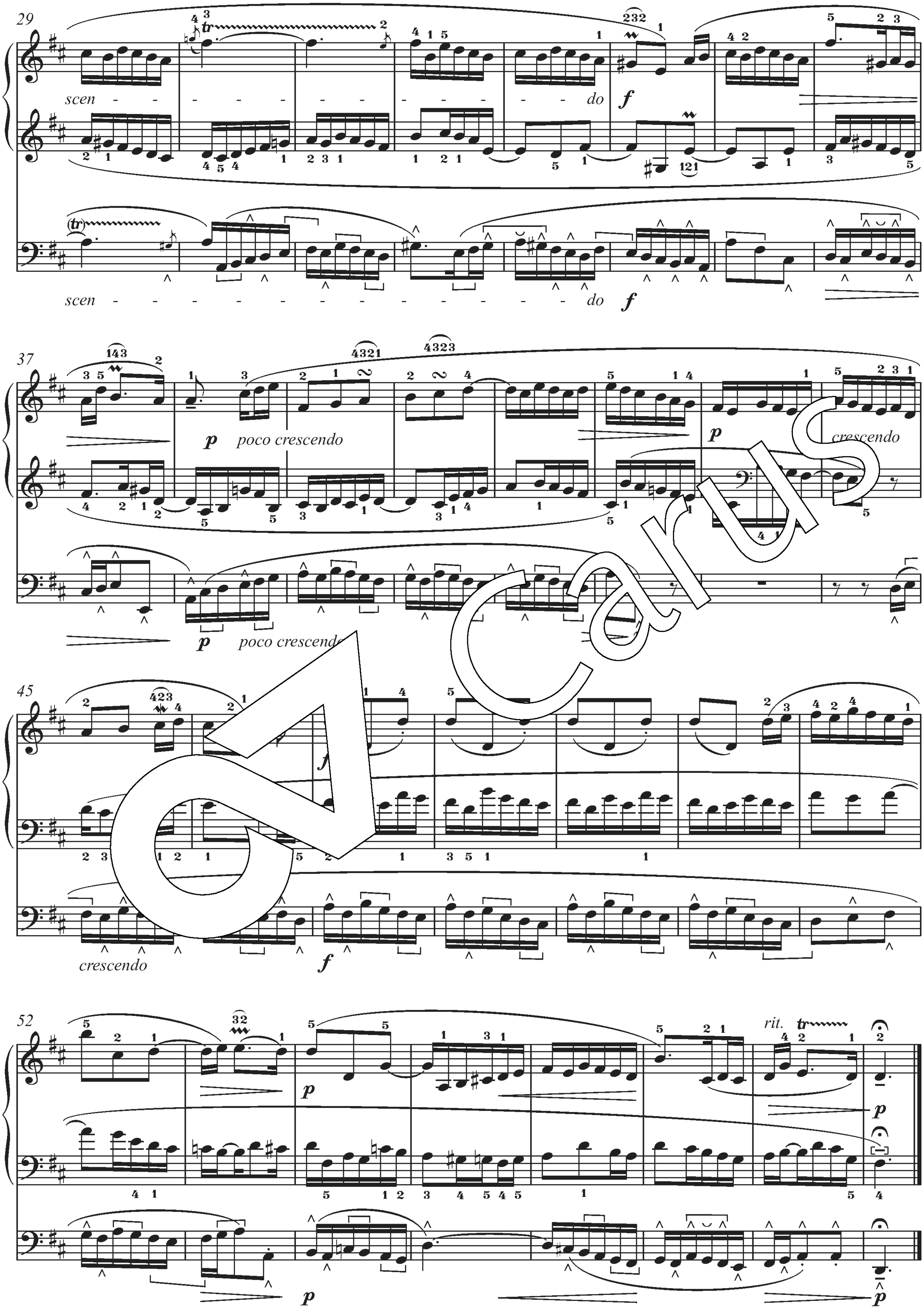
sce - - - - - - - - do *f*

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

22

cre - - - - - - - - - - - -

cre - - - - - - - - - - - -


29
scen - - - - - - - - - - - do
f
scen - - - - - - - - - - - - - - - - do
f
37
p poco crescendo
p
crescendo
p poco crescendo
45
f
crescendo
f
52
p
rit.
tr
p
p
p

Moderato

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

mp e crescendo *f*

8

diminuendo *p* *sempre cre - - - - - - - -*

15

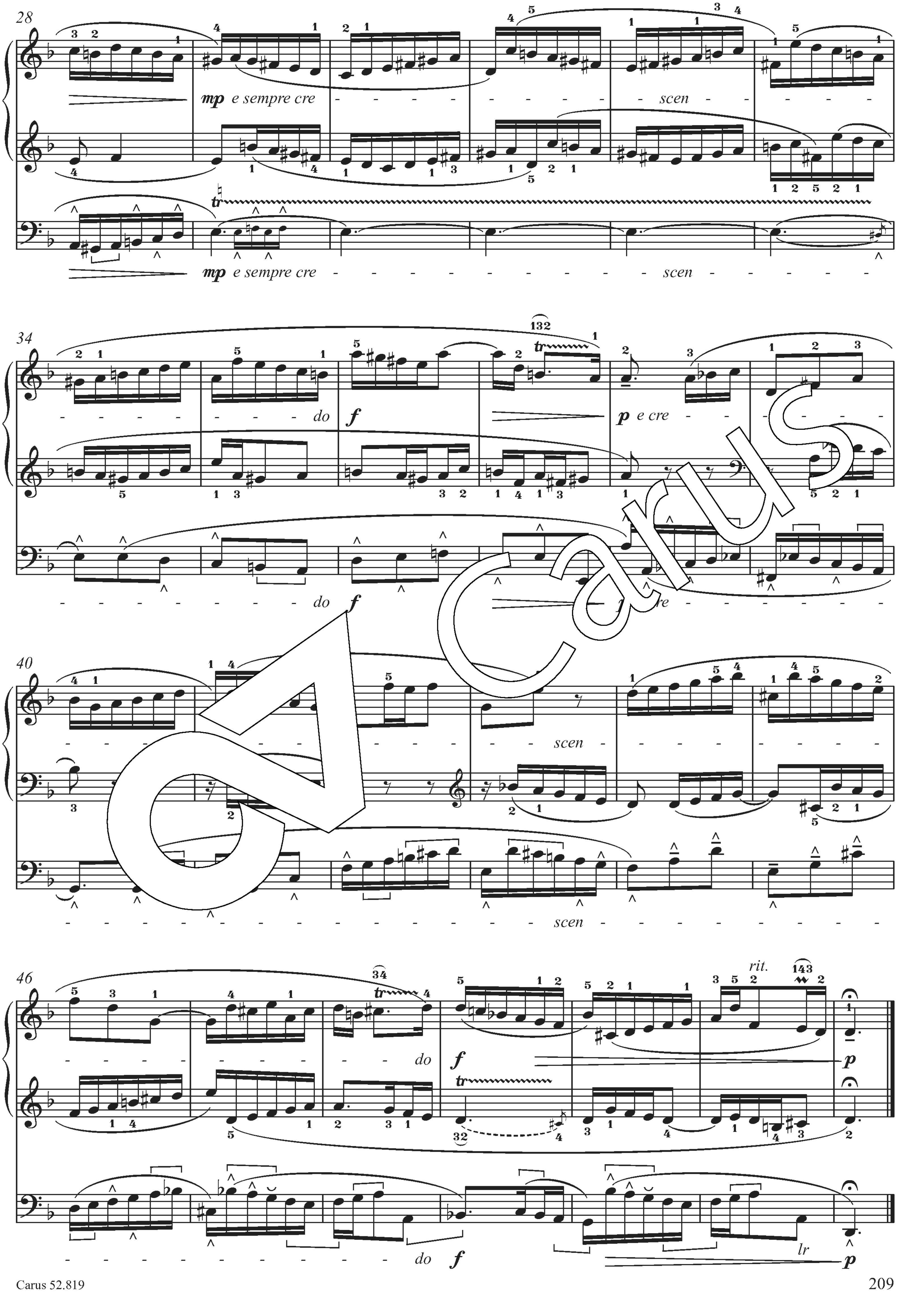
diminuendo *p* *sempre cre - - - - - - - -*

22

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

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

Carus


28
mp e sempre cre
scen
34
do
f
p e cre
40
scen
46
do
f
rit.
lr
p

Allegro moderato

f

diminuendo

f

dim.

