

Max Reger · Werkausgabe
Band III/6

Bearbeitungen für Klavier zu
zwei Händen I

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 6
Bearbeitungen für Klavier
zu zwei Händen I

Max
REGER

Bearbeitungen
für Klavier zu
zwei Händen I

Herausgegeben von
Knud Breyer und Stefan König
unter Mitarbeit von
Christopher Grafschmidt
und Claudia Seidl

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

© 2026 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – Carus 52.824
Alle Rechte vorbehalten
www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com
Carus-Verlag, Sielminger Str. 51
70771 Lf.-Echterdingen, Germany

2026 / Printed in Germany
ISMN 979-0-007-34486-3

Inhalt / Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Bearbeitungen	VIII
Reger als Bearbeiter	X
Übersicht der Bearbeitungen	XIV
Einleitung	XV
The Reger Edition	XXV
About the edition of the arrangements	XXVI
Reger as arranger	XXVIII
Overview of the arrangements	XXXII
Introduction	XXXIII
Bach-B1 – Ausgewählte Orgelwerke	2
Schubert-B1 – Divertissement à la hongroise op. 54 (D 818)	78
Kuhlau-B1 – Allegro burlesco	
aus der Klaviersonatine op. 88 Nr. 3	114
Chopin-B1 – Fünf Spezialstudien für Pianoforte (Bearbeitungen Chopin'scher Werke)	122
Chopin-B4 – Zweite Studie	
über Fr. Chopin's Valse op. 64 Nr. 1	162
Bach-B4 – Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele	169
Bach-B5 – Drei Orgel-Choralvorspiele	208
Bach-B7 – Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552	212
Brahms-B4 – Fünf langsame Sätze aus den Symphonien	234
Kritischer Bericht	267

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 ONLINE¹ 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 Akademiensprogramms 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

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. 105–131; hier 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 dem 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. mitherausgegeben. 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, »Transkription, Imitation, Komposition. Zur Klaviertranskription von Bachs 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.

Carl Tausig (1841–1871) waren in den Konzertprogrammen der Zeit äußerst präsent.¹⁰ Die Bearbeitung von Tausig hatte auch Reger als junger Pianist zeitweise 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 sogar ausdrücklich seinen Verlegern Otto und Eugen Spitzweg (Verlag Jos. Aibl) in München Reger als Bearbeiter 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 »angestregtem 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. »Denn 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 Konzertsfassung 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.

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 N^a eine Sängerin hören zu müssen, die da zu der im riesigen Saal immer „spindeldürren“ Klavierbegleitung Lieder singt!«²⁴ Mit seinen Bearbeitungen von Klavier- zu Orchesterliedern²⁵ 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 Manualwechsel³¹ oder der Verzicht auf historisierende Elemente. Statt auf das Cembalo³² 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 bravouröses 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. 292.

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-Praxis³⁸ 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. 99.

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 Verlageigentümer 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]).

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 Forêt*, 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 zu vier Händen

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, beweine deine 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 sechste Band der Abteilung *Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten* umfasst in chronologischer Folge die zwischen 1893 und 1915 entstandenen Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen, die Liedtranskriptionen ausgenommen (siehe Band III/7).

Bach-B1– *Ausgewählte Orgelwerke*

Bearbeitet in Wiesbaden zwischen Anfang 1893 und September 1896.

Am 15. Februar 1893 berichtete Reger seinem ehemaligen Weidener Klavierlehrer Adalbert Lindner über seine aktuelle Situation in Wiesbaden.¹ Er hatte sein Theoriestudium gerade abgeschlossen, war als Klavierlehrer auf Stundenonorarbasis am Konservatorium tätig und erhoffte sich eine Festanstellung an diesem Institut. Zu diesem Zweck trat Reger mehrfach als Pianist bei Veranstaltungen des Konservatoriums solistisch in Erscheinung. Insbesondere das Konzert am 4. Februar sollte der Eigenwerbung dienen. Reger spielte eine Bearbeitung von Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532, die er »zum Concertgebrauch für Clavier eingerichtet« hatte (Bach-B1 Nr. 3).² Vom Erfolg berichtete er Lindner: »Riemann ist von der Bearbeitung so eingenommen, daß er z.B. zu Dr. Carl Fuchs, der 8 Tage hier war u. die G moll Phantasie & Fuge (v Liszt arrang.) [spielte,] sagte: Du Fuchs, da laß mal den Reger drüber kommen, der macht die Sache viel besser; u. seit der Zeit ermuntert er mich immer ich sollte es doch auch arrangieren.«³

Im selben Brief erwähnte Reger insgesamt »3 Bachsche Orgel-Präludien & Fugen für Klavier arrangiert«, von denen er hoffte, dass »Schott in Mainz sie vielleicht druckt«⁴. Welche beiden weiteren der schließlich vier Bearbeitungen von Bach-B1 er inzwischen erstellt hatte, ist nicht klar. Von der Nr. 2 ist erst in einem Brief vom 20. April 1895 an Ferruccio Busoni die Rede,⁵ die autographe Stichvorlage der Nr. 4 war am 15. September 1896 fertiggestellt.⁶ Es ist also möglich, dass Reger zuvor entweder weitere, nicht erhaltene Bearbeitungen von Bach'schen Präludien und Fugen erstellt hatte oder aber von den überlieferten Bearbeitungen verworfene Frühfassungen existierten. Es ist zudem nicht ausgeschlossen, dass es sich auch bei Regers Aufführungsfassung der Bearbeitung von BWV 532 um eine frühe Version handelte, die dann für die

Druckausgabe überarbeitet wurde. Da keine Korrespondenz mit dem Verlag Schott aus dieser Zeit überliefert ist, bleibt unklar, ob Reger seine Bearbeitungen dort auch tatsächlich angeboten hat. Stattdessen erschienen sie bei dem Londoner Verleger George Augener, den Reger im August 1892 in Wiesbaden im Hause seines Lehrers Hugo Riemann kennengelernt hatte.⁷ Ergebnis dieser Bekanntschaft war ein auf sieben Jahre angelegter Verlagsvertrag, den Reger umgehend nicht nur mit Originalkompositionen, sondern auch mit Bearbeitungen bediente.

Erst rund anderthalb Jahre nach dem Brief an Lindner werden die Bach-Bearbeitungen in Regers erhaltener Korrespondenz wieder erwähnt. In einem Brief vom 13. September 1894 an Augener schrieb er aus Weiden: »Die Bacharrangements sende ich Ihnen, sobald ich sie von d'Albert zurückhabe.«⁸ Den Liszt-Schüler Eugen d'Albert hatte Reger bereits 1891 bei einem Beethoven-Konzert in Wiesbaden gehört und war ihm dort später auch persönlich begegnet. D'Albert hatte 1893 selbst Bach'sche Orgelwerke für Klavier bearbeitet und war nun von Reger als Gutachter ins Vertrauen gezogen worden. Ein Brief an den aus Weiden stammenden und in den USA lebenden Klavierpädagogen Anton Gloetzner klärt auf, dass sich unter den d'Albert vorgelegten Arbeiten auch die »Toccat & Fuge D moll« befand (Bach-B1 Nr. 1). Das Urteil fiel wunschgemäß aus: »E. d'Albert schrieb mir [für] diese Fuge eine brillante Empfehlung«⁹.

Am 17. April 1895 teilte Reger Ferruccio Busoni mit, es würden in »der nächsten Zeit [...] bei meinem Verleger (Augener, London) die Bach'sche Dmoll Toccat & Fuge in meiner Bearbeitung für Pianoforte zu 2 Händen erscheinen«¹⁰, und bat um die Erlaubnis, ihm ein Exemplar zusenden zu dürfen. Nachdem Reger im Juli 1894 Busonis *Konzertstück* op. 31a für Klavier euphorisch besprochen hatte,¹¹ war es mit dem gefeierten Klaviervirtuosen und Komponisten zu einem Briefwechsel gekommen; im Februar 1896 lernten sich beide bei einem Konzert in Frankfurt persönlich kennen und wurden später auch Duzfreunde. Am 20. April berichtete Reger Busoni von der Arbeit am »Bach'schen Präludium & Fuge (E moll)«¹² (siehe oben Bach-B1 Nr. 2). Die Korrekturabzüge der beiden Stücke sind von der Druckerei mit einem Ausgangsstempel vom 26. Juni 1895 versehen.¹³ Auf den Abzügen hatte Reger

1 Brief Regers vom 15. Februar 1893 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe*, Bd. XV), S. 134–137.

2 *Conservatorium für Musik Wiesbaden. Bericht über das Schuljahr 1892/93*, Wiesbaden 1893, S. 15. Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden.

3 Brief vom 15. Februar 1893 an Adalbert Lindner (wie Anm. 1), S. 136 – *Phantasie und Fuge g-Moll* BWV 542 bearbeitete Reger drei Jahre später (Bach-B2 Nr. 6).

4 Ebda. (auch vorheriges Zitat).

5 »Jetzt arbeite ich an einer Bearbeitung des Bach'schen Präludium und Fuge (E moll)« (Brief Regers vom 20. April 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach *Der junge Reger* [wie Anm. 1], S. 236).

6 Vgl. Schlussvermerk in der autographen Stichvorlage. Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 208.

7 Vgl. Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, 2. verbesserte Auflage, Wiesbaden 2015, S. 61f.

8 Brief Regers vom 13. September 1894 an George Augener, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 201.

9 Brief Regers vom 23. Januar 1895 an Anton Gloetzner, zitiert nach ebda., S. 225f. (ebenso vorheriges Zitat).

10 Brief Regers vom 17. April 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach ebda., S. 231.

11 Max Reger, »Vom Musikalienmarkt. Dritte Serenade für Orchester von Ignaz Brüll, op. 67, Leipzig, Max Brockhaus. Konzertstück für Pianoforte mit Orchester von Ferruccio B. Busoni, op. 31 a, Breitkopf & Härtel«, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 21. Jg., Nr. 29/30 (20. bzw. 27. Juli 1894), S. 401.

12 Siehe Anm. 5.

13 The British Library, London; Signatur: H 403.i. (4.) bzw. (5.), jeweils S. 1.

die jeweilige Widmung eingetragen: »An B. Ferruccio Busoni« für Nr. 1 und »Seinem Freunde Frederic Lamond« für Nr. 2.¹⁴

Am 17. Juli erhielt Reger seine Belegexemplare vom Verlag und sandte sogleich eines davon an Busoni. Erst jetzt erwähnte er die Zueignung: »Sie werden wohl etwas erstaunt die Widmung „An B. F. Busoni“ betrachten, da ich Sie doch gar nicht einmal um Erlaubnis gefragt hatte. Entschuldigen Sie bitte meine Anmaßung u. nehmen Sie die Widmung an als kleines Zeichen meiner vorzüglichen Hochachtung u. Verehrung für Sie, u. lassen Sie mir die Freude, Sie ein bißchen überrascht zu haben. Hoffentlich findet meine Bearbeitung Ihren Beifall u. Sie spielen sie vielleicht. Wenn Sie damit einverstanden, so wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie vielleicht einige „lobende“ Zeilen an Augener schreiben würden, denn Augener würde dann gerne noch mehr derartige Bearbeitungen bringen.«¹⁵

Am 23. Juli 1895 erhielt Reger von Breitkopf & Härtel eine von Busoni veranlasste Sendung mit Notendruckten einiger dessen Werke. Darunter befand sich auch die Bearbeitung von Bachs *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532 für Klavier (1888). Damit schien zunächst Regers Plan durchkreuzt, seine eigene, zwei Jahre zuvor entstandene Bearbeitung ebenfalls zu veröffentlichen. Er schrieb ihm: »Soviel ich nach flüchtigster Durchsicht Ihrer genialen Bearbeitung der D dur Fuge & Präludium gesehen habe, haben Sie nach ähnlichen Prinzipien dabei gehandelt & geschrieben wie ich in meiner, die allerdings noch Manuskript ist u. die ich auch nicht herausgeben werde, da sie nach Ihrer keinen Vergleich mit Ihrer aushält.«¹⁶ Auf Wunsch Augeners, »ob ich nicht noch einige dieser „Bäche“ machen wollte«¹⁷, entschied er dann anders. Die Bearbeitung von *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532 erschien Anfang Juni 1896¹⁸ bei dem Londoner Verlag. Dabei handelte es sich vermutlich um eine überarbeitete Version nicht nur des ursprünglichen Manuskripts von 1893 (siehe oben), sondern auch eine Revision des Standes vom Juli 1895. Gegenüber Busoni betonte Reger, er »habe einige Stellen – vermessen genug, kann man da sagen – im entgegengesetzten Sinne bearbeitet.«¹⁹

Im Herbst 1896 machte sich Reger an die Bearbeitung von *Präludium und Fuge Es-Dur* BWV 552.²⁰ Die Veröffentlichung bei Augener erfolgte jedoch erst 1904. Da keine Korrespondenz zwischen Reger und dem Verlag nach 1894 überliefert ist, können die Gründe für die Verzögerung nicht rekonstruiert werden. Da aber auch die parallel im September abgeschlossene Stichvorlage

der vierhändigen Bearbeitung von BWV 552 (siehe Bach-B2, RWA III/8) liegenblieb, ist anfänglich von einem Zusammenhang mit Regers Militärdienst auszugehen, der im Oktober 1896 begann.²¹ Im Mai 1903 erstellte Reger dann eine neue Bearbeitung von BWV 552, die im Verlag Lauterbach & Kuhn erschien (siehe Bach-B7 in diesem Band). Als der vermeintliche Rechteinhaber Augener von dieser Veröffentlichung erfuhr, erging an Reger offenbar eine Beschwerde, die dieser an die Verleger Lauterbach & Kuhn weiterleitete und mit dem Verweis entkräftete, es seien »beide Bearbeitungen so sehr verschieden, daß beide 2 selbständige Arbeiten sind, also nach dem deutschen Gesetz 2 völlig unabhängige Arbeiten voneinander sind«²². Das Argument überzeugte auch Augener, der die erste Fassung nun ebenfalls druckte.