4

f marcato

7

marcato

Carus

10

f

f marcato

13

15

f marcato

18

f marcato

Carus

21

f marcato

24

f marcato

27

f marcato

30

sempre ri - - tar - - dan - - do

Carus

Allegretto

p

p

6

cre - - - - -

cre - - - -

10

- - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - do

- - - - - - - - scen - - - - - - - - - - - - - - do

Carus

14

f

diminuendo

f

diminuendo

18

sempre poco ri - tar - dan - do

a tempo

p

pp

p

pp

p

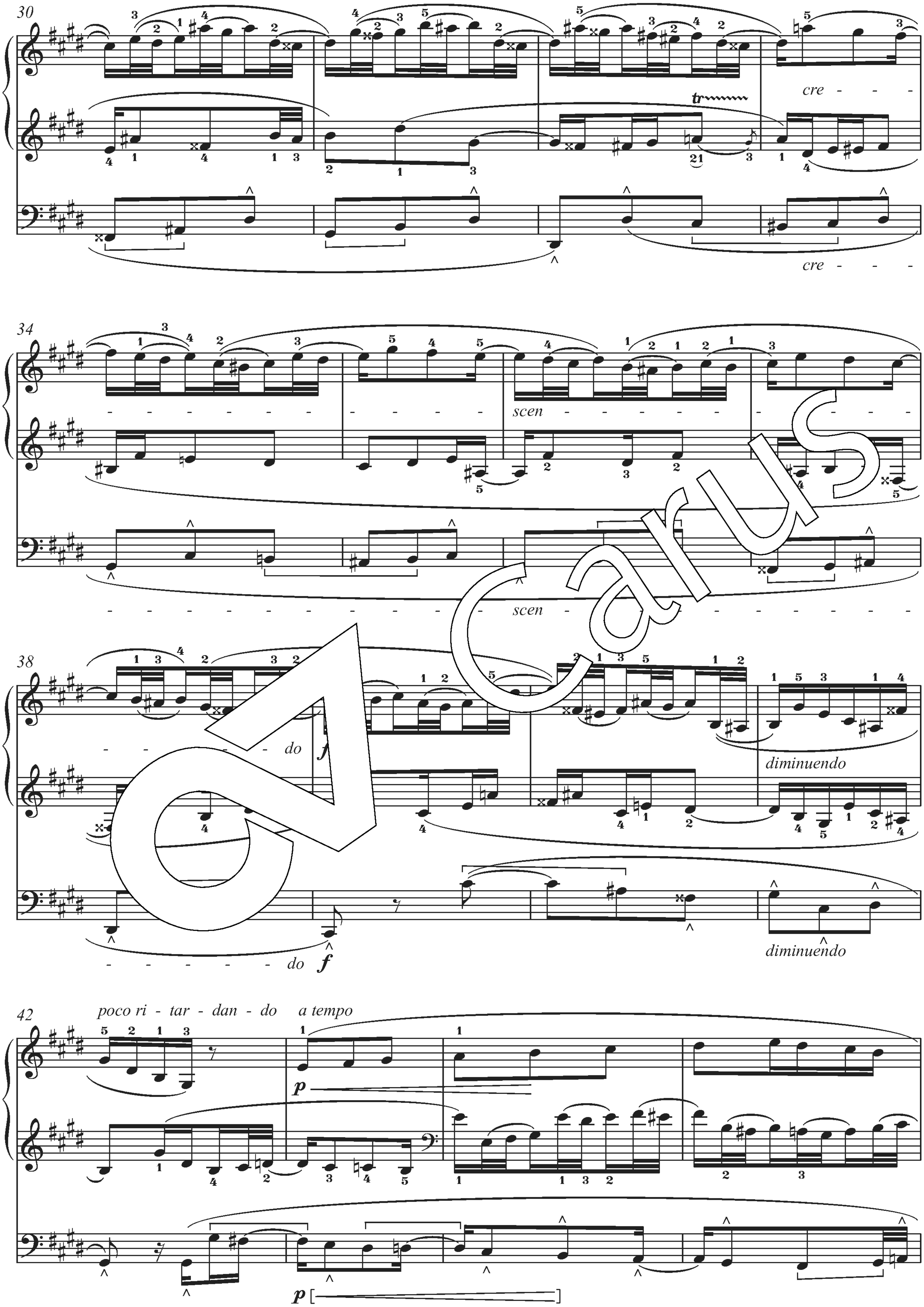
22

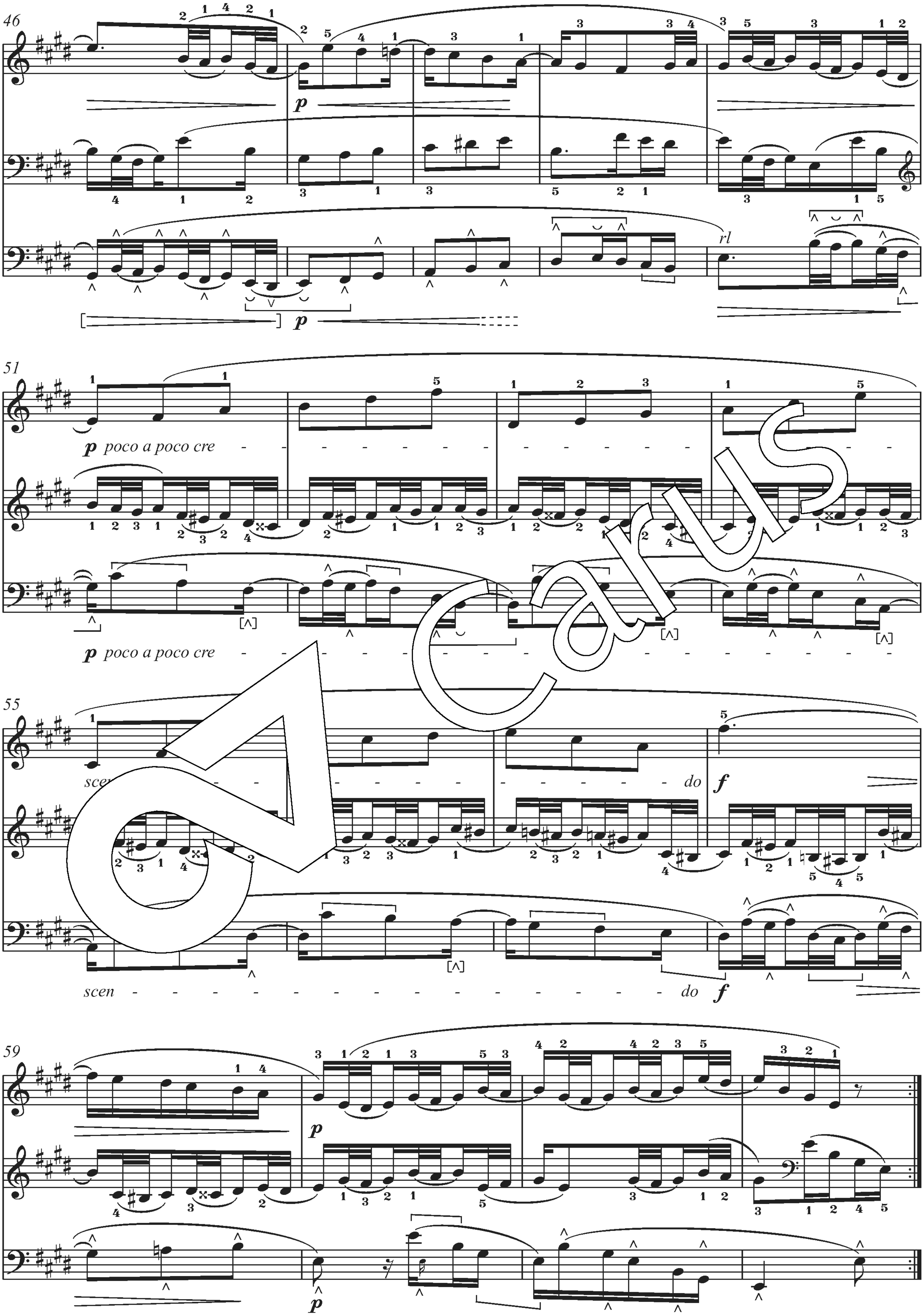
26

sempre p

sempre p

Carus


30
tr
cre - - -
cre - - -
34
scen - - - -
scen - - - -
38
do
f
diminuendo
diminuendo
42
poco ri - tar - dan - do a tempo
p
p [ ]


46
p
rl
51
p poco a poco cre
p poco a poco cre
55
scen
do
f
scen
do
f
59
p
p

Allegro

f

f

4

sempre f

sempre f

7

p

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

f

p [*cre - - - - - - scen - - - - - - - - do*]

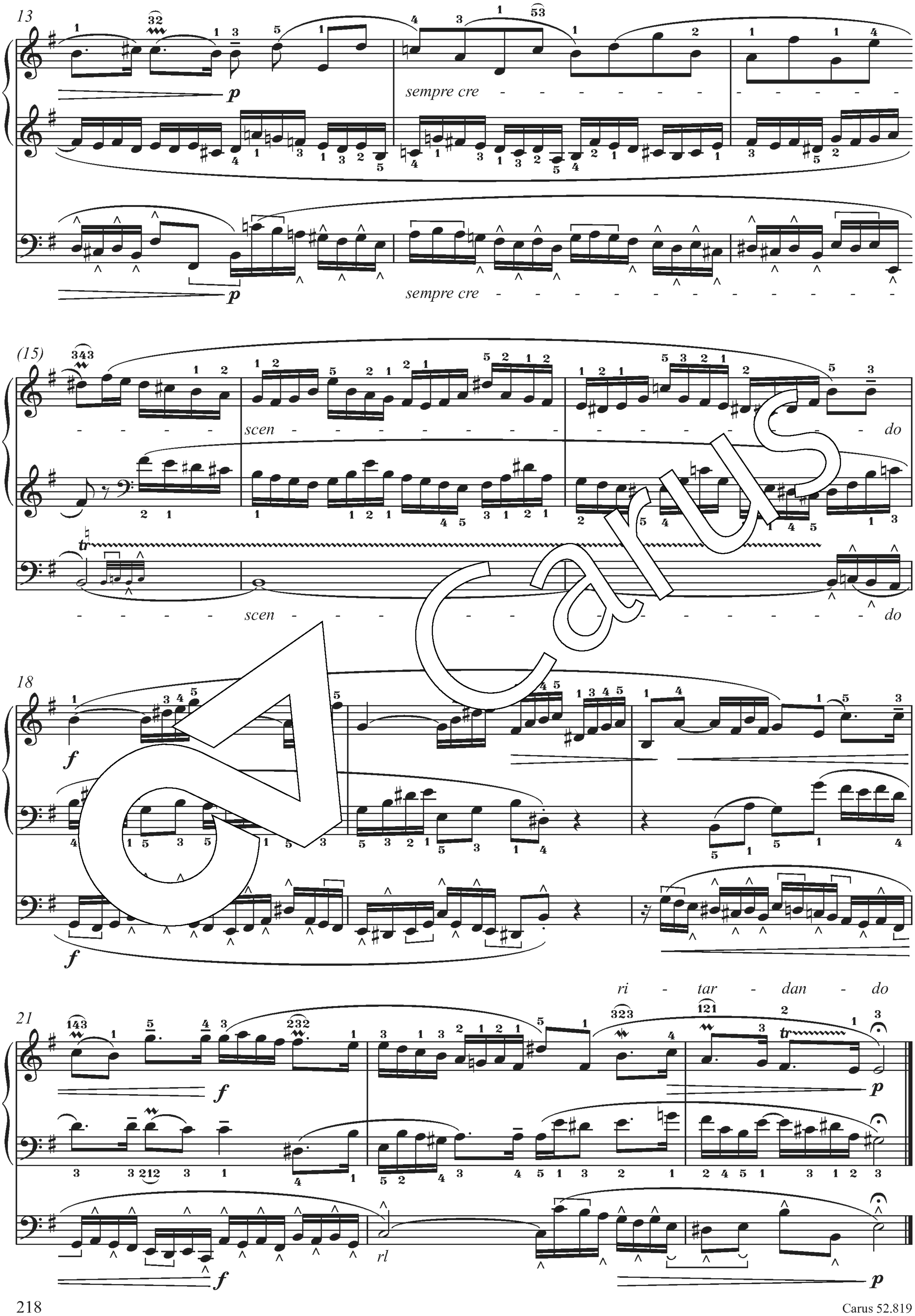
10

f

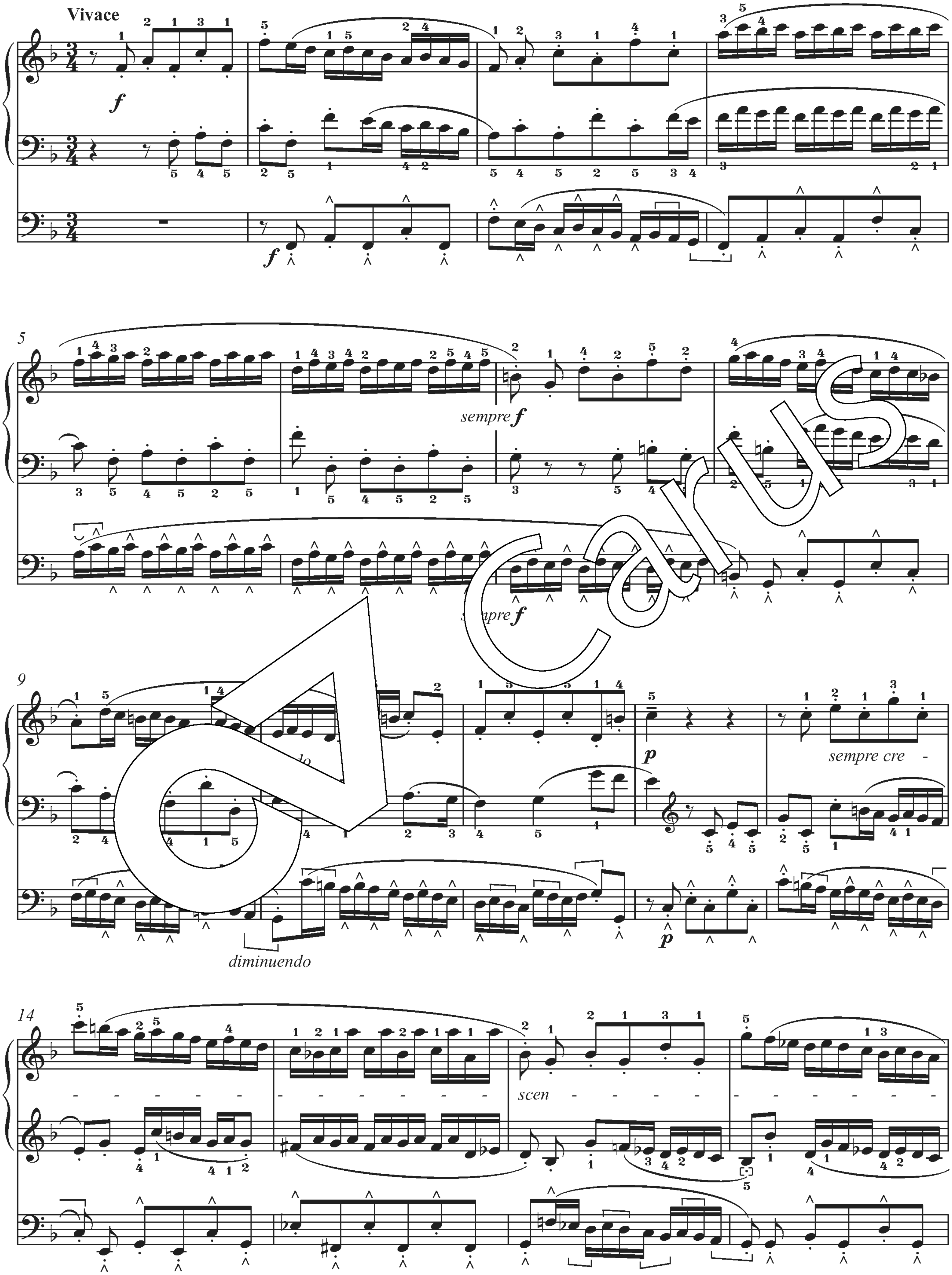
sempre f

sempre f

Carus


13
sempre cre
(15)
scen
do
18
21
ri - tar - dan - do
rl

8.



18

do *f*

do *f*

22

sempre f

sempre

26

diminuendo

p

diminuendo

p

30

ri - tar - dan - do

f

diminuendo

p

f

diminuendo

p

Con spirito (allegro)

mf *crescendo* *f*

mf *crescendo* *f*

4

mf *crescendo*

mf *crescendo*

7

f *p* *cre - -*

f *p* *cre - -*

Carus

10

scen

scen

13

do *f*

do *f*

16

p crescendo

p crescendo

19

f

f

mf cre - - - -

mf cre - - - -

Carus

22

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

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

25

diminuendo

diminuendo

28

p

mf

crescendo

p

mf

crescendo

31

sempre ritardando

f

sempre diminuendo

p

f

sempre diminuendo

p

Carus

Presto

f

5

sempre f

9

sempre f

diminuendo

tr

diminuendo

13

p

poco a poco cre - - -

p

poco a poco cre - - - - - - - -

Carus

* Takt 7, Pedal: Vergleichsausgabe (Bach) *fis* statt *g*. / *Source (Bach)* f sharp *instead of* g.

17

scen - do

scen - do

21

25

sempre f e cre - scen - do

29

poco ri - tar - dan - do

rl

Carus

Allegro moderato

p

p

3

f

f

6

p

poco a poco cre - scen -

9

do *f* *diminuendo*

do *f* *diminuendo*

12

mp *crescendo* tr

mp *crescendo*

15

f

sempre f

f

sempre f

18

sempre f

sempre f

ri - tar - dan - do

21

p

p

Carus

Allegro

f

f

3

5

sempre f

diminuendo

sempre f

diminuendo

* Takt 6, II: Stichvorlage *gis*^{1} statt *e*^{1}. / *Engraver's copy* g sharp^{1} *instead of* e^{1}.

Carus

7

p

p

9

sempre ***p***

crescendo

sempre ***p***

escendo

11

f

f

13

(tr)

tr

sempre ***f***

sempre ***f***

Carus

15

diminuendo

p

diminuendo

p

17

crescendo

f

crescendo

(18)

sempre f e cresc.

sempre f e cresc.

20

ri - tar - dan - do

ff

ff

Carus

Allegro tranquillo

mf *crescendo*

mf *crescendo*

4

f *diminuendo* *p*

f *diminuendo*

8

cres

f

crescendo

f

11

diminuendo *p*

diminuendo *p*

Carus

14

f

sempre diminuendo

f

sempre diminuendo

17

p

p

20

sempre ***p***

sempre ***p***

23

ri - tar - dan - do

crescendo

f

p

crescendo

f

p

Carus

Moderato

f

f

3

diminuendo

diminuendo

p

5

sempre p

f

sempre p

f

Carus

7

9

di - - - - - mi - - - - -

di - - - mi - - - - -

11

nu - - - - en - - - - do **p** cre - - - - - - - scen - -

nu - - - - - en - - - - - do **p** cre - - - - - - - scen - -

13

- - - - - - - - do **f**

- - - - - - - - do **f**

Carus

(14)

16

sempre *f*

sempre *f*

(17)

19

ri - tar - dan - do

Carus

Allegro non troppo

p

mf

p

mf

4

crescendo

f

f

7

Carus

10

diminuendo

p

diminuendo

p

13

mf

cre - - - - - - -

mf

cre - - - - - - -

16

scen - - - - -

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

lr

ri - tar - dan - do

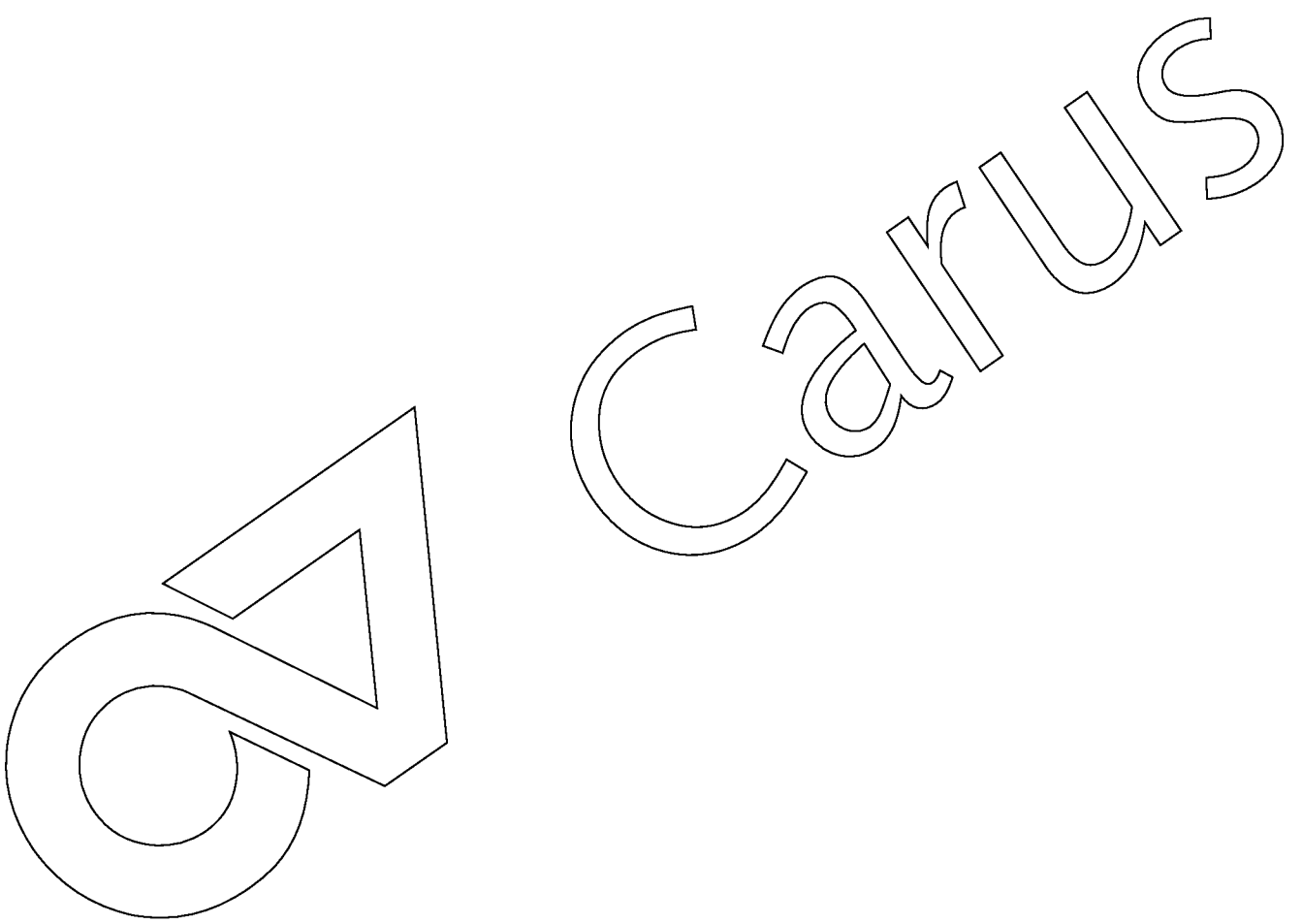
19

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

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

Carus

 * Takt 12, II: Stichvorlage, Erstdruck mit Staccato-Punkt. / *Engraver's copy, first print with staccato dot.*


Icarus

Richard Strauss

Feierlicher Einzug

Strauss-B2 (1909)

Carus

Richard Strauss

Feierlicher Einzug

TrV 224

Bearbeitet für Orgel, Posaunen und Pauken ad lib. von Max Reger
Strauss-B2 (1909)

Langsam und feierlich (Moderato)

3 Pauken
in es, B, F
ad lib.

2–3 Posaunen
ad lib.

Manuale

Pedal

II. Man ***pp*** *marcato*

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

8', 16'

9

[sempre] II. Man

II. M

III. Man ***p***

16

II. Man

I. Man

(II. Man)

marcato

* Takte 1–8 und 12–16, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

** Takt 18, I/II: Siehe Kritischer Bericht. / *See the Critical Report.*

23

(tr)

I. Man

II. Man

30

espressivo dolce

III. Man

40

Man

crescendo

crescendo

48

diminuendo

espressivo dolce

II. Man

III. Man

(poco marcato)

diminuendo

diminuendo

diminuendo

* Takt 50–61, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

55

62

70

78

(II. Man)

I. Man

marcato

crescendo

diminuendo

(II. Man)

(III. Man)

* Takt 78–83, II: Von Reger hinzukomponiert. / *Composed by Reger.*

84

tr

p

tr

mf

I. Man

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

I. Man

II. Man

I. Man

marcato

mf *cre - - - - - scen - - - - - do* *f ben marcato il Pedale*

90

96 Pauken

tr

ff

2–3 Posaunen
ad libitum

f

p

ff

ff

Carus

103

tr

f

f

f

marcato

più f

più ff

più ff

109

f

ff

fff (Org P1)

(Org P1)

fff

116

(tr)

tr

* Takt 121, I/Pedal: Siehe Kritischer Bericht. / *See the Critical Report.*

Christian Sinding

Andante

aus dem Klavierquintett e-Moll
Sinding-B1 (1912)

Carus

Christian Sinding

Andante

aus dem Klavierquintett e-Moll op. 5

Bearbeitet für Orgel von Max Reger
Sinding-B1 (1912)

Andante (♩ = 76)

Manuale

III. Man 8'

pp *mf* *pp* *mf* *pp*

Pedal

8

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

15

ando **oco meno andante** (♩ = 92)

II. Man

p 8', 4'

8', 16'

p

22

3 3

* Takt 7, I: Vorlage *b*[1] statt *g*[1]. / *Source* b flat[1] *instead of* g[1].

29

III. Man

poco ***f***

p

(II. Man)

36

crescendo

mf

f

43

II. Man

più ***f***

3 3

ff

poco ritardando a tempo

p

p

50

57

II. Man

3 3

crescendo

(II. Man)

f

3 3

poco ritardando

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

pp

Carus

a tempo

65 II. Man ***pp*** 8'

73 ***p*** *cre - - - scen - - - do* ***f*** ***p*** ***p***

81 (II. Man) ***ppp*** II. Man III. Man (II. Man) (III. Man)

87 *sempre* ***p***

92

* Takt 83, II: Erstausgabe *a* statt *h*. / *First edition* a *instead of* b.

** Takt 85–88, Pedal: Vorlage ohne diese Stimme. / *Source without this part.*

96

(II. Man)

p

poco a poco crescendo

II. Man

I. Man

101

(II. Man)

I. Man

sempre crescendo

(I. Man)

106

III. Man

ff

II. Man

pp

(II. Man)

ff

pp

111

* Takt 106, Pedal: Siehe Kritischer Bericht. / *See the Critical Report.*

Carus

117

(III. Man)

3

pp

3

(II. Man)

pp

122

3

3

*

127

3

3

132

([III.] Man)

3

pp

(II. Man)

* Takt 125, Pedal: Erstausgabe *d* statt *f*. / *First edition* d *instead of* f.

Carus

136

cre - - - - - - - - - - - - - - - - - -

140

scen - - - - - - - - - - - - - - - - - -

I. Man

144

II. Ma

ff

(I. Man)

146

I. Man

Carus

[Largamente]

149

fff *

II. Man

5

10

fff *

152

3

3

3

3

6

155

6

7

3

158

3

3

3

I. Man

3

5

3

3

* Takt 149: Vorlage *con tutta la forza e ben marcato*. / *Source* con tutta la forza e ben marcato.

162

(II. Man) 8'

II. Man

p

III. Man 8', 4'

170

Più lento (♩ = 92)

III. Man

pp *mf* *pp* *mf*

178

cre - - - - scen - - - do

f

p

186

pp *pp*

* Takt 174, I / II: Erstausgabe ***ff*** statt ***mf***. / *First edition* ***ff*** *instead of* ***mf***.

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

Auf die Nennung der Reger'schen Quellen folgt jeweils eine knappe Quellenbewertung samt Stemma[1], die auf die in der *Einleitung* dargestellte Werkgenese Bezug nimmt. Im Anschluss daran folgt eine bibliografische Aufbereitung der Originalwerke, die auch eine Eruierung der von Reger genutzten Vorlage enthält.[2]

Im *Lesartenverzeichnis* folgt auf gegebenenfalls kommentierte oder erläuterte Einzelstellen eine unkommentierte Auflistung der am auffälligsten vom edierten Notentext abweichenden Lesarten der Hauptquellen,[3] sofern sie nicht bereits durch diakritische Auszeichnung oder Fußnoten ausreichend kenntlich gemacht sind. Alle weiteren Lesarten sowie rein orthografische Varianten sowohl zwischen den Hauptquellen als auch zur RWA sind dem ausführlichen Kritischen Bericht auf RWA ONLINE vorbehalten.

Wesentliche Abweichungen Regers von der Vorlage (sei sie gesichert, wahrscheinlich oder nur möglich) oder von einer zu Vergleichszwecken herangezogenen Ausgabe werden ebenfalls mitgeteilt.[4] Gegebenenfalls wird mit einer Fußnote darauf hingewiesen. Sollte Regers Vorlage selbst bereits eine Herausgabe oder Bearbeitung von fremder Hand gewesen sein, beschränken sich die Anmerkungen hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen auf wesentliche Unterschiede. Hinweise auf wesentliche Abweichungen der Vorlage vom Original bzw. einer Ausgabe nach derzeitigem wissenschaftlichen Kenntnisstand finden sich gegebenenfalls auf RWA ONLINE. Spieltechnisch bedingte Änderungen des Notentexts etwa im Orgelpedal sind in dem ausführlichen Kritischen Bericht auf RWA ONLINE nachgewiesen.

Bei der Darstellung der Lesarten (im Band bzw. im Digitalteil) wird auf die Hauptquellen mit Siglen verwiesen; im vorliegenden Band werden verwendet:

A Autograph
SV Stichvorlage
KA Korrekturabzug
ED Erstdruck
EA posthume Erstausgabe

Bei den Originalwerken kommen im Wesentlichen folgende Siglen vor:

V Vorlage
VA Vergleichsausgabe
P Partitur
K Klavierauszug

Bei den Werken Johann Sebastian Bachs werden darüber hinaus für die alte bzw. neue Gesamtausgabe (erschienen 1851–1899 bei Breitkopf & Härtel, hrsg. von der Bach-Gesellschaft, bzw. 1954–2007 bei Bärenreiter, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und dem Bach-Archiv Leipzig) die Kürzel BGA und NBA verwendet. Eine durchgehende Kollationierung der Reger'schen Bearbeitungen mit der BGA findet jedoch nur statt, wenn Letztere für die Edition als Vergleichsausgabe dient. Die NBA wird lediglich in Ausnahmefällen zu Rate gezogen.

Die Gründe für Abweichungen der Erstdrucke von den Stichvorlagen Regers 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.

Tonnamen sind kursiv gesetzt, die jeweilige Oktave ist durch Groß- bzw. Kleinschreibung sowie eine hoch- oder tiefgestellte Zahl kenntlich gemacht. Zusammenklänge werden mit einem Schrägstrich dargestellt (*c*/*c*^{1}), Tonfolgen mit einem Bindestrich (*a*-*h*), Überbindungen mit einem Gleichheitszeichen (*c*=*c*). Mit Ausnahme der Akzidenzien erscheinen alle Notationszeichen in verbalisierter Form (Achtel, Crescendo-Gabel usw.). Notenwerte kleiner als Sechzehntel werden aus Platzgründen abgekürzt: 32stel, 64stel. Taktarten sind als Bruchzahl dargestellt (2/4, 4/4 usw.).

1 Verschollene Quellen sind in Klammern gesetzt.
2 Für die Beschreibung der Quellen sowie Anmerkungen zu den Vorlagen siehe www.reger-werkausgabe.de.
3 Als Hauptquellen gelten das autographe Notenmanuskript, Korrekturabzüge und der Erstdruck.
4 Lässt sich Regers Vorlage nicht zweifelsfrei ermitteln, wird für die Edition auf eine zeitgenössische Vergleichsausgabe zurückgegriffen.

a. Bearbeitungen für Harmonium

Harmonium-Sammlung-B1 – Ausgewählte Stücke klassischer und moderner Meister

Bearbeitet vermutlich in Weiden, zwischen Oktober und Dezember 1898.

I. Quelle

Autograph (**A**)
Besitzer: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 20860.

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph zugrunde. In Zweifelsfällen wurden die Quellen der Originalwerke (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerke

Nr. 1 Nocturne Es-Dur op. 9 Nr. 2
Komponist: Frédéric Chopin (1810–1849).
Erstausgabe: Nr. 2 der *Trois Nocturnes* op. 9, London 1832.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, Band IV, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880.

Nr. 2 Botschaft op. 124 Nr. 18
Komponist: Robert Schumann (1810–1856).
Erstausgabe: Nr. 18 der *Albumblätter* op. 124, Elberfeld 1853; komponiert wurde das Stück bereits 1838.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Robert Schumann's Werke*, Serie VII, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1885.