Die vier Bach-Bearbeitungen waren vor allem an Klaviervirtuosinnen gerichtet, wie die Widmungen zeigen: Ferruccio Busoni (Nr. 1), Frederic Lamond (Nr. 2), Alexander Siloti (Nr. 3) und Martha Remmert (Nr. 4). Bis auf Busoni entstammten sie der Liszt-Schule, und zu allen hatte Reger persönlichen Kontakt. Martha Remmert ist auch Widmungsträgerin der *Fünf Humoresken* op. 20, Busoni und Siloti hatten selbst zahlreiche Werke Bachs für Klavier bearbeitet, darunter sind auch Parallel-Bearbeitungen zu Bach-B1 (Nr. 1: Siloti und Busoni, Nr. 3 und 4: Busoni). Auf die Widmungen von Nr. 2 und 3 anspielend, bemerkten zwar englische Rezensionen, »it is dedicated to Frederic Lamond. No doubt we shall hear this clever and brilliant pianoforte Transcription at the forthcoming recitals«²³ bzw. »[it] is dedicated to Siloti, who would no doubt play it very beautifully«²⁴. Es ist aber nicht bekannt, dass die vier Widmungsträger die Transkriptionen gespielt hätten. Es sind zumindest im deutschsprachigen Raum, abgesehen von Regers Auftritten mit Nr. 3 in Wiesbaden (siehe oben), keine weiteren Konzertaufführungen von Bach-B1 nachweisbar. Dass dennoch die Notenausgabe wohl vor allem in England ihr Publikum fand, zeigt sich daran, dass bereits im Oktober 1895 die erste Auflage ausverkauft war, wie Reger Richard Strauss mitteilte. Über diesen Verkaufserfolg der Nr. 1 und 2 war er selbst verwundert, »da die Sachen nicht allzuleicht (besonders für England sind).«²⁵

Augener hatte Regers Bearbeitungen (Nr. 1–3) prominent beworben, indem er sie in die Reihe »Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte«²⁶ aufnahm, die eigentlich dazu diente, »a series of pieces played at concerts by favorite virtuosi and virtuose«²⁷ in Notenausgaben zusammenzustellen.

¹⁴ Vgl. ebda. – Über die Freundschaft zwischen Reger und dem schottischen Pianisten und Organisten Frederic Lamond ist wenig bekannt. Reger hatte im Januar 1894 Lamonds Symphonie op. 3 in der *Allgemeinen Musikzeitung* besprochen (21. Jg. [1894], Nr. 4 [26. Januar], S. 56). Von Lamond existiert eine Postkarte vom 27. August 1895 aus Schottland in sehr vertrautem Ton, aus der hervorgeht, dass Reger den Freund auch nach Weiden eingeladen hatte (vgl. *Der junge Reger* [wie Anm. 1], S. 249).

¹⁵ Brief Regers vom 17. Juli 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach ebda., S. 242f.

¹⁶ Brief Regers vom 23. Juli 1895 an Ferruccio Busoni, zitiert nach ebda., S. 244.

¹⁷ Brief Regers vom 13. November 1895 an Arthur Smolian, zitiert nach ebda., S. 258.

¹⁸ Im Max-Regel-Institut, Karlsruhe existiert die Fotokopie des Titelblatts eines Widmungsexemplars des Erstdrucks für Alexander Siloti mit handschriftlicher Widmung Regers und der Datumsangabe »Wiesbaden, 4. Juni 1896«. Das Original befand sich in der University of Otago/Neuseeland, ist dort jedoch nicht mehr auffindbar.

¹⁹ Brief Regers vom 27. Mai 1896 an Ferruccio Busoni, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 271.

²⁰ Die autographe Stichvorlage (siehe Anm. 6) hat den Schlussvermerk »Weiden, 15. September 1896«.

²¹ Auch Bach-B2 Nr. 9 erschien erst 1904, während die Publikation von Nr. 1–7 noch 1896 und von Nr. 8 1898 erfolgte.

²² Brief Regers vom 10. September 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-Regel-Institutes/Elsa-Regel-Stiftung Bonn, Bd. 12), S. 201.

²³ *The Musical Standard* 4. Jg. (1895), Nr. 86 (24. August), S. 130.

²⁴ *The Musical Standard* 5. Jg. (1896), Nr. 126 (20. Juni), S. 401.

²⁵ Brief Regers vom 10. Oktober 1895 an Richard Strauss, Richard-Strauss-Archiv, Garmisch, ohne Signatur.

²⁶ Vgl. z. B. die Werbeanzeige in *The Monthly Musical Record* 28. Jg. (1898), Heft 336 (1. Dezember), S. 289. Hier werden »Bach, J. S. Prelude and Fugue, in E minor for the organ. Arranged by Max Reger« und »Tocatta and Fugue, in D minor for the organ. Arranged by Max Reger« (Bach-B1 Nr. 2+1) als »No. 1« und »No. 2« der Reihe geführt und »Bach, J. S. Prelude and Fugue, in D major for the organ. Arranged by Max Reger« (Bach-B1 Nr. 3) als »No. 34«.

²⁷ »Concert Programme Music. Pianoforte. First Series. London: Augener« in *The Monthly Musical Record* 16. Jg. (1886), Heft 183 (1. März), S. 58. Demnach wäre von einer öffentlichen Aufführung von Bach-B1 Nr. 1–3 in Großbritannien auszugehen.

len. Auch die Notenrezensionen fielen einhellig positiv aus. Zwar seien die Bearbeitungen »only for pianists who are prepared to face technical difficulties of every kind«²⁸, also nur für jemanden geeignet, »who is acquainted with the celebrated Liszt and Tausig transcriptions«²⁹, Reger würde diese aber qualitativ weit übertreffen. Das fanden auch weitere Rezensenten: »[they] beat Liszt's out of the field altogether«³⁰. Der mit Reger befreundete Organist und Förderer seiner Orgelmusik Karl Straube verwies zudem auf Regers besonderes Einfühlungsvermögen in die Originalwerke: »Was Regers Arbeiten vor allen anderen auszeichnet, ist die vollendete Art, mit welcher er es verstanden hat, den Klangcharakter der Orgel auf dem Klaviere wiederzugeben. Einfach verblüffend sind die Wirkungen, welche er mit der Kunst seines Satzes aus unserem modernen Hausinstrumente hervorzubringt. Dann aber sind die Tempoangaben und Vortragsbezeichnungen innerhalb eines Stückes mit solch genialem Verständnis für Bach'sche Art hineingesetzt, daß aus diesem Grunde allein die Beschäftigung mit den Regerschen Bearbeitungen dringendst zu empfehlen ist.«³¹

Schubert-B1 – *Divertissement à la hongroise* op. 54 (D 818)
 Bearbeitet vermutlich in Wiesbaden, zwischen Februar 1894 und Juli 1895.

Am 13. Februar 1894 spielte die Pianistin Martha Remmert in der Berliner Singakademie Franz Schuberts vierhändiges *Divertissement à la hongroise* op. 54 in einer Bearbeitung für zwei Hände von Franz Liszt. Da Reger nur einen Tag später am selben Ort sein Berliner Debut mit eigenen Kammermusikwerken gab, ist wahrscheinlich, dass er das Konzert von Remmert besuchte, zumal sein Kammermusikpartner Waldemar Meyer kurze Zeit später mit der Pianistin ein Klaviertrio gründete. Vermutlich gab Remmerts Konzert den Anstoß für Regers Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen. Diese blieb ungedruckt, überliefert ist lediglich ein Manuskript, das zwar Lektorats-Eintragungen enthält, bei denen aber davon auszugehen ist, dass sie erst aus der Zeit nach Regers Tod stammen. So ist mit Bleistift auf dem Titelblatt eine Plattennummer ergänzt. Sie deutet auf eine geplante Veröffentlichung in den 1920er-Jahren beim Leipziger Verlag Peters hin, die jedoch nicht zustande kam. Die Bearbeitung wird im Rahmen der RWA erstmals veröffentlicht.

Einen Hinweis auf die Entstehungszeit gibt das verwendete Notenpapier.³² Reger benutzte diese Sorte für die Stichvorlage des ersten Heftes der *Canons* für Klavier WoO III/4, die im Oktober/November 1895 bei Augener in London erschienen. Es ist anzunehmen, dass Reger dieses Papier auch für die (verschollenen) Stichvorlagen zu Bach-B1 und -B2 verwendete, an denen er im Frühjahr 1895 arbeitete. Wie die Bach-Bearbeitungen war

wohl auch das Schubert-*Divertissement* für Augener vorgesehen. Auf einen zeitlichen Zusammenhang zwischen dem ersten *Canon*-Heft und der Bearbeitung des *Divertissement à la hongroise* deutet auch die Verwendung von Phrasierungsbögen entsprechend der Riemann'schen Phrasierungslehre in beiden Werken hin.³³ Da aber bereits im Zuge des ersten Heftes der *Canons* die diesbezügliche Phrasierungsdichte sukzessive abnimmt und Reger im zweiten Heft, dessen Stichvorlage den Schlussvermerk »Weiden 5. Sept. 95« aufweist, auf die Riemann-Bögen gänzlich verzichtete,³⁴ ist von einer Niederschrift des *Divertissement à la hongroise* zwischen dem Remmert-Konzert vom 13. Februar 1894 und der Entstehung des ersten *Canon*-Heftes im Juli 1895 auszugehen.

Kuhlau-B1 – *Allegro burlesco* aus der Klaviersonatine a-Moll op. 88 Nr. 3

Bearbeitet in Wiesbaden, Dezember 1895.

Mit seiner Bearbeitung des *Allegro burlesco*, dem Finale der Klaviersonatine op. 88 Nr. 3 von Friedrich Kuhlau, knüpfte Reger Ende 1895 an seine zwei Jahre zuvor verfasste Einrichtung von Bachs *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532 (Bach-B1 Nr. 3) an. Beide Bearbeitungen sind »zum Concertgebrauch«³⁵ bestimmt. Während aber im Falle der Bach-Einrichtung die Konzerttauglichkeit insbesondere in der Übertragung von der Orgel auf das Klavier besteht, geht es bei der Kuhlau-Bearbeitung um die Hebung des technischen Anspruchs und damit um die Steigerung der Attraktivität für Virtuosen. Kuhlau hatte 1827 in Kopenhagen beim Verlag C.C. Lose die vier Sonatinen op. 88 als »faciles et doigtées« (vgl. Titelblatt), also als leichte und mit Fingersätzen versehene Unterrichtstücke herausgegeben. Auch Reger spielte sie während seines Klavierunterrichts bei Adalbert Lindner in Weiden.³⁶ Beim Finale (*Allegro burlesco*) aus der Sonatine Nr. 3 handelt es sich um ein Sonatenrondo, das einfache virtuose Geläufigkeitspassagen enthält wie Tonleitersequenzen, chromatische Läufe und Oktavrepetitionen. Diese boten Reger einen geeigneten Ausgangspunkt für die Steigerung der technischen Anforderungen.