Nr. 3 Ballade F-Dur op. 38
Komponist: Frédéric Chopin (1810–1849).
Erstausgabe: *2me Ballade* pour le Piano, Paris/London/Leipzig 1840.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, Band I, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1878.

Nr. 4 Nocturne G-Dur op. 37 Nr. 2
Komponist: Frédéric Chopin (1810–1849).
Erstausgabe: Nr. 2 der *Deux Nocturnes* op. 37, Paris 1840.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, Band IV, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880.

Nr. 5 Etude E-Dur op. 10 Nr. 3
Komponist: Frédéric Chopin (1810–1849).
Erstausgabe: Nr. 3 der *Douze Études* op. 10, Paris 1833.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Friedrich Chopin's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, Band II, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880.

Nr. 6 Poème d'amour op. 3
Komponist: Adolf von Henselt (1814–1889).
Erstausgabe: *Andante et Etude concertante. Poëme d'amour*[5] op. 3, Berlin 1838.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen *Seven Pieces for the Pianoforte composed by Adolphe Henselt*, Novello, Ewer & Co, London o. J. (ca. 1888).

Nr. 7 Gebet der Elisabeth (Tannhäuser)
Komponist: Richard Wagner (1813–1883).
Erstausgabe: In *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* WWV 70 (3. Aufzug, Szene I), Dresden 1845–46.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA herangezogen die Bearbeitung von Alexander Wenger (1877–1941) für Klavier, Leipzig o. J., Musikalische Universal-Bibliothek, M. U. B. 953, auch wenn diese mit Sicherheit später entstand[6] und den Schluss nur verkürzt wiedergibt. Die Übereinstimmung ist dennoch bemerkenswert hoch. Zugleich lag Reger vermutlich eine vollständige Partitur vor.

Nr. 8 Mein Christbaum
Komponist: August Reiser (1840–1904).
Erstausgabe: Abgedruckt in *Neue Musik-Zeitung* 7. Jg. (1886), Nr. 23 (1. Dezember-Heft), 1. Beilage (Untertitel: *Feststimmung*).
Vorlage: Vermutlich die Erstausgabe. Über einen weiteren Druck ist nichts bekannt.

III. Lesartenverzeichnis

Takt$^{\text{Zählzeit}}$	Stimmen	Anmerkung
Nr. 1 Nocturne Es-Dur op. 9 Nr. 2		
0^{12}	I/II	Tempovorgabe: **VA** ♪ = 132 statt 120
1^{1}	I/II	Generalanmerkung: **VA** mit weitestgehend (außer T. 12) akkordischer Begleitung
1^{7}	I	Unterstimme: gemäß **VA** eigentlich g^1 statt as^1
1^{8}	II	Oberstimme: gemäß **VA** eigentlich es^1 statt d^1
4^{3}	I	**VA** zusätzlich as^1 (II)
4^{9}	II/I	**VA** ohne $as/d^1/f^1$
4^{12}	II/I	**VA** ohne $d^1/f^1/as^1$
11^{7}	I	**VA** zusätzlich es^1
12^{11}	I/II	**VA** zusätzlich es^1
$16^{4–12}$	I	**VA** mit 32stel-Girlande (Zählzeit 4–6) und Auftakt zu T. 17
17^{1}	II	Oberstimme: **VA** bereits ces^1 statt c^1
18^{1}	II	Oberstimme: **VA** bereits ces^1 statt c^1
$18^{7–12}$	I/II	**VA** ohne Entsprechung zu dieser Überleitung zum Schlusstakt
$19^{1–7}$	I/II	**VA** gleichbleibende Harmonik sowie abschließend es^1 statt b^1 als höchster Ton
Nr. 2 Botschaft op. 124 Nr. 18		
0^{3}	I/II	**VA** in E- statt Es-Dur
0^{3}	I/II	Tempovorgabe: **VA** ohne Metronomzahl
$4^{2–3}$	II	Oberstimme: **VA** ohne diese Stimme
5^{1}	II	Unterstimme: **VA** ohne *g* (dort *gis*)
$6^{2–3}$	II	Oberstimme: **VA** ohne diese Stimme
7^{2}	II	Oberstimme: **VA** *b* (dort *h*) statt *g* (dort *gis*)
11^{2}	II	Oberstimme: **VA** ohne es^1 (dort e^1), hingegen *d* (dort *dis*)
$20^{2–3}$	II	Oberstimme: **VA** ohne diese Stimme
$22^{2–3}$	II	Oberstimme: **VA** ohne diese Stimme
$23a^{2}$	II	Oberstimme: **VA** *b* (dort *h*) statt *g* (dort *gis*)
Nr. 3 Ballade F-Dur op. 38		
18^{4}	I/II	In **A** scheint *poco* ***f*** bereits ab Zählzeit 3 zu gelten (*poco* wohl nachträglich ergänzt); RWA verschiebt analog zur Phrasierung
$36^{1–6}$	I/II	In **A** (Seitenwechsel) fehlt dieser Takt (inkl. Fortsetzung der Crescendo-Gabel); RWA ergänzt analog etwa zu T. 24 (siehe auch **VA**)
Nr. 4 Nocturne G-Dur op. 37 Nr. 2		
1^{1}	I/II	Tempovorgabe: **VA** *Andantino* ohne Metronomzahl statt *Andante* und ♪ = 144
1^{1}	II	**VA** mit harmonischem Unterbau
$29^{1–6}$	I	**A** ohne Haltebogen $f^1=f^1$, der folgende Phrasierungsbogen scheint bereits bei Zählzeit 4 zu beginnen; RWA angeglichen an T. 5
$37^{1–4}$	I	Oberstimme: **A** mit sehr tief sitzendem Haltebogen, dieser aus unbekannten Gründen verwischt, durch Phrasierung aber wohl bestätigt
40^{4}	I/II	**VA** c^1/g^1 statt $a/d^1/fis^1$

5 So der Titel laut *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 5. Jg. (1838), März-Heft, S. 38. Auf dem Titelblatt der Ausgabe durch die französische Dependance des Verlags Schlesinger aus demselben Jahr steht lediglich *Poëme d'Amour. Étude pour le Piano.*

6 In *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* ist Wenger nicht vor 1911 als Komponist oder Bearbeiter nachgewiesen.

Nr. 5 Etude E-Dur op. 10 Nr. 3

0^{2}	I/II	**A** ohne Tempovorgabe, **VA** »Lento ma non troppo« und ♪ = 100
4^{1-2}	II	Oberstimme: **VA** ohne diese Stimme (siehe auch I, Unterstimme)
5^{1}	I/II	**VA** ohne Pausen
7^{2}	II	zweite Achtel: gemäß **VA** eigentlich weiterhin *e* statt *dis*
8^{1}	I	erste Sechzehntel: **VA** mit Vorschlag *ais*^{1} (wie T. 7)
20^{2}	II/I	**VA** ohne *a*/*fis*/*c*^{1}

Nr. 6 Poème d'amour op. 3

1^{1}	I/II	**VA** in H- statt B-Dur sowie 12/8- statt 4/4-Takt
4^{4}	II	**VA** zusätzlich *es* (dort *e*)
6^{1}	I	Unterstimme: gemäß **VA** zunächst *c*^{1} (dort *cis*^{1}) vor *d*^{1}
8^{3}	I	gemäß **VA** *f*^{1} (dort *fis*^{1}) als Auftakt auf Zählzeit 4 statt *c*^{1} auf Zählzeit 3
12^{4}	II	**VA** zusätzlich *es* (dort *e*)
15^{3}	II	Oberstimme: gemäß **VA** bereits hier *g* (dort *gis*) statt *gis*
20^{1}	II	gemäß **VA** zusätzlich *as* (dort *a*)

Nr. 7 Gebet der Elisabeth (Tannhäuser)

1^{1}	I/II	**VA-K** in G- statt Ges-Dur
8^{1}	II	**VA-K** zusätzlich *des* (dort *d*)
59^{1}	I/II	In **V-P** gilt ***p*** bereits ab Zählzeit 4 des Vortakts
94^{4}–95^{1}	I	In **A** ist der Bogen über das Taktende hinausgezogen, nach Zeilenwechsel jedoch nicht weiterführend notiert; RWA verbindet

Nr. 8 Mein Christbaum

1^{1}	II	Generalanmerkung: **A** außer in T. 1–2, 11 und 16 ohne Bögen im II. System
1^{1-3}	I	**V** Decrescendo- statt Crescendo-Gabel
9^{3}	I	In **A** könnte die Notierung des Bogens nach dem halbtaktigen Zeilenumbruch auf eine Weiterführung deuten, das Ende des Bogens vor dem Umbruch ist jedoch eindeutig (siehe aber T. 5)

b. Bearbeitungen für Orgel

Bach-B3 – Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier[7]

Bearbeitet in Wiesbaden, März 1895 (Fragment).

I. Quelle

Autograph (**A**)
Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 126.

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph zugrunde. In Zweifelsfällen wurden die Quellen des Originalwerks (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerk

Das Wohltemperierte Clavier
Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).
Erstausgabe: Zürich 1801; komponiert spätestens in Bachs Köthener Zeit.
Vorlage: Unbekannt. Eine denkbare Quelle Regers ist die mit Vortragsbezeichnungen versehene zweibändige Ausgabe *Le Clavecin bien tempéré* von Carl Czerny (C. F. Peters, Leipzig und Berlin, 1837; Plattennummern 2635 und 2636) bzw. deren deutsch betitelter Neustich (C. F. Peters, Leipzig 1894, Plattennummern 7916 und 7917)[8].
Alle für die Edition in der RWA verwendeten Vorlagen bzw. Vergleichsausgaben beruhen auf dem 1. Werkstadium.[9]

7 Digitaler Anhang auf www.reger-werkausgabe.de.
8 Die Auflage von 1906 erschien mit einem Vorwort von Philipp Wolfrum.
9 Siehe *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, dritte, erweiterte Neuausgabe (BWV^{3}), bearb. von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2022, S. 521ff.

Liszt-B1 – Legende »Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend«

Bearbeitet in Weiden, Februar 1901.

I. Quellen

Autograph (**A**)
Besitzer: Verbleib unbekannt. Die Quellenbeschreibung erfolgt gemäß dem Mikrofilm im Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

posthume Erstausgabe (**EA**)
Verlag: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1978, Verlagsnummer 6795, Plattennummer Wb. 1509, hrsg. von Gerd Sievers.

Autograph
↓
posthume Erstausgabe

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph zugrunde. In Zweifelsfällen wurde eine Titelauflage der Erstausgabe des Originalwerks (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerk

St. François de Paule marchant sur les flots
Komponist: Franz Liszt (1811–1886).
Erstausgabe: Nr. 2 der *Deux Légendes* für Klavier, Budapest 1866.
Vorlage: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurde für die RWA eine undatierte Titelauflage der Erstausgabe herangezogen.

III. Lesartenverzeichnis

Takt$^{\text{Zählzeit}}$	Stimmen	Anmerkung
0^{4}	Pedal	**VA** ***mf*** statt ***ppp***
6^{1}	II	Generalanmerkung: **VA** (bis T. 21) Oktavtremolo statt quasi Triller
18^{1}–29^{4}	I/II	**VA** voll- statt auftaktige Phrasierung
24^{1}	Pedal	Generalanmerkung: **VA** (bis T. 29) Oktavpendel mit gleichen Tönen statt chromatische Wechselnote
36^{1}	I/II	**VA** ohne ***ff*** und anschließendes Diminuendo
41^{1}	I	**A** Ganze statt punktierte Halbe (siehe original Liszt'schen Auftakt in Zählzeit 4); RWA verkürzt
41^{4}	I	**VA** *il canto sempre marcato* statt Registrieranweisung *sehr weicher Klang*
54^{1}	II	In **VA** erscheint diese Akkordbrechung erst in Zählzeit 2 (I)
57^{3-4}	I/II	**VA** Decrescendo-Gabel statt ***ff***
60^{1}	II	In **VA** erscheint diese Akkordbrechung erst in Zählzeit 2 (I)
77^{4}	II	erste Schlaghälfte: **A** (nach Korrektur ab der zweiten 32stel) *des-c-e* statt *c-des-e*; RWA ändert analog zum Pedal (siehe auch **VA**)
82^{4}	II/Pedal	erste Achtel: **VA** zusätzlich *H* bzw. H_1 (fälschlich *His* bzw. His_1, ♮ fehlt), daher Pedal eigentlich *H* statt *Dis*
91^{1}–94^{4}	II	**VA** ohne diese Stimme, dort (I) zumeist chromatische Ergänzung von II
91^{2-3}	Pedal	**VA** *eis g-a* statt *e fis-ais*, von Reger vermutlich geändert, um eine sich aufgrund seiner Strukturänderung (s. o., T. 91–94) ergebende Ganztonleiter zu vermeiden
92^{1-2}	Pedal	**VA** *Eis G-A* statt *E Fis-Ais* (siehe T. 91)
93^{2-3}	Pedal	**VA** *Ais-c d* statt *A-cis dis* (siehe T. 91)
94^{2-3}	Pedal	**VA** *eis g-a* statt *e fis-ais* (siehe T. 91)
99^{2}–100^{3}	I	**VA** im Wesentlichen gleichbleibende Harmonik
110^{1}	Pedal	**VA** wechselt bereits hier zu *H* als zentralem Basston
113^{4}–114^{1}	I	**A** zusätzlich mit Bindebogen, möglicherweise für fehlendes *a* in T. 114
119^{1}	Pedal	zweite Triolenachtel: **VA** H_1/*H* statt His_1/*His*
132^{4}	I/II	**VA** Achtel und Achtelpause statt Viertel
139^{3}	II	**VA** *H* statt *d*
160^{4}	I	In **A** endet der Bogen bei der Note, ist jedoch nach Zeilenwechsel weiterführend notiert; RWA verbindet
168^{2}–169^{1}	alle	**VA** Abstieg in tiefere Lagen sowie ***fff*** statt ***ffff***

Bach-B6 – Ausgewählte Klavierwerke
Bearbeitet in Weiden und München, Nr. 1 und 15: April bis Juni 1901, Nr. 2–14: April und/oder September 1902.

I. Quellen

Stichvorlagen (**SV**)
Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.431.

Erstdrucke Nr. 1 und Nr. 15 (**ED**)
Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, April 1902, Einzelhefte; Verlags- und Plattennummern 3012 (Nr. 15) und 3013 (Nr. 1).

Erstdrucke Nr. 2–14 (**ED**)
Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, Mai 1903, Einzelhefte; Verlags- und Plattennummern 3025–3037.

Erstdrucke Nr. 1–15, Handexemplare Regers
Besitzer: Meininger Museen (Max-Reger-Archiv), Inventar-Nr. XI-1 640 / V N 300.

Stichvorlagen
↓
(Korrekturabzüge)
↓
Erstdrucke

Der Edition liegen als Leitquelle die Erstdrucke zugrunde. Als Referenzquelle dienten die Stichvorlagen. In Zweifelsfällen wurden die Quellen der Originalwerke (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerke

Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).
Vorlagen: Aufgrund der Vielzahl an Ausgaben Bach'scher Werke ist es kaum möglich, Regers tatsächliche Vorlagen festzustellen. Für eine gegebenenfalls notwendige Überprüfung der Vergleichsausgaben oder mangels infrage kommender solcher wurde auf die Ausgaben durch die Bach-Gesellschaft (BGA) zurückgegriffen, in besonderen Fällen auch die Neue Bach-Ausgabe (NBA) zu Rate gezogen.
Alle für die Edition in der RWA verwendeten Vorlagen bzw. Vergleichsausgaben geben bei allen Werken, die in mehreren Fassungen überliefert sind, die jeweils letzte wieder.

Nr. 1, 10, 12–14: Toccaten BWV 913, 912, 910, 915, 911
Erstausgaben: BWV 910 Berlin 1837, BWV 911 *Œuvres complets*, Liv. 4, Leipzig 1839, BWV 912 und 915 in *Œuvres complets*, Liv. 9, Leipzig 1843, BWV 913 in *Œuvres complets*, Liv. 4, Leipzig nach 1847; komponiert in Bachs Arnstädter und/oder früher Weimarer Zeit.
Vorlagen: Unbekannt. Zu Vergleichszwecken wurden für die RWA die Ausgaben von Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch (C. F. Peters, Leipzig o. J.) bzw. der Bach-Gesellschaft (BGA) herangezogen.

Nr. 2–9: Das Wohltemperierte Clavier (BWV 867, 870, 874, 872, 884, 885, 866, 849)
Erstausgabe: Zürich 1801; komponiert spätestens in Bachs Köthener Zeit.
Vorlage: Unbekannt. Eine denkbare Quelle Regers ist die mit Vortragsbezeichnungen versehene zweibändige Ausgabe *Le Clavecin bien tempéré* von Carl Czerny (C. F. Peters, Leipzig und Berlin, 1837; Plattennummern 2635 und 2636) bzw. deren deutsch betitelter Neustich (C. F. Peters, Leipzig 1894, Plattennummern 7916 und 7917)[10].

Nr. 11: Fantasie und Fuge a-Moll BWV 904
Erstausgabe: In *Œuvres complets*, Liv. 4, Leipzig 1839; komponiert in Bachs Weimarer Zeit.
Vorlage: Unbekannt. Mangels eher infrage kommender Publikationen wurde für die RWA zu Vergleichszwecken auf die Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BGA, Bd. 36, Leipzig 1890) zurückgegriffen.

Nr. 15: Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903
Erstausgabe: Wien/Leipzig 1802; komponiert in Bachs Köthener Zeit.
Vorlage: Unbekannt. Friedrich L. Schnackenberg benennt »im Allgemeinen« die von Ernst Naumann betreute Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BGA, Bd. 36, Leipzig 1890) bei Breitkopf & Härtel als Vorlage.[11] Unter anderem aufgrund der abweichenden Themengestalt in der Fuge (T. 9) kommt diese aber eigentlich nicht infrage.

III. Lesarten

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 1 Fuga
Takt 70, Zählzeit 3, I: BGA und NBA ebenfalls b^1; es existiert jedoch mindestens eine Abschrift (D-Dl Mus. 2354-U-1, www.bach-digital.de) mit h^1, auf der Regers Vorlage letztlich basiert haben könnte

Nr. 10 Fantasie
Takt 53, Zählzeit 1, I: Vergleichsausgabe und NBA zusätzlich fis^1; es existieren jedoch mehrere Abschriften (www.bach-digital.de) ohne fis^1, auf denen Regers Vorlage basiert haben könnte

Nr. 12 Toccata und Fuga
Takt 82, Zählzeit 3, Pedal, dritte Sechzehntel: Vergleichsausgabe und NBA cis^1 statt d; es existieren jedoch mehrere Handschriften (www.bach-digital.de) mit d^1, auf denen Regers Vorlage basiert haben könnte (dies gilt auch für die Ausgabe von Czerny, Griepenkerl und Roitzsch)

Takt 85, Zählzeit 3, II, letzte Sechzehntel: Vergleichsausgabe und NBA *ais* statt *a*; es existiert jedoch mindestens eine Abschrift (D-B Mus.ms. Bach P 804, www.bach-digital.de) mit *a*, auf der Regers Vorlage letztlich basiert haben könnte

Takt 92, Zählzeit 3, I, dritte Sechzehntel: Vergleichsausgabe und NBA $fisis^2$ statt fis^2; es existieren jedoch mehrere Abschriften (www.bach-digital.de) mit fis^2, auf denen Regers Vorlage basiert haben könnte

Takt 136, Zählzeit 4, I, Unterstimme, zweite Sechzehntel: Vergleichsausgabe und NBA *h* statt *his*; es existieren jedoch mehrere Abschriften (www.bach-digital.de) mit *his*, auf denen Regers Vorlage basiert haben könnte

Nr. 13 Fuga
Takt 59, Zählzeit 3, I: Vergleichsausgabe sowie BGA und NBA as^1 als mittlere Triolenachtel der Ober- statt der Unterstimme; es existiert jedoch mindestens eine Abschrift (B-Br Ms II 4093 Mus, www.bach-digital.de) mit der anderen Stimmführung (wenn auch getauschten Stimmen), auf der Regers Vorlage letztlich basiert haben könnte

Nr. 14 Toccata und Fuga
Takt 9, Zählzeit 1, Pedal, letzte Sechzehntel: Vergleichsausgabe sowie BGA und NBA *B* statt *c*; es existieren jedoch mehrere Abschriften (www.bach-digital.de) mit *c*, auf denen Regers Vorlage basiert haben könnte

Nr. 15 Chromatische Fantasie
Takt 27, Zählzeit 2, alle: In Stichvorlage und Erstdruck ist I im Gegensatz zu II/Pedal unvollständig, es fehlt die abschließende Sechzehnteltriole (siehe auch Vergleichsausgabe), die dem in II gehaltenen Akkord entspräche; durch die gehaltenen Noten in der letzten notierten Triole ist andererseits Regers Intention für I eindeutig; nichtsdestotrotz ist die Positionierung dieser Triole über der Achtelpause in II/Pedal nicht korrekt, zumal in dieser Pause eigentlich die ausgesparte Triole erklingen müsste

2. Lesartenverzeichnis

Takt[Zählzeit] Stimmen Anmerkung

10 Dessen Auflage von 1906 erschien mit einem Vorwort von Philipp Wolfrum.

11 Friedrich L. Schnackenberg in *Neue Zeitschrift für Musik* 69. Jg. (1902), Nr. 27/28 (2. Juli), S. 384–386, hier S. 385.

Nr. 1
Toccata

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro moderato. (♩ = 80.)« statt »Con moto. (Allegro.)«
7[4]	I/II	**SV** mit Bindebögen (in II ohne Ziel im Folgetakt), die vor Zeilenwechsel über den Taktstrich hinausweisen

Fuga

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro. (Tempo giusto.) (♩ = 92.)« statt »Con moto.«
7[3]	II	**VA** *a* statt *c*[1]
10[2]	I	**SV** und **ED** »(–4')« (siehe jedoch T. 1, II)
13[4]	Pedal	zweite Achtel: **VA** *F* statt *D*
14[4]	Pedal	zweite Achtel: In **ED** gilt ***f*** bereits ab der ersten Achtel; RWA folgt **SV**
16[4]	I	In **SV** und **ED** beginnt der Haltebogen vor Zeilen- bzw. Seitenwechsel in der Ober- statt Unterstimme
16[4]	II	**VA** Achtel *b-a* statt Viertel *b*
19[2]	I	Oberstimme: BGA *h*[1] statt *b*[1]
68[4]–70[4]	I	**VA** ohne diese Unterstimme
70[3]	I	Oberstimme, vierte Sechzehntel: **VA** *b*[1] statt *h*[1] (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
75[1]	II	**VA** *d* statt *a*
82[1–2]	II	Oberstimme: In **SV** beginnt der Bogen bereits mit der Viertel der Unterstimme (wohl aus Platzgründen auch unterhalb notiert)

Nr. 2
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♪ = 92 statt 88, sonst gleich
13[2]	alle	zweite Schlaghälfte: In **SV** und **ED** gilt *a tempo* bereits ab Beginn der Zählzeit, **SV** vermutlich irreführend
22[4]	alle	**VA** ***fz*** statt ***p***

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** 𝅗𝅥 = 60 statt 64
34[1]–35[1]	I	**ED** Bindebogen ab der Viertel *des*[2] statt Haltebogen *es*[2]=*es*[2]; RWA folgt **SV**
51[4]	I	Unterstimme: **SV** mit beginnendem Bogen, nach Seitenwechsel jedoch nicht fortgeführt
66[1]	II	zweite Viertel: **VA** *des*[1]/*f*[1] statt *b*/*des*[1]
68[1]	II	Oberstimme: **ED** mit Akzent; RWA folgt **SV**

Nr. 3
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Andante sostenuto. ♪ = 108.« statt »Andante maestoso. (♩ = 66.)«
1[1]	I/Pedal	**VA** ***p*** statt ***f***
7[1]	alle	**VA** ***p*** (statt ***f***) bei Zählzeit 2 (zweite Schlaghälfte)
9[4]	I	Unterstimme: **VA** punktierte Achtel und Sechzehntel statt nur Viertel
15[4]–16[1]	I	letzte Sechzehntel: **SV** vor dem Seitenwechsel sinnfreie Haltebögen (schwarze Tinte), in **ED** als Bindebögen gestochen
16[2]	II	zweite Achtel: **SV** zusätzlich *g* (entspricht **VA**)
16[2]	Pedal	**VA** Achtel *g-c* statt Viertel *g* (siehe jedoch T. 17)
21[4]	I	Unterstimme: **SV** ohne Achtel *c*[1] (Rasur)

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 120 statt 108
1[1]	I	**VA** ***p*** statt ***f***
38[1]	II	In **ED** ist ***f*** erst und scheinbar für beide Systeme geltend zu Beginn des Folgetakts statt als Teil der erinnernden Manualangabe gestochen, **SV** unklar bzw. irreführend
58[1]	I	Unterstimme: **SV** und **ED** ab hier ohne Artikulation und Bögen
78[2]	Pedal	zweite und vierte Sechzehntel: **VA** *c* statt *d*

Nr. 4
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegretto vivace. ♩. = 96.« statt »Allegro vivace. (♩. = 88.)«
1[1]	alle	Generalanmerkung: BGA im gelegentlichen Wechsel von 12/8- und Alla-breve-Takt notiert
8[1–12]	II	**VA** ohne Mittelstimme, dafür statt der beiden Noten jeweils ***sf***
14[1–2]	II	**SV** Viertel und Achtelpause, für **ED** geändert zu Achtel und Achtelpause statt zu Viertel; RWA ändert analog zu T. 15
17[1]	alle	BGA mit Wiederholung des zweiten Teils
18[4–5]	I	**ED** fälschlich Staccato-Punkt und Ende des Bogens bei Zählzeit 4; RWA folgt **SV**
28[8]	I	zweite Sechzehntel: BGA *d*[2] statt *dis*[2]
28[11]	I	zweite Sechzehntel: BGA *d*[2] statt *dis*[2]
30[4]	I	**SV** wohl irrtümlich mit Staccato-Punkt
35[11]	I	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen Note auf Zählzeit 10, **SV** scheinbar ebenso; RWA angeglichen an die folgenden Takte
37[2]	I	In **ED** beginnen die Bögen bereits bei der gehaltenen Note auf Zählzeit 1; RWA folgt **SV** (siehe auch das Umfeld)
38[6]	II	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Sechzehntel; RWA folgt **SV**
40[1–7]	I	Unterstimme: **SV** und **ED** Viertel statt Achtel und ohne nachfolgende Pausen (siehe jedoch **VA**); RWA verkürzt und ergänzt
54[1–2]	I	Unterstimme: In **ED** ist der Bogen durchgezogen; RWA folgt **SV**