1894, also ein Jahr vor Regers Bearbeitung, hatte Hugo Riemann für den Verlag Augener in London eine instruktive Ausgabe der vier Sonatinen erstellt, die entsprechend seiner Phrasierungslehre eingerichtet ist. Möglicherweise wollte Reger dieser eher theoretisch ausgerichteten Edition ein brillantes Bravourstück für die Konzertpraxis im selben Verlag zur Seite stellen. Die Stichvorlage vollendete Reger am 20. Dezember 1895;³⁷ den Korrekturabzug bearbeitete Reger Anfang Juni 1896.³⁸

²⁸ Nicht gezeichnete Rezension von Bach-B1 in *The Monthly Musical Record* 34. Jg. (1904), Nr. 4 (1. April), S. 68.

²⁹ Nicht gezeichnete Rezension von Bach-B1 Nr. 1 und 2 in *The Monthly Musical Record* 25. Jg. (1895), Nr. 9 (1. September), S. 201. Franz Liszt (BWV 548) und Carl Tausig (BWV 565) hatten dieselben Orgelstücke von Bach bearbeitet.

³⁰ J.F.R [= John F. Runciman], »New Vocal and Piano Music« in *The Saturday Review* 80. Jg. (1895), Nr. 2081 (14. September), S. 344f.; hier: S. 345.

³¹ Karl Straube, »Max Regers Orgelkompositionen und Bearbeitungen«, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg. (1901), Nr. 6 (Juni-Heft), S. 210–212; hier: S. 211.

³² Es handelt sich um 12-systemiges Klavierpapier mit sechs vorgedruckten Akkoladenklammern ohne Herstellervermerk im Format 35,7 x 26,7 cm (siehe die Quellenbeschreibung auf RWA ONLINE).

³³ Siehe im Kritischen Bericht den Text *Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger*, S. 269–270.

³⁴ Vgl. hierzu Stefan König, »Max Regers Schreibprozess und seine Entwicklungen in der Wiesbadener Zeit (1890–1898)«, in *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen, Berlin u.a. 2020 (= Methodologie der Musikforschung, Bd. 12), S. 107–128, hier: S. 121–128.

³⁵ Siehe Titelblatt des Manuskripts (The British Library, London, Signatur: Add. Ms. 54384).

³⁶ Vgl. Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, 3. erweiterte und ergänzte Auflage, Regensburg 1938 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 27), S. 42.

³⁷ Siehe Schlussvermerk im Manuskript (The British Library, London, Signatur: Add. Ms. 54384).

³⁸ Der mit Regerschen Eintragungen versehene Abzug (The British Library, London, Signatur: H.403.i.(3.)) wurde am 5. Juni 1896 in der Druckerei gestempelt.

Regers Bearbeitung des *Allegro burlesco* erschien im Sommer 1896. Augener nahm sie als Nr. 37 in seine Serie »Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte«³⁹ auf, in der Reger bereits mit seinen Bearbeitungen der Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach (Bach-B1 Nr. 1–3) vertreten war. Sein Kalkül, mit Bearbeitungen »für den Concertgebrauch« einen Beitrag für professionelle Pianisten zu leisten, war also aufgegangen.

Chopin-B1 – Fünf Spezialstudien für Pianoforte

Bearbeitet in Weiden, Juli/August 1898 und Februar 1899.

Klavierwerke von Frédéric Chopin spielten in der pianistischen Ausbildung von Max Reger eine große Rolle. Bereits im Unterricht bei Adalbert Lindner in Weiden arbeitete er einige der bekanntesten Stücke durch,⁴⁰ und im Mai 1888 trat der 15-Jährige bei einem Konzert der Präparandenschule mit dem Scherzo b-Moll op. 32 vor das Publikum.⁴¹ Im Sommer 1890, am Ende seines ersten Studiensemesters bei Hugo Riemann am Konservatorium in Sondershausen, systematisierte er seine Beschäftigung mit Chopins Werken. Lindner erfuhr: »Ich habe jetzt durch Chopin 12 Etüden op 10 u. von op 25 N 1, 3, 4, 7, 9. Wenn Sie diesen Brief erhalten, dann studiere ich N 2 u. N 1 der 3 Etuden für die Methode v. Moscheles u. Fétis. Ich kann auf diese Weise bis Oktober mit Chopin fertig sein. Mühe kostet es, aber es geht.«⁴² Als Reger in Wiesbaden ab 1892/93 selbst unterrichtete, legte er sein Augenmerk ebenso auf die Etüden.⁴³

Im August 1898 berichtete er dann – mittlerweile wieder in sein Weidener Elternhaus zurückgekehrt – dem befreundeten Musikalienhändler Ernst Guder: »Von Chopin habe jetzt hier Stücke (2 Walzer u. 2 Impromptus) zum Konzertvortrag u. zum Spezialstudium als Sextenetude bearbeitet!«⁴⁴ Bei der Aufzählung der Stücke unterlief ihm ein Fehler, denn die autographe Reinschrift der »Vier Spezialstudien für Pianoforte«⁴⁵, die Reger am 6. August mit dem Schlussvermerk versehen hatte, enthält neben den Bearbeitungen der Walzer Des-Dur op. 64 Nr. 1 (sogenannter *Minutenwalzer*) und As-Dur op. 42 nur ein Impromptu (As-Dur op. 29), jedoch als letzte Nummer die Etüde in gis-Moll op. 25 Nr. 6.

Reger plante, seine Bearbeitungen beim Verlag Praeger & Meier einzureichen, der ihm bereits die Drucklegung mehrerer Werke zugesagt hatte.⁴⁶ Ein Vertrag mit dem Bremer Unternehmen kam

letztlich jedoch nicht zustande,⁴⁷ und Reger musste sich erneut auf Verlagssuche begeben. Im Dezember konkretisierte sich eine längerfristige Geschäftsbeziehung mit dem Münchner Verlagshaus Jos. Aibl, das zunächst die *Sechs Walzer* op. 22 für Klavier vierhändig und bald weitere Werke annahm. Diese Verbindung verdankte Reger der Fürsprache Richard Strauss', der ihn zunächst im Juli 1897 »als geschickten Bearbeiter für 2 Klaviere oder 4 Hände«⁴⁸ ins Spiel gebracht hatte und Aibl ein Jahr später auch einige von dessen Originalkompositionen empfahl. Wohl durch die Aussicht auf die Drucklegung motiviert, ergänzte Reger die *Spezialstudien* um die Bearbeitung des Walzers cis-Moll op. 64 Nr. 2, die er am 5. Februar 1899 vollendete.⁴⁹ In der Folge reichte er die beiden Stichvorlagen (Nr. 1–4 und Nr. 5) bei Aibl ein und unterzeichnete am 14. Februar den Verlagsschein und die Honorar-Empfangsbescheinigung über 60 Mark.⁵⁰ Am 13. Mai konnte Reger seinem Bekannten Anton Gloetzner, der sich für die Verbreitung seiner Werke in den USA einsetzte, ein Exemplar seiner »soeben erschienenen« Erstdrucke der *Fünf Spezialstudien (Bearbeitung Chopin'scher Werke)* senden und ihm diese Stücke als Unterrichtsmaterial »für sehr vorgeschrittene Schüler« ans Herz legen.⁵¹

Die hauptsächliche Zielgruppe jener technisch sehr anspruchsvollen Ausgaben waren jedoch die Klaviervirtuosen. Reger vermehrte mit seinen Bearbeitungen die Anzahl an Chopin-Studien, die sich als Bravourstücke im Konzertbetrieb seit dem 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, indem sie die Chopin'schen Notentexte um zusätzliche Stimmen bzw. Akkord-Erweiterungen ergänzten und so zahlreiche Doppelgriffpassagen auslösten.⁵² Als prominente Beispiele sind zu nennen die *Etude nach Fr. Chopin* über Op. 25 Nr. 2, mit der Johannes Brahms seine *Fünf Klavierstudien* (1869; ohne Opuszahl) eröffnete, die *Studie über den Walzer Op. 64 N° 1 von Fr. Chopin* von Moriz Rosenthal (1884) und die *53 Studies on Chopin's Études* von Leopold Godowsky, deren chronologisch erste sich der Etüde in gis-Moll op. 25 Nr. 6 widmet (gedruckt 1894). Die beiden letztgenannten Chopin-Werke hat auch Reger in der Sammlung Chopin-B1 bearbeitet. Während Rosenthal und Godowsky, die in Amerika zu Berühmtheit gelangten, ihre Bearbeitungen zum eigenen Konzertgebrauch schrieben, war Reger, der in Weiden lebte und kaum noch als Solopianist auftrat, auf Aufführungen und Vermittlung durch andere angewiesen. Zu diesem Zweck dedizierte er jede seiner fünf *Spezialstudien* einer bekannten Persönlichkeit des Konzert- bzw. akademischen Musiklebens. Die ersten drei Nummern verehrte er Musikern, die er noch in seiner Wiesbadener Studienzeit kennengelernt hatte: dem k.k. Kammervirtuosen Alfred Grünfeld, dem Generalmusikdirektor am Königlichen Theater Wiesbaden Franz Mannstädt und dem

³⁹ Vgl. z.B. die Verlagsanzeige in *The Monthly Musical Record* (wie Anm. 26).

⁴⁰ »Am meisten bevorzugte er damals die herrlichen Etüden und Präludien, die As-dur und F-dur-Ballade, die As-dur-Polonaise, die Berceuse und einige der Nottornos. Wenn er gut in Stimmung war, so konnte er diese Stücke mit seinem samtweichen Anschlag, besonders zur Wonne seiner Mutter, die die Chopin'sche Musik überaus liebte, entzückend, einzig spielen!« (Lindner [wie Anm. 36], S. 220f.).

⁴¹ Vgl. ebda., S. 44f.

⁴² Brief Regers vom 6. Juli 1890 an Adalbert Lindner, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 68.

⁴³ Seiner Privatschülerin Hilda Hasselmann schrieb Reger: »Nebenbei spielen Sie fleißig Chopin Etuden welche Sie in der nächsten Stunde alle können müssen. Dann die Polonaise verlange ich ebenfalls auswendig u. zwar noch etwas schneller. Sodann üben Sie jetzt das Fantasie-Impromptu (cis moll) von Chopin, sehen Sie bei diesem Stücke ja recht auf die rechte Hand, damit selbe recht glatt ihre Läufe ausführt.« (Brief vom 15. November 1896, zitiert nach ebda., S. 287f.).

⁴⁴ Brief Regers vom 16. August 1898 an Ernst Guder, zitiert nach ebda., S. 338.

⁴⁵ Titelblatt der Reinschrift, Universal Edition, Wien, als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.433; fol. 1–15.

⁴⁶ Vgl. Brief Regers vom 16. August 1898 an Ernst Guder (wie Anm. 44).

⁴⁷ »[...] mit Praeger & Meier hat sich alles zerschlagen – wie ich nämlich für meine Manuskripte das auf dem Verlagsschein von Pr. & M. anerkannte Honorar haben wollte – da machten sie Ausflüchte. Also Schluß – ich ließ mir meine sämtlichen Manuskripte wiedergeben.« (Brief Regers an Caesar Hochstetter, von fremder Hand datiert auf 18. September 1898, zitiert nach *Der junge Reger* [wie Anm. 1], S. 347).

⁴⁸ Postkarte von Richard Strauss vom 17. Juli 1897 an Eugen Spitzweg (Jos. Aibl Verlag), zitiert nach ebda., S. 298.

⁴⁹ Vgl. den Schlussvermerk in der Reinschrift (wie Anm. 45).

⁵⁰ Dokumente im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signaturen: D. Ms. 112 und 113.

⁵¹ Brief Regers vom 13. Mai 1899 an Anton Gloetzner, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 409 (ebenso vorheriges Zitat).

⁵² Vgl. Barbara Literska, *Nineteenth-Century Transcriptions of Works by Fryderyk Chopin*, translated by John Comber, Berlin u.a. 2020 (= Eastern European Studies in Musicology, Bd. 16).

Direktor des Badischen Konservatoriums in Karlsruhe Heinrich Ordenstein. Von Stephan Krehl (Nr. 4), Klavier- und Theorielehrer am Badischen Konservatorium, und Heinrich Schwartz (Nr. 5), der an der Münchner Akademie der Tonkunst Klavierspiel lehrte, erhoffte sich Reger vermutlich eine Einführung seiner Studien im Unterricht. Ein Exemplar des Erstdrucks erhielt auch der einstige Liszt-Schüler Karl Klindworth, der jedoch »die ihm übersandten Hefte ohne Kommentar an Reger wieder zurückschickte.«⁵³

In der Musikpresse wurden die *Spezialstudien* ausführlich besprochen. Der Konzertpianist José Vianna da Motta, der auch bei Liszt studiert hatte und ein Freund von Ferruccio Busoni war, gestand im *Klavier-Lehrer*: »Offen gesagt, bin ich kein Freund dieser „Erschwerungen“. Ich vermag nicht einzusehen, warum man, seit Brahms die F-moll-Etude „erschwerte“, sich mit Vorliebe Chopinscher Stücke bedient zu diesen Kunststücken. Aber abgesehen vom Prinzip, bewundere ich aufrichtig die kontrapunktische Kunst, die Reger bei der Ausschmückung des Originals aufwendet. Das schwirrt von Durchgangsnoten, Vorhalten, Verdoppelungen – ein prächtiges Feuerwerk. Aber so schwer ausführbar, dass ich fast die Möglichkeit einer ganz korrekten Ausführung im richtigen Tempo bezweifeln möchte.«⁵⁴ Mit Blick auf Regers Choralphantasien für Orgel und die viel gespielte *Minutenwalzer*-Bearbeitung Rosenthals war in der *Neuen Musik-Zeitung* zu lesen: »Wer so virtuos Orgel schlagen kann wie der Komponist Max Reger, dem ist es ein leichtes, gewandte Pianisten an Fingerfertigkeit zu übertreffen. M. Rosenthal, der berühmte Wiener Klaviervirtuos, pflegte als Paradedstück bei Zugaben den Des dur-Walzer von Chopin (op. 64) in einer Bearbeitung von Doppelgriffen in der rechten Hand zu spielen. M. Reger bietet nun Chopinspielern den Genuß an, außer dem Des dur-Walzer noch zwei andere Walzer (in As dur und Cis moll), ein Impromptu und die Gis moll-Etüde in reicher, edler Harmonisierung, in Zierpassagen (chromatisch auf- und ablaufende Sexten) oder in doppelter Führung der Melodie zu spielen. Diese „fünf Spezialstudien in Bearbeitung Chopinscher Werke“ stellen dem Spieler sehr dankbare Aufgaben.«⁵⁵ Caesar Hochstetter, ein mit Reger bekannter Klavier- und Theorielehrer am Wiesbadener Konservatorium, resümierte schließlich in der Zeitschrift *Die Redenden Künste*: »Die Bearbeitungen sind sehr geschickt und mit grosser Kenntnis aller pianistischen und theoretischen Raffinements gemacht; sie wollen weiter nichts sein als Etüden und als solche können sie in Ehren bestehen – wenigstens für die, denen Gott die Gunst erweist, sie in ihrer pianistischen Kunst so weit zu bringen, dass sie Virtuosenstücke vom Stapel lassen können.«⁵⁶

Chopin-B4 – *Zweite Studie über Valse Des-Dur* op. 64 Nr. 1

Bearbeitet in Weiden, September 1899.

Wohl im September 1899 entstand eine *Zweite Studie* über den *Minutenwalzer* op. 64 Nr. 1, die Reger gemeinsam mit den Liedern op. 35 und 37 und den *Bunten Blättern* op. 36 für Klavier beim Verlag Jos. Aibl einreichte. Am 23. des Monats unterzeichnete er

⁵³ Lindner (wie Anm. 36), S. 221.

⁵⁴ José Vianna da Motta, »Bücher und Musikalien«, in *Der Klavier-Lehrer* 23. Jg. (1900), Nr. 19, S. 280–281; hier: S. 280.

⁵⁵ N. N., »Neue Musikalien«, in *Neue Musik-Zeitung* 21. Jg. (1900), Nr. 3 (1. Februar), S. 33.

⁵⁶ Caesar Hochstetter, »Noch einmal Max Reger«, in *Die Redenden Künste. Zeitschrift für Musik und Litteratur* 5. Jg. (Bayreuther Festspielausgabe 1899), Nr. 49 (28. August 1899), Musikbesprechungen, S. 939–945; hier: S. 945.

den Verlagsschein und die Honorar-Empfangsbescheinigung über die vier Manuskripte.⁵⁷ Diese *Zweite Studie* war laut Anweisung des Verlags in der geplanten Stichvorlage »als N 6 der Specialstudien über Chopin'sche Walzer zu stechen«⁵⁸; die entsprechende Plattennummer (2913f) ist dort bereits eingetragen. Reger widmete seine Bearbeitung dem ehemaligen Liszt-Schüler und Kölner Konservatoriumsdozenten Max van de Sandt, mit dem er schon zu seiner Wiesbadener Zeit in Kontakt gewesen war.⁵⁹ Zu dieser Erweiterung der im Mai 1899 erschienenen *Fünf Spezialstudien* um die neue Einzelnummer kam es jedoch aus unbekanntem Gründen nicht. Die Stichvorlage verblieb im Verlag Aibl und gelangte mit Übernahme 1904 in den Bestand der Universal-Edition Wien. Die Bearbeitung wird im Rahmen der RWA erstmals veröffentlicht.

Bach-B4 – *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele*

Bearbeitet in Wiesbaden, Frühjahr 1898, möglicherweise überarbeitet in Weiden, 1900.

Bereits als achtzehnjähriger Student bei Hugo Riemann hatte Reger geäußert: »Aber glauben Sie mir, all die harmonischen Sachen, die man heutzutage sucht zu erfinden u. die man als so großen Fortschritt anpreist die hat unser großer unsterblicher Bach schon längst u. viel schöner gemacht! Gewiß! Sehen Sie sich mal seine Choralvorspiele an – ob das nicht die feinste objektivste u. doch deshalb wieder subjektivste Musik ist!«⁶⁰ Seine intensive Beschäftigung mit diesen Werken mündete spätestens im Frühsommer 1898 in eine »Auswahl der schönsten Bach'schen Choralvorspiele für Klavier sorgfältigst übertragen, ohne dieselben künstlich nur im mindesten zu erschweren«⁶¹. Da sich der bisherige Verlagspartner Augener in London gegenüber seinen Kompositionen immer ablehnender verhielt und wohl auch diese Bearbeitung nicht übernehmen wollte,⁶² bot Reger Mitte Juni Richard Linnemann, dem Geschäftsführer der C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig, »das ungefähr 20–22 Druckseiten ergebende Manuskript« für »ein Honorar von 60–80 M.«⁶³ an. Ein Vertragsabschluss kam jedoch nicht zustande, und Reger nahm das Autograph »druckfertig«⁶⁴ nach Weiden mit, wohin er noch im selben Monat wegen schwerer gesundheitlicher und finanzieller Probleme zurückkehren musste.

Im Winter 1899/1900 kam es zu erfolgreichen Verhandlungen mit Jos. Aibl in München (siehe oben, Chopin-B1), der eine große Anzahl Reger'scher Kompositionen nach und nach annahm. Mitte April 1900 verkaufte Reger an Aibl ein Konvolut von Kompositionen, das neben den späteren Opera 45 bis 48 und den Volksliedbearbeitungen WoO VI/13 und WoO VI/14 auch die Bach'schen Choralvorspiele umfasste.⁶⁵ Die Zusendung der Stichvorlagen an

⁵⁷ Dokumente im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signaturen: D. Ms. 120 und 121.

⁵⁸ Manuskript Universal Edition, Wien, als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.426, fol. 1r.

⁵⁹ Vgl. Brief Regers vom 22. Dezember 1895 an Waldemar Meyer, in *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 261.

⁶⁰ Brief Regers vom 20. Juli 1891 an Adalbert Lindner, zitiert nach ebda., S. 107.

⁶¹ Brief Regers vom 14. Juni 1898 an den Verlag C.F.W. Siegel (Richard Linnemann), zitiert nach ebda., S. 325.

⁶² Vgl. Lindner (wie Anm. 36), S. 143.

⁶³ Brief vom 14. Juni 1898 an C.F.W. Siegel (wie Anm. 61). Ebenso vorheriges Zitat.

⁶⁴ Lindner (wie Anm. 36), S. 154.

⁶⁵ »Dies alles wandert in den nächsten Tagen nach München« (Brief Regers vom 16. April 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 034/8).

den Verlag erfolgte vermutlich am 26. desselben Monats.⁶⁶ Ob Reger die schließlich 13 Choralvorspiele beinhaltende Sammlung in den fast zwei Jahren, die zwischen den beiden Manuskriptensendungen (nach Leipzig und München) liegen, nochmals überarbeitet hat, lässt sich nicht rekonstruieren. Da Reger gegenüber Linnemann von »ungefähr 20–22 Druckseiten« gesprochen hatte, der Erstdruck Aibls jedoch 35 Seiten umfasst, könnte Reger die Sammlung zwischenzeitlich erweitert haben.⁶⁷ Datiert ist lediglich Regers Vorrede, die im Mai 1900, im Vorfeld der Drucklegung, auf einem separaten Blatt den Stichvorlagen beigelegt wurde. Den Verlagsschein und die Honorar-Empfangsbescheinigung über 700 Mark für die im April eingereichten Manuskripte unterzeichnete Reger am 6. Mai;⁶⁸ Anfang Oktober konnte er der Pianistin Ella Kerndl eines seiner Belegexemplare des Erstdrucks senden.⁶⁹

Für seine Klavierbearbeitungen wählte Reger je fünf Choralvorspiele aus dem *Orgel-Büchlein* (BWV 614, 622, 637, 639, 644) und den *Achtzehn Chorälen der Leipziger Originalhandschrift* (BWV 651, 653.1, 654, 657, 668). Hinzu kamen zwei einzelne Vorspiele (BWV 727, 736) und das Vorspiel *Christ lag in Todesbanden* (BWV Anh. 171), das zu Regers Zeit Bach zugeschrieben wurde, jedoch von Johann Pachelbel stammt. Regers Publikation stand dabei in bewusster Konkurrenz zu den Klaviertranskriptionen von zehn *Choralvorspielen von Johann Sebastian Bach* durch Ferruccio Busoni, die ca. März 1898 bei Breitkopf & Härtel erschienen waren.⁷⁰ In seinem Brief an Linnemann äußerte sich Reger kritisch gegenüber der Novität Busonis und führte dabei die seiner Meinung nach »nicht gerade glückliche Wahl«⁷¹ der Choräle sowie die unzureichende Auszeichnung eines Motivs im Choralvorspiel *Durch Adams Fall* BWV 637 ins Feld, das auch er bearbeitet hatte. Die beiden Parallelbearbeitungen – neben *Durch Adams Fall* auch *Ich ruf zu Dir* BWV 639 – weisen beim reinen Notentext weitgehende Übereinstimmung mit denjenigen Busonis auf.⁷² Im Bereich von Dynamik und Phrasierung geht Reger jedoch andere Wege.