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Andante con moto. ♩ = 80.« statt »Allegro pomposo. (𝅗𝅥 = 64)«, Taktart daher C statt Alla breve
1[1]	alle	**VA** ***p***
10[2]	II	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
14[1]	II	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** scheinbar ebenso (siehe jedoch auch die ungenaue Schreibweise in den anderen Stimmen)
16[1]	II	**VA** Viertel statt Achtel
17[1]	I	zweite Schlaghälfte: In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Viertel, **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
22[2]	II	erste Sechzehntel: BGA bereits hier *eis*
24[2]	II	zweite Achtel: In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
27[3]	alle	zweite Achtel: In **ED** gilt *(a tempo)* bereits ab Beginn der Zählzeit (möglicherweise schließende Klammer der Ritardando-Anweisung fehlgedeutet); RWA folgt **SV**
32[1]	alle	zweite Achtel: In **ED** gilt die Ritardando-Anweisung (ohne Klammern) erst ab Zählzeit 2; RWA folgt **SV**
33[1]	II	erste Achtel: **VA** (und BGA) *g* statt *h*
40[1]	I/II	zweite Schlaghälfte: In **ED** gilt ***ff*** bereits ab Taktbeginn (in **VA** ist ***ff*** bereits einen Takt früher erreicht), **SV** uneindeutig; RWA verschiebt zum Einsatz in II (siehe auch Pedal)
43[1]	Pedal	zweite Schlaghälfte: In **ED** gilt *più* ***ff*** bereits ab Taktbeginn, **SV** uneindeutig; RWA verschiebt zum Themenkopf
44[1]	I	Unterstimme, erste Schlaghälfte: BGA Achtel und zwei Sechzehntel *d*[1]-*e*[1]-*f*[1] statt einer Viertel *d*[1]
44[3]	I/II	zweite Schlaghälfte: In **ED** gilt *più* ***ff*** bereits ab Taktbeginn, **SV** uneindeutig; RWA verschiebt zum Themenkopf (I)
49[2]	II	BGA *cis-d-e* statt *cis-H-A*

Nr. 5
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 80 statt 76
25[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩. = 63 statt 58
35[1]	II	zweite Sechzehntel: In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Sechzehntel, **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
44[2]	I	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei Zählzeit 1, in **SV** ist nach Seitenwechsel sogar ein weiterführender Bogen notiert (siehe jedoch T. 43); RWA angeglichen an die vorangehenden Einsätze

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Molto moderato e maestoso. ♩ = 76.« statt »Moderato. (♩ = 68)«
3[2]	Pedal	zweite Achtel: **SV** Staccato-Punkt statt Tenuto-Strich
6[3]	II	Achtel: BGA *his*[1] statt *cis*[2]
11[1]	I	zweite Schlaghälfte: **SV** mit überzähliger Pause
22[3]	alle	In **ED** beginnt das Crescendo bereits bei Zählzeit 2, **SV** ohne separate Anweisung im Pedal; RWA folgt für den Beginn tendenziell **SV**
32[3]	alle	In **ED** beginnen die Crescendo-Anweisungen bereits in Zählzeit 1 bzw. 2; RWA folgt tendenziell **SV**
35[3]	alle	In **SV** und **ED** scheint »Org Pl« bereits ab Zählzeit 2 zu gelten; RWA verschiebt

Nr. 6
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro vivace. ♩ = 132.« statt »Allegro. (𝅗𝅥 = 112)«
7[1–3]	II	BGA als Unterstimme (I) Viertel *e¹* und Halbe *a¹*, **VA** *e¹* als Achtel, anschließend Pausen
27[1]	II	dritte Sechzehntel: **VA** (und BGA) *a* statt *e¹* (siehe jedoch Pedal)
30[3]	II	zweite Schlaghälfte: BGA *fis-d* statt *g-fis*

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegretto vivace. ♩. = 76.« statt »Vivacissimo. (♩. = 68–72)«
1[1]	I	**VA** ***p*** *leggiermente* statt ***f***
28[3]	Pedal	In **ED** endet die Crescendo-Gabel erst kurz nach dem Taktstrich, in **SV** bereits in Zählzeit 2
30[3]–31[1]	I/II	In BGA ist *c²* (I) ebenfalls gehalten und der eigentliche Vorhalt in T. 31 (II)
38[2]	Pedal	erste Sechzehntel: **VA** (transponiert) *Fis* statt *A*
72[1]	alle	**VA** ***p*** statt ***fff***

Nr. 7
Präludium

7[3]	Pedal	In **SV** und **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Note
15[1]	I	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Note, in **SV** scheinbar ebenso
15[2]	II	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Note, in **SV** nur scheinbar ebenso
15[4]	I	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Note; RWA folgt **SV**
16[3]	I	letzte 32stel: BGA *b¹* statt *h¹*

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 84 statt 80
9[2]	I	Unterstimme: **SV** und **ED** ab hier ohne Bögen und Artikulation
15[3]	I	Unterstimme: **VA** (sowie BGA und NBA) *f¹* statt *a¹*
18[1–2]	I	Unterstimme, zweite Achtel: In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
26[3]	II	In **SV** endet ein erster Bogen spätestens bei der zweiten Sechzehntel, nach Seitenwechsel ist jedoch ein weiterführender Bogen notiert, in **ED** beginnt ein zweiter Bogen bei der Achtel; RWA verbindet (siehe auch T. 25/26)
29[3]	II	**VA** (sowie BGA und NBA) zwei Achtel *e¹-c¹* statt zwei Sechzehntel und eine Achtel *e¹-d¹-e¹*
46[1]	I	zweite Sechzehntel: BGA (Fassung A) *g¹* statt *b¹* (siehe jedoch Fassung B)
47[1]	I	zweite Sechzehntel: BGA (Fassung A) *f¹* statt *a¹* (siehe jedoch Fassung B)
49[2]	I/II	**VA** *f¹* Zielnote in I, nicht in II, **SV** Rasuren in beiden Systemen sowie zwei Stimmführungspfeile zum I. System
70[2–3]	I/Pedal	BGA *e¹* statt *es¹* bzw. *e* statt *es*
73[1]	II	BGA *d¹* statt *es¹*
83[1]	alle	**VA** ***p*** statt »Org. Pl.«

Nr. 8
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 84 statt 80
21[1–4]	alle	BGA ohne diesen Takt

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro vivace. ♩ = 116.« statt »Allegro scherzando. (𝅗𝅥 = 104)«
1[1]	I	**VA** ***p*** *scherzando* statt ***mp***
38[1]	II	zweite Achtel: **SV** (nach Korrektur) *a* statt *as* (♭ fehlt), vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert

Nr. 9
Präludium

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 92 statt 96
5[4]–7[6]	I	Unterstimme: **VA** ohne diese Stimme, von Reger hinzukomponiert und in Klammern gesetzt
12[2–4]	II	**SV** und **ED** ohne Fortsetzung des Bogens (siehe auch die mögliche Meinungsänderung bei der Bogenführung in I)
15[2]–18[4]	I/II	In **VA** sind die Mittelstimmen (fehlen zumeist in BGA) streckenweise umgekehrt verteilt und oktaviert
15[3]	II	zweite Achtel: In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** irreführend
16[4]	Pedal	In **ED** beginnt der Bogen bereit bei der gehaltenen ersten Achtel, **SV** missverständlich
18[1–4]	I/II	**SV** Mittelstimmen Stimmentausch gegenüber **VA**, in **SV** in II bei Zählzeit 1 ursprünglich als zweite Achtel wohl *fis¹*, rasiert, Korrektur aber nicht vollständig ausgeführt, **ED** dann ohne *d¹*
18[4]	I/II	**VA** zusätzlich *e¹* (I), *cis¹* (II) lediglich Achtel, *gis/cis¹* (transponiert) punktierte Halbe statt nur Halbe
36[2]	I	Unterstimme, erste Achtel (und in der Folge Zählzeit 3): **VA** (vermutlich irrtümlich) *a¹* statt *ais¹* (♯ fehlt)

Fuge

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 112 statt 108–112
39[2]	II	In **ED** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen Viertel auf Zählzeit 1, in **SV** nur scheinbar ebenso; RWA folgt **SV**
68[1]–70[4]	II	In **SV** und **ED** weiterhin zweistimmig notiert (siehe jedoch T. 71)
95[1]	I	Unterstimme: **ED** mit Staccato-Punkt, **SV** möglicherweise Ansatz zu einem nicht ausgeführten Zeichen
96[4]	I/II	In **SV** und **ED** endet das Crescendo aus Platzgründen (»Org Pl«) bereits bei Zählzeit 3
97[1]	I/II	In **ED** gilt »Org Pl« bereits ab Zählzeit 4 des Vortakts, **SV** missverständlich
99[4]	I	Oberstimme: **ED** ohne Staccato-Punkt; RWA folgt **SV**
111[1–4]	I	Unterstimme: **SV** mit überzähliger Ganztaktpause, Notentext ursprünglich als Oberstimme in II (ab Zählzeit 2), Korrektur nicht zu Ende geführt, Stimmführungspfeil zu II in T. 112 vermutlich von Reger im Korrekturabzug ergänzt

Nr. 10
Fantasie

Titel		**VA** »Toccata« statt »Fantasie und Fuge«
1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »(Presto.)« statt »Vivace. (𝅗𝅥 = 132.)«
5[4]–6[1]	II	In **SV** und **ED** ist der Bogen untenherum geführt; RWA angeglichen an T. 3/4
6[1]	II	Oberstimme, erste Sechzehntel: **SV** und **ED** ohne Staccato-Punkt sowie mit Balken statt Fähnchen; RWA angeglichen an T. 4
10[4]	alle	Tempovorgabe: **VA** ohne Metronomzahl
14[3]	I	**SV** Achtel mit Staccato-Punkt, Bindebogen nur für die Sechzehntel, vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
49[1]–52[4]	I	jeweils erste von vier Sechzehnteln: **VA** nicht zusätzlich Achtel bzw. (ab T. 51, Zählzeit 2) Viertel
53[1]	I	NBA ohne *d¹*, **VA** und NBA zusätzlich *fis¹* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
58[2]–62[4]	I	jeweils erste von vier Sechzehnteln: **VA** nicht zusätzlich Viertel
60[4]	I	erste Note: **VA** *fis¹* statt *f¹*
63[4]	I	zweite Sechzehntel: **VA** *c¹* statt *cis¹*
65[4]	II	Oberstimme: **VA** (und NBA) Viertel *g* statt zwei Achtel *g-a*
67[1]	II	**VA** Viertel statt Halbe *d¹*, nachfolgendes *e¹* bei Reger dann in I (Unterstimme)

Adagio – Andante – Fuge

8[2]–12[3]	alle	**VA** ohne Tempovorgaben
9[1]	I	**VA** *d¹* statt der Variante *cis¹*
11[2]	I	Unterstimme: In **ED** endet der Bogen mit der Oberstimme, **SV** uneindeutig; RWA orientiert sich am Notentext der **VA**
12[4]	I	Unterstimme, erste Achtel: **SV** *a* statt *ais* (♯ fehlt), vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
15[2]	I	zweite Achtel: **VA** *e²* statt *eis²*
21[4]	II	In **SV** endet der Bogen bereits vor der zweiten Achtel, sein Ende ist nach dem Zeilenwechsel jedoch notiert
42[2]	I	dritte Sechzehntel: **VA** *g²* statt *gis²*
43[3]	Pedal	In **SV** beginnt der Bogen erst bei Zählzeit 4
44[4]	Pedal	zweite Schlaghälfte: In **ED** endet der Bindebogen erst im Folgetakt, in **SV** ursprünglich ebenso, mit kürzerem Bogen überschrieben, Korrektur nicht zu Ende geführt; RWA folgt **SV** (siehe auch II, T. 45–47)
50[1]	I	zweite Schlaghälfte, vierte 32stel: **VA** *dis²* statt *d²*
52[4]	I	**VA** 32stel-Pause mit nachfolgend ausschließlich 32steln
52[4]	I	**SV** ohne Beginn des nach dem Zeilenwechsel weiterführend notierten Bogens
60[1]	alle	**VA** Achtel statt Sechzehntel (außer *d¹*)
60[3–4]	II	**SV** und **ED** mit durchgehendem Achtelbalken; RWA gleicht den Folgetakten an
91[6]	II	**VA** *cis²* statt *c²*
93[6]	II	**VA** *cis²* statt *c²*

121[6]–122[1]	I	**VA** umgekehrte Stimmenverteilung
129[2]	I/II	**VA** jeweils auch als Achtel
160[3–4]	I	Unterstimme: **SV** und **ED** ohne Pausen
162[4]	I	**VA** zusätzlich Achtel *cis²* als Unterstimme
164[4]	I	**VA** zusätzlich Achtel *h¹* als Unterstimme
167[6]	I	**VA** zusätzlich *h¹* als Unterstimme (in **SV** rasiert)
210[2–4]	II	**VA** ohne diese Stimme
210[3]	I	**VA** *d²* mit Mordent

Nr. 11
Fantasie

18[1–2]	I	Oberstimme: **VA** zwei Achtel und eine Viertel *h¹-a¹-h¹* statt einer Halben *h¹*
33[2]–34[1]	II	**SV** und **ED** ohne Haltebogen *e=e*; RWA orientiert sich an **VA**
78[2]–79[1]	I	**SV** und **ED** ohne Haltebögen *a¹=a¹* und *a=a*; RWA angeglichen an T. 10/11 und 40/41
92[2]	I	In **ED** und wohl auch **SV** beginnt der Bogen bereits bei der gehaltenen ersten Achtel; RWA gleicht den vorangehenden Takten an
109[2]–110[1]	I	**SV** und **ED** ohne Haltebogen *e¹=e¹*; RWA angeglichen an T. 10/11 und T. 40/41

Fuge

33[1]	I	**VA** *a¹* auch als Viertel (Unterstimme)
36[4]	alle	In **ED** gilt *a tempo* bereits ab Zählzeit 3, **SV** aus Platzgründen missverständlich; RWA verschiebt auf den Einsatz im Pedal
53[3–4]	I	zweite Schlaghälfte: **VA** ohne *e²*, stattdessen Achtel *d²* mit Haltebogen
59[1–4]	Pedal	**ED** ohne Notentext, **SV** nicht vollständig rasierte Ganztaktpause, Bogen im Vortakt vor dem Seitenwechsel jedoch über den Takt hinausweisend; RWA orientiert sich an **VA**