Anders als die Bearbeitungen der *Ausgewählten Orgelwerke* (Bach-B1; siehe oben) waren die Choralvorspiele nicht für den Konzertsaal, sondern ausdrücklich für den Unterricht und die Hausmusik bestimmt. Wie Busoni, der seine Bearbeitungen

im »Kammerstyl«⁷³ verfasste und wohl nie komplett öffentlich spielte,⁷⁴ wollte Reger zur »Geschmacksbildung« bei den nicht Orgel spielenden Klavierschülern und Pianisten beitragen, die mit diesen Stücken – in seiner kurzen Vorrede bewundernd als »„Extrakt“ Bach'scher Kunst«⁷⁵ bezeichnet – nicht vertraut waren. Reger spricht darüber hinaus von »symphonischen Dichtungen en miniature« und führt, Bachs Bedeutung für die musikalische Moderne betonend, aus: »Bach zeigt sich hier von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an R. Wagners grandiosen Styl erinnert«⁷⁶. Mit Karl Heinrich Barth wählte Reger einen Klavierprofessor des Stern'schen Konservatoriums in Berlin zum Widmungsträger der Sammlung. Im Einklang mit seinem Ziel, zur Verbreitung der Stücke in Klavierspieler-Kreisen beizutragen, verzichtete Reger auf Eingriffe in den Notentext und bekannte sich, so deutlich wie selten sonst in seinen Bearbeitungen, zur Texttreue. Gegenüber Ella Kerndl gestand er, bei der Übertragung von der Orgel auf das Klavier »eben rein „mechanisch“ gearbeitet« zu haben: »Jede Zutat ist da von Übel, u. würde auch die Sache zu schwer machen.«⁷⁷ Als Vorlage nutzte Reger die entsprechenden Bände der Bach-Orgel-Gesamtausgabe von William Thomas Best, die im Augener-Verlag erschienen waren und denen Reger wohl auch einige Vortragsbezeichnungen entnahm.⁷⁸

Kritik an der Sammlung übte José Vianna da Motta, der Widmungsträger von Busonis Bearbeitungen der zehn *Choralvorspiele von Johann Sebastian Bach*, im Fachorgan *Der Klavier-Lehrer*. Da Motta lobte zwar »Absicht und die Begeisterung« Regers, tadelte jedoch, dass es sich »nur [um] eine einfache Uebertragung des Originals auf zwei Systeme« ohne »Nachahmung des Orgelklangs«, wenngleich mit schematischer Verdoppelung der Pedalstimme handele, »wodurch aber eine Schwierigkeit der Ausführung für zwei Hände entsteht, die stellenweise fast zur Unmöglichkeit gesteigert«⁷⁹ werde. Eugen Segnitz sah dies anders und attestierte Reger im *Musikalischen Wochenblatt* »einen vollendeten Claviersatz«, der »in technischer Beziehung nicht unüberwindliche Schwierigkeiten«⁸⁰ böte. Und der mit Reger bekannte Kritiker Friedrich Schnackenberg schloss seine Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit den Worten: »Daß R. anders als bei früheren Uebertragungen nicht den Orgelklang durch Oktavverdoppelungen u.s.w. nachzuahmen, sondern einfach den musikalischen

⁶⁶ In Regers Postausgangsbuch ist unter dem 26. April 1900 die Übersendung eines acht Kilogramm schweren Pakets im Wert von 300 Mark zu Händen von Eugen Spitzweg, einem der Besitzer des Jos. Aibl-Verlags, belegt (vgl. *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912*, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventarnummer XI-4 3314, Bl. 3).

⁶⁷ Die an Aibl übersandten Stichvorlagen (Universal Edition, Wien, als Dauerleihegabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.432) bestehen aus Einzelblättern, die beliebig vermehrt worden sein könnten; die Nummerierung der Choralvorspiele erfolgte zumeist sehr weit am linken Rand, sie könnte also nachträglich erfolgt sein.

⁶⁸ Dokumente im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signaturen: D. Ms. 126 und 127.

⁶⁹ Vgl. Brief Regers vom 1. Oktober 1900 an Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 015.

⁷⁰ Vgl. Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 70. Jg., Nr. 3 (März 1898), S. 91.

⁷¹ Brief Regers vom 14. Juni 1898 an den Verlag C.F.W. Siegel (Richard Linnemann) (wie Anm. 61).

⁷² Vgl. Albrecht Riethmüller, »Zu den Transkriptionen Bachscher Orgelwerke durch Busoni und Reger«, in *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, hrsg. von Susanne Popp u. Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. VI), S. 137–146; hier: S. 145f.

⁷³ So die Bezeichnung auf dem Titelblatt von Busonis Erstdruck.

⁷⁴ Vgl. Riethmüller (wie Anm. 72), S. 143.

⁷⁵ »Vorrede«, in *Ausgewählte Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach. Für Klavier übertragen von Max Reger*, München, Aibl, [1900], S. [2] (ebenso vorheriges Zitat).

⁷⁶ Ebda. (ebenso vorheriges Zitat).

⁷⁷ Brief Regers vom 27. Juni 1900 an Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 011/4 (ebenso vorheriges Zitat).

⁷⁸ *Johann Sebastian Bach's Organ works, edited by William Thomas Best*, Bde. 11–16: *The Great Choral-Preludes* und Bd. 17: *Short Choral-Preludes*, London, Augener, [1893–95]. – Handexemplare Regers dieser Hefte befinden sich in den Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nummern: 3994/V N 509–515. In ihnen sind die bearbeiteten Titel markiert. Die weiteren Annotationen (vor allem Pedalsätze und Registrieranweisungen) stammen aber von fremder Hand.

⁷⁹ José Vianna da Motta, »Max Reger: Ausgewählte Orgelchoralvorspiele von J. S. Bach für Klavier übertragen«, in *Der Klavier-Lehrer* 24. Jg. (1901), Nr. 8, S. 134 (ebenso die vorherigen Zitate).

⁸⁰ Eugen Segnitz, »Max Reger. Ausgewählte Choralvorspiele von S. Bach für Pianoforte übertragen«, in *Musikalisches Wochenblatt* 33. Jg. (1902), Nr. 1 (27. Dezember 1901), S. 13 (ebenso vorheriges Zitat).

Gehalt in klaviergerechtem Satze wiederzugeben strebte, war gewiß wohl gethan.«⁸¹

Bach-B5 – *Drei Choralvorspiele*

Bearbeitet in Wiesbaden oder Weiden zwischen 1898 und 1900. Am 1. Dezember 1916 bedankte sich Breitkopf & Härtel bei Elsa Reger für die »freundlichen aufklärenden Zeilen vom 29. November«⁸² über einige Manuskripte, die sich noch im Nachlass ihres am 11. Mai verstorbenen Mannes befanden. Neben Werken, deren Veröffentlichung man noch vor Regers Tod vereinbart hatte, nannte die Witwe weitere in ihrem Besitz befindliche Kompositionen. Hierunter waren auch »8 für Klavier bearbeitete Choralvorspiele J.S. Bachs«⁸³, um deren Zusendung Breitkopf & Härtel sie bat. Ob dies unterblieb oder, was wahrscheinlicher ist, der Verlag kein Interesse an den Choralvorspielen mehr zeigte, ist ungeklärt.⁸⁴ Die nachfolgende Korrespondenz ist verschollen.

Im Sommer 1934 bot Elsa Reger die Choralvorspiele Breitkopf & Härtel erneut an, wie sich dem Antwortschreiben des Verlags vom 21. Juli entnehmen lässt.⁸⁵ Dieser wünschte wiederum eine Einsichtnahme in die Manuskripte, um sich zu »vergewissern, daß einige von Ihnen [sic] nicht mit den früher bei Aibl veröffentlichten Choralvorspielen identisch sind«⁸⁶, also mit den *Ausgewählten Orgel-Choralvorspielen von Johann Sebastian Bach* (Bach-B4), die 1900 beim Verlag Jos. Aibl erschienen waren. Am 31. August sandte die Witwe das »vollständige Heft mit 8 Vorspielen«⁸⁷ an Breitkopf & Härtel. Der Verlag kam nach dem Abgleich mit der Aibl-Sammlung zu dem Ergebnis, dass fünf bereits publiziert waren.⁸⁸ Übrig blieben damit drei Choralvorspiele: »1.) Es ist das Heil uns kommen her, 2.) Liebster Herr Jesu, wir sind hier, 3.) Vom Himmel hoch, da komm' ich her.« Für diese unterbreitete Breitkopf & Härtel Elsa Reger ein von ihr akzeptiertes Angebot über »RM 150,-«⁸⁹. Der Verlagsvertrag ist auf den 13. September 1934 datiert.⁹⁰ Am 26. September 1934 bestätigte der Verlag den Erhalt der Urheberrechtsübertragung und nahm die vereinbarte

Honorarüberweisung vor.⁹¹ Dennoch erschien die Erstausgabe der *Drei Orgel-Choralvorspiele* erst 1943; 1947 erfolgte, ebenfalls bei Breitkopf & Härtel, eine Titelaufgabe mit erneuertem Copyright.

Bach-B7 – *Präludium und Fuge Es-Dur* BWV 552

Bearbeitet in München, März/April 1903.

Im Herbst 1896 hatte Reger Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge Es-Dur* BWV 552 von der Orgel auf das Klavier übertragen, sowohl für zwei als auch für vier Hände (Bach-B1 Nr. 4, siehe oben, bzw. Bach-B2 Nr. 9, siehe RWA Band III/8). Beide Bearbeitungen verblieben zunächst unveröffentlicht bei seinem damaligen Hauptverleger Augener in London. Mehr als sechs Jahre später beschäftigte Reger sich erneut mit diesem großen Orgelwerk, dessen Sätze den dritten Teil von Bachs *Clavierübung* umrahmen, und bearbeitete es zum zweiten Mal für Klavier zweihändig.

Am 20. März 1903 informierte Reger die Verleger Lauterbach & Kuhn, mit denen er um den Jahreswechsel 1902/03 einen Exklusivvertrag unterzeichnet hatte, von dieser Arbeit, die er zu diesem Zeitpunkt als im »„Rohmanuskript“ [...] vollendet«⁹² bezeichnete. Das überlieferte, mit einem Schlussvermerk vom 14. März versehene Autograph enthält jedoch nur wenige Korrekturen und wurde als Stichvorlage verwendet.⁹³ Am 7. April reichte es Reger beim Verlag ein und drängte mit Verweis auf den Widmungsträger, den aus St. Petersburg stammenden Konzertpianisten Waldemar Lütschg, zur Eile: »Ich bitte Sie sehr, das Arrangement sofort in Druck zu geben, da Herr Lütschg die Bearbeitung baldmöglichst braucht, da er es für nächste Saison aufs Repertoire nimmt! [...] Als Honorar bitte mir 100 M (Einhundert Mark) gut zu schreiben«⁹⁴. Bis zum 23. Mai erledigte Reger die Korrekturen und erteilte dann die Freigabe zum »endgültigen Druck«⁹⁵; die Veröffentlichung der Bearbeitung erfolgte im Juli.⁹⁶ Zwei Monate danach kam es zur Intervention des Verlages Augener, der Bach-B1 Nr. 4 noch nicht publiziert hatte und gegen Regers Veröffentlichung vermeintlich desselben Werkes an anderem Ort Protest einlegte. Reger konterte die Beschwerde erfolgreich mit Verweis auf die Verschiedenheit der beiden Versionen (siehe oben, Bach-B1 Nr. 4).

Obwohl gleichermaßen für den Konzertsaal gedacht, unterscheiden sich die beiden Bearbeitungen tatsächlich erheblich und stellen »durchaus verschiedene Interpretationen des Bachschen Werkes«⁹⁷ dar. Im Gegensatz zur exorbitant schwierigen Version von Bach-B1 Nr. 4, die den Bach'schen Satz möglichst vollständig zu erhalten sucht und keine Rücksicht auf Spielbarkeit nimmt,

⁸¹ Friedrich Schnackenberg, »Neue Orgelwerke und einiges andere von Max Reger«, in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg. (1901), Nr. 4 (23. Januar), S. 41f.; hier: S. 42.

⁸² Brief des Verlags Breitkopf & Härtel vom 1. Dezember 1916 an Elsa Reger, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 5262.

⁸³ Ebda.

⁸⁴ Auch die in dem Brief erwähnten »2 für Gesang und Orgel bearbeitete[n] Lieder Robert Schumanns [Schumann-B5]« wurden damals nicht von Breitkopf & Härtel angenommen.

⁸⁵ Elsa Regers Part dieser Korrespondenz ist verschollen. Dem Antwortbrief von Breitkopf & Härtel (Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 5263) lässt sich entnehmen, dass diese am 9. Juli geschrieben hatte.

⁸⁶ Brief des Verlags Breitkopf & Härtel vom 21. Juli 1934 an Elsa Reger (wie Anm. 85).

⁸⁷ Neuerliches Antwortschreiben von Breitkopf & Härtel an Elsa Reger vom 6. September 1934, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 5264.

⁸⁸ Vgl. ebda. – Zuvor hatte es offenbar Verwirrung über die Anzahl der Choralvorspiele sowie die Doppelungen mit den bereits bei Aibl publizierten gegeben. Im Verlagsbrief ist von »10 kleinen Choralvorspielen« und »8« Doppelungen die Rede. Elsa Regers Randnotiz in dem Brief benennt hingegen acht Titel, bei denen sich nur fünf Überschneidungen ergaben. Diese Diskrepanz zu den Zählungen des Verlags ist nicht auflösbar.

⁸⁹ Brief von Breitkopf & Härtel an Elsa Reger vom 6. September 1934 (wie Anm. 87).

⁹⁰ Verlagsvertrag über »Drei kleine Choralvorspiele von Johann Sebastian Bach [...] für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Max Reger«, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 12.

⁹¹ Vgl. Postkarte von Breitkopf & Härtel an Elsa Reger vom 26. September 1934, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 5266.

⁹² Brief Regers vom 19. und 20. März 1903 an den Verlag Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 115 (Abschnitt vom 20. März).

⁹³ Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 099. Möglicherweise handelt es sich bei dieser autographen Stichvorlage gar nicht um das besagte »Rohmanuskript«, sondern um eine nachfolgende Ausarbeitung, die Reger auf den Abschluss des Kompositionsvorgangs vordatiert haben könnte.

⁹⁴ Brief Regers vom 7. April 1903 an den Verlag Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 123.

⁹⁵ Postkarte Regers vom 23. Mai 1903 an den Verlag Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 148.

⁹⁶ Vgl. Brief Regers vom 11. Juli 1903 an den Verlag Lauterbach & Kuhn, abgedruckt in ebda., S. 177–180.

⁹⁷ Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. II), S. 170.

sind in Bach-B7 deutlich mehr instrumentenspezifische Anpassungen und eine »bewußte Dosierung klanglicher Mittel«⁹⁸ zu verzeichnen.

Die Rezensenten beurteilten diese Bearbeitung Regers eher kritisch. Max Vancsa (*Neue Musikalische Presse*) vermisste im Klaviersatz »Durchsichtigkeit und Klarheit«⁹⁹, José Vianna da Motta (*Die Musik*) konstatierte eine »vielfach anfechtbare Nuancierung und Phrasierung«¹⁰⁰ und verwies stattdessen auf die für ihn vorbildhafte Klavierfassung desselben Werks aus der Feder seines Freundes Ferruccio Busoni. Edwin Evans, Kritiker des *Musical Standard* in London, befürchtete gar, »a total absence of concession to the virtuoso's craving for display will stand in the way of frequent public hearing.«¹⁰¹

Brahms-B4 – Fünf langsame Sätze aus den Symphonien

Bearbeitet in Meiningen, vermutlich Ende Dezember 1914 bis Mitte Januar 1915.

Als Reger im Dezember 1911 sein Amt als Leiter der Meininger Hofkapelle antrat, traf er dort auf eine tief verwurzelte aufführungspraktische Tradition der Musik von Johannes Brahms. Sie ging auf den Komponisten selbst zurück, der mit dem Orchester 1885 seine vierte Symphonie op. 98 uraufgeführt hatte; zudem hatten sich vor allem die Hofkapellmeister Hans von Bülow (1880–1884) und Fritz Steinbach (1886–1903) für eine lebhaftere Brahms-Pflege engagiert. Reger führte diese Tradition des Orchesters fort, mit dem er zahlreiche Tournées unternahm. Unter seiner Leitung kam es zu über 30 Aufführungen von Brahms'schen Symphonien. Am häufigsten erklangen die 2. sowie die 3. Symphonie, die Reger bereits bei seinem Meininger Antrittskonzert auf das Programm gesetzt hatte.¹⁰²

Ende August 1914 – er war mittlerweile aus gesundheitlichen Gründen als Meininger Hofkapellmeister zurückgetreten – erinnerte Reger Wilhelm Graf, den Prokuristen seines neuen Hauptverlags N. Simrock, an ein Projekt, das noch vom 1910 verstorbenen Verlagsleiter angeregt worden war: »Schon Herr Hans Simrock sprach mit mir mal darüber, daß ich eine Auswahl der langsamen

Sätze aus Brahms Kammermusik in Bearbeitung für Pianoforte 2händig machen sollte; ich kam damals nicht dazu! Nun hätte ich Zeit, das zu machen! Wir könnten da ein Heft oder mehrere Hefte nach u. nach bringen, in denen ich die langsamen Sätze, die sich eben eignen, so bearbeiten würde! Wie denken Sie über diese gute Idee!? [...] Man könnte z.B. in 1 Heftchen auch die langsamen Sätze der 4 Symphonien bringen!«¹⁰³ Der Verlag zeigte Interesse und Reger konkretisierte seinen Plan, wobei er die erste Priorität nicht mehr auf die seinerzeit vom Verlag gewünschten Kammermusik-, sondern auf die von ihm selbst vorgeschlagenen Symphonie-Bearbeitungen legte. Reger schlug vor »1.) ein Heft zu bringen, mit den langsamen Sätzen der 4 Symphonien, dann erst in weiteren Heften die langsamen Sätze der Kammermusik – alles in Bearbeitung für Klavier zu 2 Händen. [...] Die langsamen Sätze der 4 Symphonien gehen sehr gut; dagegen rathe ich sehr ab die langsamen Sätze der Konzerte (Klavier oder Violine oder Doppelkonzert) zu machen; diese Bearbeitungen müßten naturgemäß zu schwer werden! Überhaupt nehme ich nur die langsamen Sätze, die sich zu einer solchen Bearbeitung eignen¹⁰⁴ u. dann vor Allem möglichst gut spielbar!«¹⁰⁵ Mit seinen Bearbeitungen wollte Reger die Zwangspause des Konzertbetriebs nutzen, der mit Beginn des Ersten Weltkrieges im August 1914 stark eingeschränkt wurde. Hinsichtlich seines berüchtigten Schaffenstempos beruhigte er seinen Verleger: »Überdies haben Sie keine Angst, daß ich Ihnen diese Bearbeitungen so schnell liefern kann – bis ich dazu komme, die langsamen Sätze aus den 4 Symphonien zu machen d. h. sie zu bearbeiten, vergeht noch geraume Zeit, da ich noch andere Sachen vorher bearbeiten muß! Aber ich hab jetzt schön Gelegenheit, die Sachen selbst praktisch durchzuspielen, was für das noch kommende Arrangement sehr von Nutzen ist.«¹⁰⁶ Die erwähnten »anderen« Bearbeitungen, die ihn im Herbst 1914 beschäftigten, waren die Instrumentationen von Liedern Franz Schuberts (Schubert-B3) und Robert Schumanns (Schumann-B4, verschollen) sowie die Übertragung seiner *Mozart-Variationen* für Orchester in eine Fassung für zwei Klaviere (op. 132a). Vor allem aber war er ab Oktober durch die Arbeit an seinem lateinischen Requiem für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel (WoO V/9) absorbiert, die er im Dezember inmitten des *Dies Irae* abbrach.

Trotz dieses Pensums fand Reger ab November Zeit zu seiner Bearbeitung der Brahms-Symphoniesätze,¹⁰⁷ deren Abschluss er seinem Freund und Unterstützer Hans von Ohlendorff am

⁹⁸ Ebda., S. 165.

⁹⁹ Max Vancsa, »Neue Instrumentalübertragungen, Orgel- und Studienwerke«, in *Neue Musikalische Presse* 13. Jg. (1904), Nr. 16 (17. September), S. 265f., hier: S. 265.

¹⁰⁰ José Vianna da Motta, »Musikalien«, in *Die Musik* 3. Jg. (1903/04), Nr. 18 (2. Juni-Heft), S. 454.

¹⁰¹ E. E. [= Edwin Evans], »Reviews of New Music. Lauterbach and Kuhn, Leipzig«, in *The Musical Standard* 22. Jg. (1904), Nr. 558 (10. September), S. 165–167; hier: S. 166.

¹⁰² Von den 34 dokumentierten Brahms-Aufführungen mit der Meininger Hofkapelle entfielen allein 20 auf die 2. und acht auf die 3. Symphonie, die 1. Symphonie wurde mit dem Ensemble viermal und die 4. lediglich zweimal gespielt (siehe die entsprechenden Einträge in *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 2. Programme der Konzerte Regers*, zusammengestellt von Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 7, Teil 2]). – Mit der 3. Symphonie hatte Reger, der zuvor fast nur eigene Werke geleitet hatte, im Januar 1909 als Gastdirigent des Leipziger Winderstein-Orchesters in Jena bzw. des Orchesters des Vereins Hamburger Musikfreunde sein »ernstzunehmendes Debut als Dirigent sinfonischer Traditionswerke« gegeben (Susanne Popp, »Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation«, 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 und Susanne Shigihara, Karlsruhe 1998, S. 236–244; hier: S. 237). Bis Oktober 1915 folgten weitere fünf Gastdirigate, sodass insgesamt 41 Aufführungen Regers von Brahms'schen Symphonien dokumentiert sind.

¹⁰³ Brief Regers vom 27. August 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. 118.

¹⁰⁴ Anmerkung des Verlags im Brief: »sehr gut«.

¹⁰⁵ Brief vom 11. September 1914 an den Verlag N. Simrock (Wilhelm Graf), zitiert nach *Simrock-Briefe* (wie Anm. 103), S. 129.

¹⁰⁶ Brief vom 17. September 1914 an dens., zitiert nach ebda., S. 135f.

¹⁰⁷ »Jetzt arbeite ich an einem „Requiem“ (lateinischer Text) für Solo, Chor, Orchester und Orgel, bearbeite außerdem die langsamen Sätze aus den 4 Brahms'schen Symphonien für Klavier 2 händig und instrumentiere 5 R. Schumann'sche Lieder. Wenn ich mit diesen Liedern fertig bin, werde ich Cis moll Präludium und Fuge aus dem wohltemperierten Klavier von Bach I Theil [Bach-B11] instrumentieren. Du siehst, ich arbeite.« (Brief Regers vom 15. November 1914 an Hans von Ohlendorff, zitiert nach *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 6], S. 219).

27. Dezember mitteilte.¹⁰⁸ Dabei transkribierte er nicht nur die jeweils zweiten Sätze (*Andante sostenuto* aus op. 68, *Adagio non troppo* aus op. 73, *Andante* aus op. 90 und *Andante moderato* aus op. 98), sondern als weiteren »langsamen Satz« auch das *Poco allegretto*, den dritten Satz der 3. Symphonie. Am 15. Januar 1915 sandte Reger das Manuskript gemeinsam mit jenem der *Drei Suiten* op. 131c für Violoncello solo, die um den Jahreswechsel entstanden waren, als Stichvorlage nach Berlin. Für beide Arbeiten veranschlagte er ein Honorar von je 300 Mark.¹⁰⁹ In den kommenden Monaten hatten die umfangreichen Klavierauszüge der *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 und der *Mozart-Variationen* op. 132 sowie deren Fassung für zwei Klaviere vierhändig op. 132a Vorrang in den Drucklegungsprozessen des Verlages. Dessen Produktionskapazitäten wurden aufgrund des anhaltenden Krieges zudem gedrosselt. Erst am 13. April 1916 ist in der erhaltenen Korrespondenz mit Simrock wieder von den Brahms-Bearbeitungen die Rede. Dokumentiert ist die Rücksendung der Korrekturfahnen durch Reger, der bemerkte: »es fehlt nicht viel – also ist neuer Abzug an mich nicht nötig!«¹¹⁰ Der Erstdruck der *Fünf langsamen Sätze aus den Symphonien* erschien erst im Juli,¹¹¹ knapp zwei Monate nach Regers Tod.