Nr. 12
Toccata und Fuga

Titel		**VA** »Toccata« statt »Toccata und Fuga«, **ED** Kopftitel »Toccata und Fuge«
46[1–2]	I	Oberstimme: **VA** punktierte Halbe *his¹* sowie anschließend zwei 32stel, eine Sechzehntel und zwei 32stel *cis²-dis²-cis²-dis²-his¹* (**SV** Rasur)
82[3]	Pedal	dritte Sechzehntel: **VA** *cis¹* statt *d* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
83[2]	II	**VA** *fis¹-a¹-fis¹* statt *d¹-fis¹-d¹*
85[3]	II	letzte Sechzehntel: **VA** *ais* statt *a* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
90[1]	Pedal	zweite Achtel: **VA** (auch div. Abschriften, nicht jedoch NBA) *Fis* statt *Fisis*
92[3]	I	dritte Sechzehntel: **VA** *fisis²* statt *fis²* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
122[4]	Pedal	In **SV** endet der Bogen erst im Folgetakt, vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
123[4]	Pedal	In **SV** endet der Bogen erst im Folgetakt, vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
124[4]	Pedal	In **SV** endet der Bogen erst im Folgetakt, vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
125[4]	Pedal	In **SV** endet der Bogen erst im Folgetakt, vermutlich von Reger im Korrekturabzug geändert
133[1]	I	In **ED** endet der ankommende Bogen bereits bei der letzten Sechzehntel von T. 132, der folgende beginnt bei der ersten Sechzehntel von Zählzeit 1, in **SV** endet der erste Bogen uneindeutig beim Taktstrich
136[4]	I	Unterstimme, zweite Sechzehntel: **VA** *h* statt *his* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
141[3]	II	zweite Sechzehntel: **VA** *a* statt *ais*
162[3]	Pedal	**SV** und **ED** *cis* statt *gis*; RWA folgt **VA**
169[4]	Pedal	**SV** ***pp*** statt ***ff***, von fremder Hand mit Bleistift geändert
181[6]	II	**SV** *cis¹-h* statt *h-a*, vermutlich im Korrekturabzug von Reger geändert

Nr. 13
Toccata

Titel		BGA »Toccata« statt »Toccata con Fuga«, **SV** Sammeltitel »Toccata und Fuga«
4[16]	I/II	**VA** und BGA ***f***, jedoch ohne vorangehendes bzw. noch geltendes Crescendo
5[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 72 statt 76
7[2]	I	**VA** Praller
18[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro moderato. (♩ = 88.)« statt »Allegro vivace. (♩ = 96)«
29[2]	II	**SV** erste Achtel wohl ursprünglich mit Staccato-Punkt, anscheinend gestrichen, zweite Achtel ohne Staccato-Punkt, für **ED** beide analog zum I. System ergänzt
35[4]	I	Unterstimme: **SV** und **ED** Achtel mit Staccato-Punkt, Bindebogen erst ab der ersten Sechzehntel; RWA angeglichen an II sowie T. 33
48[1]	I	zweite Schlaghälfte: **VA** und BGA (sowie NBA) *d²-c²* statt *c²-d²* (vgl. Zählzeit 3)
48[3]	I	zweite Schlaghälfte: **VA** und BGA (sowie NBA) *c²-d²* statt *d²-c²* (vgl. Zählzeit 1)
50[4]	I	Unterstimme, zweite Achtel: **SV** und **ED** *b¹* statt *d²*; RWA orientiert sich an **VA** und BGA
54[1]	I	Unterstimme: In **VA** und BGA führt *cis²* aus dem Vortakt zu *d²* statt zu *f¹* (**SV** Rasur, siehe auch T. 61)
61[1]	I	Unterstimme: In **VA** und BGA führt das *a¹* aus dem Vortakt zu *b¹* statt zu *d¹* (**SV** Rasur, siehe auch T. 54)
68[1]	I	**SV** und **ED** *espress.* aus Platzgründen erst bei Zählzeit 3
68[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 72 statt 68
73[1]	I/II	Manualangabe: **SV** und **ED** ohne geschweifte Klammer, möglicherweise »Man. II« nur für I gemeint

Fuga

1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 108 statt 96
1[1]	alle	Generalanmerkung: **VA** und BGA über weite Strecken punktierte Rhythmen statt Triolen
27[2]	Pedal	**SV** (wohl Platzgründe) und **ED** ***mf*** erst etwa ab der dritten Triolenachtel; RWA zieht analog zur Phrasierung vor
30[4]	II	Triolenachtel: **ED** ohne Staccato-Punkt; RWA folgt **SV** (Staccato-Punkt möglicherweise Tenuto-Strich)
40[2]–41[1]	II	**SV** und **ED** nicht als Unterstimme mit abschließend zweistimmigem *a¹* als Auftakt für die Oberstimme; RWA orientiert sich an **VA** (siehe auch die Verlängerung des Bogens in **SV**)
47[2]	I	**ED** ***f*** erst ab Zählzeit 3, **SV** uneindeutig; RWA zieht analog zu II vor
59[3]	I	**VA** und BGA *as¹* als mittlere Triolenachtel der Ober- statt der Unterstimme (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
68[3]	I	drittes Schlagdrittel: **ED** mit zusätzlich angebundener Triolenachtel statt Anbindung der ersten Triolenachtel in Zählzeit 4; RWA folgt **SV**
68[3]	I	**ED** gebundene triolische Viertel und Achtel ohne Haltebogen zu Zählzeit 4 statt binäre Viertel mit Haltebogen zu Zählzeit 4; RWA folgt **SV**
89[4]	I/II	In **VA** und BGA ist *f¹* mit II gehalst und *as* als Auftakt zu T. 90 separat gestellt
104[3]	I	In **ED** endet der ankommende Bogen bei der Achtel in Zählzeit 2, der folgende beginnt bei der Viertel in Zählzeit 3, **SV** uneindeutig; RWA verschiebt analog zur sonstigen Phrasierung
114[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** ♩ = 72 statt 60

Nr. 14
Toccata und Fuga

Titel		BGA »Toccata« statt »Toccata und Fuga«
1[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Allegro moderato. (♩ = 69.)« statt »Moderato. (♩ = 64)«
9[1]	Pedal	letzte Sechzehntel: **VA** und BGA *B* statt *c* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
12[2]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Adagio. (♩ = 52.)« statt »Adagio con sentimento. (♩ = 58)«
16[2]	II	**ED** ohne »nur«, in **SV** und **ED** aus Platzgründen erst im Folgetakt; RWA zieht vor und folgt bezüglich der Formulierung **SV**
20[3]	Pedal	**VA** und BGA (sowie NBA) Sechzehntel erst in Zählzeit 4 (*B-c*)
24[4]	II	zweite Schlaghälfte: **ED** Sechzehntel *b¹* statt zwei 32stel *b¹-g¹*, in **SV** letzte Note verwischt, aber eigentlich noch lesbar; RWA folgt **SV** (siehe auch **VA**)
28[2]	I	Unterstimme, zweite Schlaghälfte: **VA** (auch div. Abschriften, nicht jedoch BGA und NBA) *c²* statt *d²*
30[3]	I/II	In **ED** ist *sempre* ***ff*** bereits in der ersten Takthälfte gestochen, in **SV** möglicherweise nur *sempre* nachträglich dort notiert (***ff*** auf Zählzeit 3)
33[2]	alle	Tempovorgabe: **VA** »Adagio. (♩ = 52.)« statt »Adagio con sentimento. (♩ = 58)«
49[3]	I	zweite Sechzehntel: **VA** *as¹* statt *a¹*
63[2]	I	**VA** eine Terz tiefer (siehe jedoch auch BGA)
73[3]	II	erste Sechzehntel: **VA** *a¹* statt *as¹* (♭ fehlt, siehe jedoch auch BGA)
80[2]	I	punktierte Achtel: **VA** *b¹* statt *h¹* (♮ fehlt, siehe jedoch auch BGA)
80[2]	II/I	Sechzehntel: BGA *d¹/h¹* (**VA** fälschlich *d¹/b¹*) statt *es¹/c²*

83[4]	I	vorletzte 32stel: BGA *b*[1] statt *h*[1]
84[1]	I	erste 32stel: **VA** *h*[1] statt *b*[1] (siehe jedoch auch BGA)
85[4]	alle	**SV** »a tempo« erst im Folgetakt, **ED** sowohl hier als auch dort
100[1–2]	II	**SV** scheinbar separater Bogen, der nach halbtaktigem Zeilenumbruch jedoch weiterführend notiert ist, in **ED** beginnt der zweite Bogen aber ebenfalls in Zählzeit 1; RWA verbindet
107[2]	Pedal	zweite Sechzehntel: **VA** und BGA (sowie NBA) *es* statt *d*
107[3]	Pedal	zweite und dritte Sechzehntel: **VA** und BGA *c-A* statt *Es-c*
112[2]	I	**VA** und BGA Sechzehntel + zwei 32stel + Sechzehntel + zwei 32stel statt zwei 32stel + Sechzehntel + zwei 32stel + Sechzehntel (siehe auch T. 141)
117[3]	Pedal	dritte Sechzehntel: **VA** *f* statt *es*
122[2]	I	Sechzehntel: **VA** *h*[1] statt *c*[2]
141[3–4]	I	**VA** jeweils Sechzehntel + zwei 32stel statt zwei 32stel + Sechzehntel (siehe jedoch auch T. 112 und BGA)
146[2]	alle	In **SV** und **ED** gilt *meno* ***f*** in I/II bereits ab Zählzeit 1, das Diminuendo endet im Vortakt (in **ED** fälschlich bereits bei Zählzeit 3) bzw. (Pedal) in Zählzeit 1; RWA orientiert sich an der Pedalstimme
156[4]	I	vierte Sechzehntel: **VA** *b*[1] statt *d*[2] (siehe II)
160[3]–162[1]	II	**VA** jeweils Sechzehntel + zwei 32stel statt zwei 32stel + Sechzehntel (siehe jedoch auch BGA)
168[1]	Pedal	**ED** Bindebogen ohne Anfang nach Zeilenwechsel weiterführend gestochen; RWA folgt **SV**
171[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** zusätzlich »(♩ = 52.)«
174[1]	alle	Tempovorgabe: **VA** zusätzlich »(♩ = 104.)«
174[3]	I	letzte Triolensechzehntel: **VA** *a*[1] statt *as*[1] (siehe jedoch auch BGA)

Nr. 15
Chromatische Fantasie

5[1]	I	**VA** *d*[2] als Achtel (siehe II im Verlauf des Taktes)
7[1]	I	zweite Triolensechzehntel: **VA** *b*[1] statt *h*[1]
17[1]–18[1]	II/Pedal	**VA** ohne Akkorde
17[2]	I	In **ED** beginnt das Diminuendo bereits in Zählzeit 1, **SV** durch den wohl nachträglichen Eintrag von *sempre* missverständlich; RWA gleicht den Decrescendo-Gabeln in II/Pedal an
19[1]–20[1]	Pedal	**VA** ohne diese Stimme
19[4]–20[2]	II	**VA** ohne Akkorde
21[1]	I/II	In **SV** und **ED** ist *brillante* lediglich aus Platzgründen erst bei Zählzeit 2 notiert bzw. gestochen
23[1]–27[1]	II/Pedal	**VA** ohne diese Stimmen
25[2]	I	zweite Schlaghälfte, zweite 32stel: **VA** schlägt *fis*[1] statt *f*[1] vor
27[2]	alle	In **SV** und **ED** ist I im Gegensatz zu II/Pedal unvollständig, es fehlt eine Sechzehnteltriole (siehe auch **VA**) (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
30[3]–31[1]	I	**SV** und **ED** mit beginnendem Bogen, der nach Zeilenwechsel allerdings nicht fortgesetzt ist, **ED** darüber hinaus ohne Beginn des Haltebogens *h*[2]=*h*[2]
37[1–3]	Pedal	**VA** *fis-g* statt *ges-ges*
39[1]	Pedal	In **SV** beginnt das Arpeggio bereits im Pedal
42[1]	Pedal	In **SV** beginnt das Arpeggio bereits im Pedal
47[1]	I	**VA** *e*[1] statt *f*[1]
54[2]	I	**VA** ohne Verzierung
56[2]	II	**VA** ohne *G/des/g*
56[2]	I/II	**SV** und **ED** III. statt I. Man; RWA angeglichen an T. 50ff.
61[2–3]	II	In **ED** sind ***f*** und die nachfolgende Decrescendo-Gabel zu II gestochen, im Pedal lediglich ***f***; RWA folgt **SV**
69[4]	I	zweite Schlaghälfte: **VA** andere Verteilung der Notenwerte
70[2]	II	**VA** *g* Viertel statt Sechzehntel
72[1]	II	**SV** und **ED** ohne erkennbaren Grund zweistimmig notiert (Oberstimme mit Pause, siehe jedoch auch **VA**)
75[3]	II	**SV** und **ED** *es*[1] statt *e*[1] (♮ fehlt); RWA orientiert sich an **VA**

Fuge

9[1]	II	**VA** punktierte Achtel und Sechzehntel *d*[1]-*e*[1] statt Viertel *e*[1]
64[1]	II	**VA** (ohne Haltebogen aus dem Vortakt) erst die zwei Sechzehntel, dann die Achtel
72[1–2]	I/II	**VA** *c*[2] und *b*[1] statt *cis*[2] und *h*[1]
85[1]–89[3]	Pedal	**VA** durchgehend Sechzehntel
93[3]	I	**VA** nur Viertel *a*[1] statt zwei Achtel *a*[1]-*h*[1]
108[3]	II	**VA** durchlaufende Sechzehntel
112[1–3]	Pedal	**VA** durchgehend Sechzehntel
140[1]–141[1]	II	**VA** ohne diese Stimme
141[1–3]	I	**VA** (ab der zweiten Sechzehntel) ohne Unterstimme
142[1]–149[1]	II	**VA** ohne diese (Unter-)Stimme
151[1]–152[1]	II	**VA** ohne diese (Unter-)Stimme
152[2]	I	**VA** ohne die mittleren beiden Sechzehntel
154[1]–160[1]	II	**VA** ohne diese Stimme
161[1]	Pedal	**VA** *D* erst auf Zählzeit 2

Bach-B8 – Schule des Triospiels

Bearbeitet in München, Anfang Februar bis Ende April 1902.