Dass Simrock, der »Brahms-Verlag schlechthin«¹¹², auf Regers Vorschlag eingegangen war, die langsamen Sätze der Symphonien in Klavier-Bearbeitungen auf den Markt zu bringen, überrascht. Denn im Verlagsprogramm gab es bereits von allen vier Symphonien Fassungen für Klavier zwei- und vierhändig sowie für zwei Klaviere (achthändig). Die vierhändigen Fassungen stammten – mit Ausnahme der Nr. 3 – von Brahms selbst, der zudem Auszüge für zwei Klaviere (vierhändig) der Nummern 3 und 4 erstellt hatte; die zwei- und achthändigen Fassungen waren Einrichtungen des langjährigen Simrock-Lektors Robert Keller, mit dem Brahms eng zusammengearbeitet hatte.¹¹³ Obgleich also der Bedarf eigentlich gedeckt war, dürften Regers Ruf als kompositorischer Brahms-Nachfolger¹¹⁴ sowie seine Brahms-Dirigate mit der Meininger Hofkapelle das Interesse des Verlages an diesen Bearbeitungen geweckt haben. Ob Reger die zweihändigen Auszüge von Keller zur Orientierung für die eigene Bearbeitung nutzte, ist nicht bekannt. In jedem Fall haben die Bearbeitungen Regers eine deutlich andere Faktur als diejenigen Kellers, die den Fokus auf größtmögliche Texttreue legen. Paul Mies resümiert: »Stark betontes

Baßfundament, Verzicht auf Flötenoktaven, Zusammenführen mehrerer Linien in einer Hand, klangkräftiger, voller Satz, das sind Regers Grundsätze bei der Übertragung auf das Klavier.«¹¹⁵

Wahrscheinlich ist, dass Reger seine Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien als Vorlagen für die Bearbeitungen verwendete.¹¹⁶ Diese Partituren geben mit ihren zahlreichen Einzeichnungen im Bereich der Vortrags- und Dynamikangaben sowie Retuschen der Instrumentation Aufschluss über seine Brahms-Konzerte in Meiningen.¹¹⁷ Einige der interpretatorischen Entscheidungen Regers, insbesondere die Dynamik betreffend, finden sich auch in den Bearbeitungen wieder.¹¹⁸ Vor allem aber erfüllten diese den Zweck von Klavierauszügen für den hausmusikalischen Gebrauch.¹¹⁹ Regers Beschränkung auf die leichter spielbaren langsamen Sätze unterstreicht die Ausrichtung auf die entsprechende Zielgruppe.

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: Meininger Museen (Max-Reger-Archiv); Universal Edition, Wien; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung; The British Library, London; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Bayerische Staatsbibliothek, München; The Henry Watson Music Library – Courtesy of Manchester Libraries, Information and Archives, Manchester City Council; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie; Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main; Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici – Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti, Bergamo; Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

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.

¹⁰⁸ »[...] habe soeben die langsamen Sätze der 4 Symphonien von Brahms für Klavier 2 hdg bearbeitet.« (Brief Regers vom 27. Dezember 1914 an Hans von Ohlendorff, zitiert nach ebda., S. 220).

¹⁰⁹ Vgl. Brief Regers vom 15. Januar 1915 an den Verlag N. Simrock (Wilhelm Graf), zitiert nach *Simrock-Briefe* (wie Anm. 103), S. 193.

¹¹⁰ Brief Regers vom 13. April 1916 an den Verlag N. Simrock (Wilhelm Graf), zitiert nach *Simrock-Briefe* (wie Anm. 103), S. 329. – Reger sandte mit diesem Brief auch das Autograph nach Berlin, das er dem Verlag zum Geschenk machte.

¹¹¹ Vgl. *Hofmeister* (wie Anm. 70) 88. Jg., Nr. 7 (Juli 1916), S. 89.

¹¹² »Vorwort«, in *Simrock-Briefe* (wie Anm. 103), S. 9–17; hier: S. 9.

¹¹³ Zur Zusammenarbeit von Keller und Brahms siehe Kathrin Kirsch, *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel u.a. 2013 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. LII), S. 73ff. – Keller erstellte auch den vierhändigen Klavierauszug der 3. Symphonie, der von Brahms überarbeitet wurde. Die bei Simrock angebotenen Fassungen für zwei Klaviere vierhändig der 1. und 2. Symphonie stammen von Theodor Kirchner.

¹¹⁴ Bereits 1905 wollte Hans Simrock Reger, der in Rezensionen mit Brahms in Beziehung gebracht wurde, für seinen Verlag gewinnen (vgl. *Einleitung* von RWA Bd. II/4, S. XXIII–XXV; Entstehungsgeschichte der *Vier Gesänge* op. 88).

¹¹⁵ Paul Mies, »Brahms-Bearbeitungen bei Max Reger«, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* 11. Heft (1960), S. 7–17; hier: S. 16. – Zu diesem Thema siehe auch Jürgen Schaarwächter, »Brahms' Sinfonik in Regers Klaviertranskriptionen«, in *Reger-Studien 11. Bearbeitung als Original. Tagungsbericht Karlsruhe 2024*, Druck in Vorbereitung.

¹¹⁶ Die vier Partituren, alle versehen mit dem Vermerk »Eigentum von Max Reger«, haben sich in den Meininger Museen unter den Inventarnummern XI-1 4611 / V N 1097, XI-1 4612 / V N 1098, XI-1 4613 / V N 1099, und XI-1 4624 / V N 1110 erhalten. Es handelt sich um Titelaufgaben der jeweiligen Erstdrucke (siehe Kritischer Bericht, S. 284).

¹¹⁷ Zu den interpretatorischen Eingriffen Regers in die Brahms-Symphonien siehe neben dem Aufsatz von Paul Mies (wie Anm. 115) unter anderem Christiane Wiesenfeldt, »„Sie und ich wollen Brahms dienen ...“ Max Reger, Fritz Steinbach und die Retuschen in Brahms-Sinfonien«, in *Die Tonkunst* 1. Jg. (2007), Heft 1, S. 20–44.

¹¹⁸ Siehe Kritischer Bericht, S. 284.

¹¹⁹ Für die Klavierauszugs-Funktion sprechen auch die Instrumentenangaben, die Reger bei Themeneinsätzen etc. in seine Bearbeitungen übernimmt.

Für Anregungen und Hinweise seitens der Interpreten danken wir stellvertretend Prof. Markus Becker.

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 Alexandra Müller, Solomiia Yarmola, Nikolai Parkin und Cajus Grabmeier 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.¹²⁰ Aus den Mitteln ihres Nachlasses wird die Drucklegung von Bänden der Abteilung *Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten* unterstützt.

Karlsruhe, im Februar 2026

Die Herausgeber

¹²⁰ 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 ONLINE¹, 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 peculiarities 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 peculiarities 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 oeuvre (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

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

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, pp. 105–131; here: 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 Graf-Schmidt, 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, "Transkription, Imitation, Komposition. Zur Klaviertranskription von Bachs 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.

Prelude and Fugue in a minor BWV 543 by Franz Liszt and of Bach's *Tocatta 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.

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 Sonata 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 a brilliant 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. 292.

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 practices³⁸ 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. 99.

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]).

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. XXVIII).

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-Tempered 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 Forêt*, 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 duet

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 sixth volume in the Series *Arrangements of works by other composers* contains, in chronological order, the arrangements that Reger made for piano solo between 1893 and 1915, with the exception of the song transcriptions (see Volume III/7).

Bach-B1 – Selected organ works

Arranged in Wiesbaden between early 1893 and September 1896. On 15 February 1893, Reger wrote to his former piano teacher Adalbert Lindner in Weiden to report on his current situation in Wiesbaden.¹ He had just completed his studies in music theory and was working as a piano teacher at the Conservatory, paid by the hour. Reger was hoping for a permanent position there, and to this end he also gave several solo piano performances at Conservatory events. Once such concert, held on 4 February 1893, was clearly intended for purposes of self-promotion because he played Johann Sebastian Bach's Prelude and Fugue in D major BWV 532 in a piano arrangement that he had himself "made for concert use" (Bach-B1 no. 3).² Reger reported back to Lindner on his success: "Riemann is so taken with the arrangement that he said to Dr Carl Fuchs, for example, who was here for 8 days and [played] the g-minor Fantasy & Fugue (arr. by Liszt): Hey, Fuchs, let Reger at it, he does it much better. Since then, he has been constantly encouraging me to arrange it as well."³

In that same letter, Reger mentioned a total of "3 Bach organ preludes & fugues arranged for piano", hoping that "Schott in Mainz might publish them".⁴ Apart from his arrangement of BWV 532, it remains unclear to which pieces Reger is referring. This collection (Bach-B1) ultimately comprised four such arrangements, but no. 2 is not mentioned until a letter from Reger to Ferruccio Busoni of 20 April 1895,⁵ and the autograph engraver's copy for no. 4 only was completed on 15 September 1896.⁶ It is possible that Reger had already made other arrangements of preludes and fugues by Bach that are today no longer extant, or that the surviving arrangements had been preceded by earlier versions that Reger had subsequently discarded. Nor can we exclude the possibility that the version of BWV 532 that Reger performed was also an early version that he afterwards revised for publication. No correspondence between Reger and the publisher Schott has survived from this period, so it is also uncertain whether or not he even offered them his arrangements at all. The four pieces that make

up Bach-B1 were published instead by George Augener of London, whom Reger had met in August 1892 in Wiesbaden at the home of his teacher Hugo Riemann.⁷ The result of this acquaintance was a seven-year publishing contract, and Reger immediately began sending Augener both original compositions and also arrangements.

Reger's Bach arrangements are not mentioned again in his extant correspondence until some 18 months after his letter to Lindner. In a letter to Augener from Weiden dated 13 September 1894, Reger wrote: "I will send you the Bach arrangements as soon as I've got them back from d'Albert."⁸ Reger had already heard Eugen d'Albert – a former pupil of Liszt – at a Beethoven concert in Wiesbaden in 1891, and later also met him there in person. D'Albert had himself made piano arrangements of organ works by Bach in 1893, and Reger now took him into his confidence, using him to assess his own efforts. In a letter to Anton Gloetzner – a piano teacher from Weiden who had meanwhile moved to the USA – Reger mentioned that the works he had submitted to d'Albert included the "Toccatà & Fugue in d minor" (Bach-B1 no. 1), and that his assessment had been just as Reger had desired: "E. d'Albert wrote me a brilliant recommendation [for] this fugue".⁹

On 17 April 1895, Reger informed Ferruccio Busoni that "my publisher (Augener, London) will in the near future publish Bach's D-minor Toccata and Fugue in my arrangement for solo piano".¹⁰ He also asked if he might send Busoni a copy. After having given Busoni's *Konzertstück* for piano op. 31a a euphoric review in July 1894,¹¹ Reger had begun to exchange letters with the celebrated piano virtuoso and composer. The two men met in person in February 1896 at a concert in Frankfurt, and a first-name friendship later developed between them. On 20 April, Reger reported to Busoni about his work on the "Bach Prelude & Fugue (e minor)"¹² (Bach-B1 no. 2; see above). The proofs of both pieces bear an outgoing printer's stamp dated 26 June 1895.¹³ Reger added the following dedications to these proofs: "To B. Ferruccio Busoni" for no. 1, and "To his friend Frederic Lamond" for no. 2.¹⁴

1 Letter from Reger to Adalbert Lindner of 15 February 1893, cited as in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, vol. XV), pp. 134–137.

2 *Conservatorium für Musik Wiesbaden. Bericht über das Schuljahr 1892/93*, Wiesbaden 1893, p. 15. Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden.

3 Letter to Adalbert Lindner of 15 February 1893 (see note 1), p. 136 – Reger arranged the *Phantasie und Fuge g-Moll* BWV 542 three years later (Bach-B2 no. 6).

4 *Ibid.* (also for the previous quotation).

5 "I'm now working on an arrangement of Bach's Prelude and Fugue (e minor)" (letter from Reger to Ferruccio Busoni of 20 April 1895, cited as in *Der junge Reger* [see note 1], p. 236).

6 See the concluding remark on the autograph engraver's copy. Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Mus. Ms. 208.

7 See Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, 2nd, improved edition, Wiesbaden 2015, pp. 61f.

8 Letter from Reger to George Augener of 13 September 1894, cited as in *Der junge Reger* (see note 1), p. 201.

9 Letter from Reger to Anton Gloetzner of 23 January 1895, cited as in *ibid.*, pp. 225f. (also for the previous quotation).

10 Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 17 April 1895, cited as in *ibid.*, p. 231.