I. Quellen

Stichvorlage (SV)
Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 098.

Korrekturabzug (KA)
Besitzer: Bayerische Staatsbibliothek, München, Musikabteilung, Signatur: Mus. Mss. 5365.

Erstdruck (ED)
Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig, Dezember 1903; Plattennummer L. & K. 108, Verlagsnummer 93 (ab 1906).

Stichvorlage
↓
(1. Korrekturabzug)
↓
2. Korrekturabzug
↓
Erstdruck

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als Referenzquelle dienten die Stichvorlage und der 2. Korrekturabzug. In Zweifelsfällen wurde die Vergleichsausgabe (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerk

Aufrichtige Anleitung [15 Inventionen und 15 Sinfonien]
Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).
Erstausgabe: *Œuvres complettes*, Cah. I (*XV Inventions*), Leipzig 1801; komponiert 1722/23.
Vorlage: Unbekannt. Eine denkbare Quelle ist die mit Vortragsbezeichnungen versehene Ausgabe der *Klavierwerke von Joh. Seb. Bach* von Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch, C. F. Peters, Leipzig o. J.
Alle für die Edition in der RWA verwendeten Vorlagen bzw. Vergleichsausgaben geben die jeweils letzte Fassung wieder.

III. Lesartenverzeichnis

Takt[Zählzeit]	Stimmen	Anmerkung
Nr. 1		
14[3–4]	I/II	**ED** Crescendo- statt Decrescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
Nr. 2		
20[1–3]	Pedal	**ED** Decrescendo-Gabel trotz Crescendo-Anweisung; RWA folgt **SV**
Nr. 3		
12[1]	I/II	**ED** ***p*** statt ***mp*** (so bereits in **KA**, entweder Stichfehler oder von Straube geändert); RWA folgt **SV**
13[2]–14[1]	II	ab der zweiten Sechzehntel: **SV** *a*[1]-*gis*[1]-*fis*[1]-*g*[1] statt *e*[2]-*d*[2]-*cis*[2]-*h*[1], in **KA** von Reger geändert
15[3]–16[1]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
Nr. 4		
1[1]	alle	**VA** »Allegro« statt »Moderato«
29[1]	Pedal	Triller: In **ED** sind die Applikaturen umgekehrt gestochen (oberhalb für die tiefere, unterhalb für die höhere Note)
29[1]–33[3]	Pedal	Triller: **VA** ♯ für die Wechselnote statt ♮
44[2]–45[3]	Pedal	**SV** ohne Tenuto-Striche, jedoch mit Beginn des Bogens, bereits für **KA** vermutlich von Straube die Striche analog zu

		T. 2/3 (I) und 5/6 (Pedal) ergänzt und den Bogen auf T. 46 verschoben
Nr. 5		
9[1]	I	**ED** ohne *marc.*; RWA folgt **SV**
Nr. 6		
19[1]	I/II	In **SV** beginnt die Decrescendo-Gabel bereits bei Zählzeit 3 des Vortakts
31[3]–32[1]	I	**ED** ohne Bindebogen; RWA folgt **SV** (dort verwischt)
51[3]–52[1]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
53[3]–54[1]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
54[3]–55[1]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
56[3]–57[1]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
60[2]–61[1]	Pedal	**ED** Spitze im Wechsel statt Klammern; RWA folgt **KA** (Änderung von Straube mit Bleistift)
Nr. 7		
22[1–2]	II	In **SV** ist die wohl ursprünglich gedachte Bogensetzung nicht getilgt (ankommender Bogen bis zur ersten Sechzehntel, dann weiter bis Zählzeit 2)
23[1]	I	**ED** Mordent statt Praller; RWA folgt **SV** (siehe auch Fingersatz)
Nr. 8		
4[1]	Pedal	erste Achtel: **SV** ohne Staccato-Punkt
18[1]	II	zweite Achtel: **ED** ohne Staccato-Punkt, in **SV** verschmiert, daher wohl für Streichung gehalten (siehe jedoch auch T. 14); RWA folgt **SV**
Nr. 9		
1[1]	Pedal	**ED** mit zusätzlichem Bindebogen; RWA folgt **SV**
11[1–2]	II	**ED** aufgrund des bereits in **KA** fehlenden Haltebogens Fingersatz 2-1
33[2–3]	I	**VA** punktierte Viertel und Achtel statt doppelt punktierter Viertel und Sechzehntel, in **SV** möglicherweise nach Ausarbeitung der Mittelstimme geändert
Nr. 10		
7[5]	Pedal	**VA** *fis* statt *g*, von Reger vermutlich aufgrund der hinzukomponierten Stimme (*g*) geändert
10[1–4]	Pedal	In **KA** von Reger mit roter Tinte geändert (Spitze für die Viertel gestrichen), die Klammer allerdings nur bis zur Viertel verlängert (siehe **ED**); RWA verlängert analog zum Umfeld
Nr. 11		
4[2]	I	In **ED** endet der ankommende Bogen bereits bei der vorangehenden Sechzehntel, der folgende beginnt bei der ersten Achtel; RWA folgt **SV** (siehe auch Zählzeit 4 sowie T. 14, Pedal)
21[1]	Pedal	Viertel: **VA** mit Praller (wie T. 20)
Nr. 12		
6[1.0]	II	zweite Sechzehntel: **SV** *gis*[1] statt *e*[1], möglicherweise von Straube geändert (siehe **KA**)
9[1]	alle	**ED** *sempre* ***f*** statt *sempre* ***p*** (so bereits in **KA**); RWA folgt **SV**
15[3–4]	Pedal	**ED** mit Klammer trotz Haltebogens
16[4]	Pedal	**SV** Staccato-Punkt statt Tenuto-Strich, Letzterer bereits in **KA** (siehe auch T. 2 und 6)
20[4–5]	II	**SV** punktierte Achtel *fis*[1] und Sechzehntel *gis*[1] statt Achtel *a* und zwei Sechzehntel *fis*[1]-*gis*[1], in **KA** von Reger geändert, in **ED** beginnt der Bogen jedoch weiterhin erst bei *gis*[1]
20[6–7]	Pedal	**SV** mit Tenuto-Strichen (bei Zählzeit 6 wäre eigentlich ein Staccato-Punkt zu erwarten) und Mordent (Zählzeit 7), Letzterer auch in **VA**
Nr. 14		
19[3]	Pedal	In **SV** beginnt die Decrescendo-Gabel erst nach der ersten Sechzehntel
Nr. 15		
19[3]	Pedal	Achtel: **VA** mit Praller (wie T. 13)

Strauss-B2 – Feierlicher Einzug TrV 224

Bearbeitet in Kolberg, Ende August 1909.

I. Quellen

Erstdruck (**ED**)

Verlag: Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin, März 1910;[12] Plattennummer S. 9500e. Partitur und Stimmen (Pauken, Posaunen).

(Stichvorlage)
↓
(Korrekturabzug)
↓
Erstdruck

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. In Zweifelsfällen wurden die Vorlagen (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerk

Feierlicher Einzug

Komponist: Richard Strauss (1864–1949).
Erstausgabe: Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin 1909.
Vorlagen: Klavierauszug von Johannes Doebber und Partitur von Strauss, möglicherweise beides als Bürstenabzug.[13]

III. Lesartenverzeichnis

Takt[Zählzeit]	Stimmen	Anmerkung
18[1]	I	Vorlagen f^1/a^1 statt g^1 (siehe auch II) sowie ohne Vorhalt d^2
93[4]	Pedal	Sechzehntel: **ED** *g* statt *ges*; RWA folgt den Vorlagen (siehe auch T. 104)
94[1]	I/II	Vorlagen ohne e^2 bzw. e^1 (siehe auch Folgefehler in Zählzeit 4)
94[4]	I/II	**ED** e^2 bzw. e^1 statt es^2 bzw. es^1 (b fehlen); RWA orientiert sich an den Vorlagen
102[2]	I	Vorlagen as^1 statt b^1
104[4]	Pedal	Sechzehntel: **ED** *g* statt *ges*, Pos und **ED**[Pos] jedoch *ges*; RWA folgt den Vorlagen (siehe auch T. 93)
120[4]–121[1]	Pedal	Vorlagen ohne Haltebogen *es=es*
121[4]	I/Pedal	Achtel: gemäß **V-P** (unabhängig von Pos) zusätzlich z. B. es^2 (I) bzw. *es* statt *g* (Pedal) (siehe jedoch **V-K**, dort aber Pause in II)

Sinding-B1 – Andante aus dem Klavierquintett e-Moll op. 5

Bearbeitet in Meiningen, Ende April 1912.

I. Quellen

posthume Erstausgabe (**EA**)

Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig, Oktober 1921;[14] in *Album Nordischer Komponisten*, zwei Hefte, Verlagsnummern 2043 und 2044, Plattennummern 17460 und 17461.

(Stichvorlage)
↓
(Korrekturabzug)
↓
posthume Erstausgabe

12 Laut *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 82. Jg. (1910), März-Heft, S. 67.
13 Der Klavierauszug könnte Reger auch bereits als Druck vorgelegen haben – er ist in *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* (81. Jg., S. 262) für September 1909 angezeigt –, die Partitur erschien jedoch wohl erst im November (ebda., S. 322) im Druck.
14 Vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 93. Jg. (1921), Oktober-Heft, S. 178.

Der Edition liegt als Leitquelle die posthume Erstausgabe zugrunde. In Zweifelsfällen wurde die vermutliche Vorlage (s. u.) zu Rate gezogen.

II. Originalwerk

Quintett (E moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 5
Komponist: Christian Sinding (1856–1941).
Erstausgabe: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig 1888.
Vorlage: Vermutlich die Erstausgabe.

III. Lesarten

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 106, Zählzeit 3–4, Pedal: In der posthumen Erstausgabe beginnen die Sechzehntel vermutlich aus Platzgründen mit der zweiten Triolenviertel in I, wenngleich es dann Achtel sein müssten; sollte die Stelle wie in T. 104 (I) mit Beginn auf der dritten Triolenviertel gemeint sein, müssten jedoch zuvor zwei entsprechende Viertelpausen gestochen sein; irritierenderweise sind in der Vorlage die Aufgänge im Klavier sowohl binär auf Zählzeit 4 als auch parallel zur dritten Triolenviertel in den Streichern gestochen.

2. Lesartenverzeichnis

Takt[Zählzeit]	Stimmen	Anmerkung
29[3]	I	Unterstimme: **V** *e*[1] (wohl notationsbedingt) nur punktierte Viertel statt Halbe
30[1]	Pedal	**V** zusätzlich *Fis*
41[1]–56[4]	alle	Hier geht Reger stellenweise recht frei mit den Begleitstimmen (v. a. Klavier) um
83[2–4]	II	**V** zusätzlich parallele Oberstimme
83[4]	II	erste Achtel: **EA** *a* statt *h*; RWA orientiert sich an **V** (siehe auch Umfeld)
84[1–3]	II	**V** zusätzlich parallele Unterstimme
93[1]–94[4]	Pedal	**V** Vierteltriolen-Bassstimme
95[1]–96[3]	alle	**V** aufsteigende Klangbrechung (Klavier)
96[4]	I/II	In **EA** ist ***p*** etwas früher gestochen (zweite Triolenviertel), in **V** erst im Folgetakt (zuvor Crescendo-Gabel); RWA verschiebt zum Auftakt
98[1]	II	**EA** fälschlich mit Augmentationspunkt (siehe auch **V**) statt Stimmführungsstrich zu I
104[4]	I	**V** acht 32stel statt vier Sechzehntel
106[1]	I	**EA** *c*[2] statt *cis*[2]; RWA orientiert sich an **V** (Vl II)
106[1–3]	I	**EA** scheinbar Bindebogen für Unterstimme statt Haltebogen *cis*[2]=*cis*[2]; RWA gleicht an vorangegangene Takte an
106[3–4]	Pedal	**EA** unklar (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
106[4]	Pedal	**V** acht 32stel statt vier Sechzehntel
107[1–3]	I	**EA** scheinbar Bindebogen für Unterstimme statt Haltebogen *c*[2]=*c*[2]; RWA gleicht an vorangegangene Takte an
109[1]	alle	In **V** ist das Klavier bis T. 145 im 6/4-Takt notiert
109[1]–114[4]	I	**EA** mit neuer, aus der Klavierstimme abgeleiteter Oberstimme, bei der die Wechselnote der ersten Takthälfte aus der zweiten Takthälfte stammt und dort früher als in V erklingt
113[3]	I	Unterstimme: **EA** mit Haltebogen *d*[1]=*d*[1]; RWA gleicht an Umfeld an
115[1–3]	Pedal	**V** ohne diese Figur
125[1]	Pedal	**EA** *d* statt *f*; RWA orientiert sich an **V**
127[3]–128[2]	II	In **EA** endet der erste bzw. beginnt der zweite Bogen früher; RWA angeglichen an T. 123f.
133[1]	I	**EA** Manualangabe wohl irrtümlich II. statt III. Manual (siehe T. 117 und 145)
142[4]	II	**V** 32stel-Nonolen-Aufgang (Vl I/II, Va) statt zwei Achtel
144[4]	II	**V** 32stel-Nonolen-Aufgang (Vl I/II, Va) statt zwei Achtel
148[1–3]	II/I	**EA** jeweils *a*[1] statt *ais*[1] (♯ fehlt); RWA orientiert sich an **V**
164[3]	alle	In **V** beginnt ein Diminuendo bzw. die Decrescendo-Gabel bereits in T. 163 (Zählzeit 1 bzw. 2)
174[2]	I/II	**EA** ***ff*** statt ***mf***; RWA orientiert sich an **V**
187[1]	I/II	In **V** beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in T. 186, Zählzeit 2