11 Max Reger, "Vom Musikalienmarkt. Dritte Serenade für Orchester von Ignaz Brüll, op. 67, Leipzig, Max Brockhaus. Konzertstück für Pianoforte mit Orchester von Ferruccio B. Busoni, op. 31 a, Breitkopf & Härtel", in *Allgemeine Musik-Zeitung* vol. 21, nos. 29/30 (20/27 July 1894), p. 401.

12 See note 5.

13 The British Library, London; shelfmark: H 403.i (4.) and (5.), p. 1 in each case.

14 See *ibid.* – Little is known about the friendship between Reger and the Scottish pianist and organist Frederic Lamond. Reger reviewed Lamond's Symphony op. 3 in the *Allgemeine Musikzeitung* back in January 1894 (vol. 21 [1894], no. 4 [26 January], p. 56). On Lamond's side, there exists only a postcard from Scotland dated 27 August 1895 that is couched in a very familiar tone and that reveals that Reger had invited his friend to Weiden (see *Der junge Reger* [see note 1], p. 249).

Reger received his free copies from the publisher on 17 July and immediately sent one of them to Busoni. It was only now that he mentioned the dedication: "You will probably be somewhat astonished to see the dedication 'To B. F. Busoni', as I did not even ask your permission. Please excuse my presumptuousness, accept this dedication as a small token of my excellent esteem and admiration for you, and allow me the pleasure of having surprised you a little. I hope that my arrangement will meet with your approval and that you might perhaps play it. If you are in agreement, I should be very grateful if you would perhaps write a few 'laudatory' lines to Augener, because they would then be happy to publish more such arrangements."¹⁵

On 23 July 1895, Reger received a package of printed editions of Busoni's music from Breitkopf & Härtel. It was Busoni himself who had organised it. They included Busoni's arrangement for piano of Bach's *Prelude and Fugue in D major BWV 532* (1888). This initially seemed to thwart Reger's plan to publish the arrangement he himself had made two years before. He wrote to Busoni: "As far as I have seen after a cursory perusal of your brilliant arrangement of the D-major Fugue & Prelude, you have acted & composed according to principles similar to those I applied in mine, which, however, is still in manuscript and which I will also not publish, as it cannot bear comparison with yours."¹⁶ But when Augener wrote to ask "whether I did not want to make some more of these 'Bachs'",¹⁷ he changed his mind. His arrangement of the *Prelude and Fugue in D major BWV 532* was accordingly published by Augener in London at the beginning of June 1896.¹⁸ This was presumably not just a revised version of the original manuscript of 1893 (see above), but also a revision of the version of July 1895. In his correspondence with Busoni, Reger emphasised that he had "edited some passages – presumptuously enough, one might say – in a contrary manner".¹⁹

In the autumn of 1896, Reger began work on his arrangement of Bach's *Prelude and Fugue in E-flat major BWV 552*,²⁰ though it was not published by Augener until 1904. No correspondence is extant between Reger and his publisher after 1894, so the reasons for this delay cannot be determined. We know that he worked in parallel on the engraver's copy for his piano duet arrangement of BWV 552 (see Bach-B2, RWA III/8), completing it at the same time in September 1896, but that neither work was engraved. We may reasonably assume that this cessation of work on the arrangements was initially connected with Reger's military service, which began in October 1896.²¹ In May 1903, Reger produced a new arrangement of BWV 552 that was published by Lauterbach & Kuhn (see Bach-B7 in this volume). Augener learnt of this publication,

and since they believed that they owned the copyright for it, they sent a complaint to Reger, who in turn passed it on to his publisher Lauterbach & Kuhn. He refuted the accusation that he had behaved incorrectly, claiming that "both arrangements are so very different that they are 2 independent works, in other words according to German law they are two works that are completely independent from one another".²² This argument also convinced Augener, who now also printed Reger's initial version.

Reger's four Bach arrangements were primarily addressed to piano virtuosos, as is obvious from their dedications: Ferruccio Busoni (no. 1), Frederic Lamond (no. 2), Alexander Siloti (no. 3) and Martha Remmert (no. 4). Reger had personal contact with all four of them, and with the exception of Busoni, they all came from the school of Liszt. Martha Remmert was also the dedicatee of Reger's *Five Humoresques* op. 20. Busoni and Siloti themselves made numerous piano arrangements of works by Bach, including parallel arrangements of Bach-B1 (no. 1: Siloti and Busoni, nos. 3 and 4: Busoni). Two English reviewers alluded to the dedicatees of nos. 2 and 3, one noting that the former was "dedicated to Frederic Lamond. No doubt we shall hear this clever and brilliant Transcription at the forthcoming recitals";²³ the other wrote that no. 3 "is dedicated to Siloti, who would no doubt play it very beautifully".²⁴ However, we do not know whether the four dedicatees actually played "their" transcriptions. Apart from Reger's own performances of no. 3 in Wiesbaden (see above), we have no evidence of any concert performances of Bach-B1, at least not in the German-speaking countries. Augener's edition nevertheless found an audience in England in particular, for Reger mentioned in a letter to Richard Strauss that the first edition had already sold out by October 1895. He was himself surprised at the commercial success of nos. 1 and 2, "because these things are not all that easy (especially for England)".²⁵

Augener had advertised Reger's arrangements prominently by including nos. 1-3 in their series "Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte",²⁶ whose purpose was to provide editions of "a series of pieces played at concerts by favorite virtuosi and virtuose".²⁷ The reviews of these arrangements were unanimously positive. Although it was claimed that they were suited "only for pianists who are prepared to face technical difficulties of every kind",²⁸ in other words those "acquainted

¹⁵ Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 17 July 1895, cited as in *ibid.*, pp. 242f.

¹⁶ Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 23 July 1895, cited as in *ibid.*, p. 244.

¹⁷ Letter from Reger to Arthur Smolian of 13 November 1895, cited as in *ibid.*, p. 258.

¹⁸ The Max-Reger-Institut, Karlsruhe, holds a copy of a title page of a dedicatory copy for Alexander Siloti of the first issue with an autograph dedication by Reger and the date "Wiesbaden, 4 June 1896". The original was formerly held by the University of Otago in New Zealand but is no longer to be found there.

¹⁹ Letter from Reger to Ferruccio Busoni of 27 May 1896, cited as in *Der junge Reger* (see note 1), p. 271.

²⁰ The autograph engraver's copy (see note 6) bears the final note "Weiden, 15 September 1896".

²¹ Bach-B2 no. 9 was also only published in 1904, whereas nos. 1–7 were published in 1896 and no. 8 in 1898.

²² Letter from Reger to Lauterbach & Kuhn of 10 September 1903, cited as in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, vol. 12), p. 201.

²³ *The Musical Standard* vol. 4 (1895), no. 86 (24 August), p. 130.

²⁴ *The Musical Standard* vol. 5 (1896), no. 126 (20 June), p. 401.

²⁵ Letter from Reger to Richard Strauss of 10 October 1895, Richard-Strauss-Archiv, Garmisch, no shelfmark.

²⁶ See, for example, the advertisements in *The Monthly Musical Record* vol. 28 (1898), no. 336 (1 December), p. 289. Here "Bach, J. S. Prelude and Fugue, in E minor for the organ. Arranged by Max Reger" and "Tocatta and Fugue, in D minor for the organ. Arranged by Max Reger" (Bach-B1 nos. 2+1) are listed as "no. 1" and "no. 2" of the series, and "Bach, J. S. Prelude and Fugue, in D major for the organ. Arranged by Max Reger" (Bach-B1 no. 3) as "no. 34".

²⁷ "Concert Programme Music. Pianoforte. First Series. London: Augener" in *The Monthly Musical Record* vol. 16 (1886), no. 183 (1 March), p. 58. We may thus assume that a public performance of Bach-B1 nos. 1–3 did indeed take place in Great Britain.

²⁸ Anonymous review of Bach-B1 in *The Monthly Musical Record* vol. 34 (1904), no. 4 (1 April), p. 68.

with the celebrated Liszt and Tausig transcriptions",²⁹ the critics nevertheless deemed that Reger had surpassed them by far in the quality of his arrangements. Other reviewers were of the same opinion: "[they] beat Liszt's out of the field altogether".³⁰ The organist Karl Straube, a friend of Reger's who was helping to promote his organ music, also wrote of Reger's special sense of empathy with the original works: "What distinguishes Reger's work from all the rest is the consummate manner in which he has understood how to reproduce the character of the organ sound on the piano. The effects that his textures conjure up from our modern domestic instruments are simply astonishing. But the tempo indications and expression markings that he adds to these pieces demonstrate such a brilliant understanding of Bach's style that for this reason alone one can urgently recommend the study of Reger's arrangements."³¹

Schubert-B1 – *Divertissement à la hongroise* op. 54 (D 818)
Arranged presumably in Wiesbaden, between February 1894 and July 1895.

On 13 February 1894, pianist Martha Remmert performed Schubert's *Divertissement à la hongroise* op. 54, originally written for piano duet, in an arrangement for piano solo by Franz Liszt at the Berlin Singakademie. Since Reger made his Berlin debut at the same venue just one day after, it is likely that he attended Remmert's concert, not least because his chamber music partner Waldemar Meyer formed a piano trio with Remmert shortly thereafter. Remmert's concert probably inspired Reger to write his own arrangement, which remained unpublished. All that survives is a manuscript that bears the markings of an editor, but which we may assume were made after Reger's death. A plate number has been added to the title page in pencil that points to its publication having been planned by the Leipzig publisher Peters in the 1920s, though no such edition ever came about. The RWA is now publishing this arrangement for the first time.

The manuscript paper used for this arrangement can provide us with an indication of the date when it was made,³² for Reger is known to have used this type of paper for the engraver's copy of the first volume of his *Canons* for piano WoO III/4, published by Augener in London in October/November 1895. It can be assumed that Reger also used this paper for the (lost) engraver's copies for Bach-B1 and -B2, on which he was working in the spring of 1895. Probably the Schubert *Divertissement* was, as well as the Bach arrangements, intended for Augener. A further chronological connection between the first volume of the *Canons* and Reger's arrangement of the *Divertissement à la hongroise* is provided by his use in both of phrasing slurs in line with Riemann's theory of phrasing.³³ The density of this type of phrasing gradually

diminishes in the course of the first volume of the *Canons*, to be dispensed with completely in the second volume,³⁴ whose engraver's copy is dated at the close "Weiden 5 Sept. 95". So we may suppose that the *Divertissement à la hongroise* was written between the Remmert concert on 13 February and composition of the first volume of the *Canons* in July 1895.

Kuhlau-B1 – *Allegro burlesco* from the Piano Sonatina in a minor op. 88 no. 3

Arranged in Wiesbaden in December 1895.

Reger's arrangement of the *Allegro burlesco* finale of Friedrich Kuhlau's Piano Sonatina op. 88 no. 3, made in late 1895, took up where he had left off two years earlier with his arrangement of Bach's *Prelude and Fugue in D major* BWV 532 (Bach-B1 no. 3). Both arrangements are intended "for concert use".³⁵ However, whereas it was the act of transferring an organ piece to the piano that makes the Bach piece suitable for concert performance, Reger's intention with Kuhlau was to heighten its technical demands so as to make it more attractive to virtuoso pianists. Kuhlau had published his four Sonatinas op. 88 in Copenhagen in 1827, describing them on the title page as "faciles et doigtées" ("easy to play and provided with fingerings"). Reger also played them when he was taking piano lessons with Adalbert Lindner in Weiden.³⁶ The finale (*Allegro burlesco*) of Sonatina no. 3 is a sonata rondo that contains simple, virtuosic passages such as scales, chromatic runs and octave repetitions. These provided Reger with a suitable starting point for increasing the technical challenges of the work.

In 1894, one year before Reger made his arrangement, Hugo Riemann had made an instructive edition of Kuhlau's four sonatinas for the London publisher Augener that reflected his theory of phrasing. It is possible that Reger wanted to provide Augener with a brilliant, virtuosic version for concert performance as a complement to Riemann's somewhat theoretically orientated edition. Reger completed the engraver's copy on 20 December 1895³⁷ and corrected the proofs in early June 1896.³⁸

Augener published Reger's arrangement of the *Allegro burlesco* in the summer of 1896. They included it as no. 37 in their series "Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte",³⁹ in which Reger was already represented by his arrangements of preludes and fugues by Johann Sebastian Bach (Bach-B1 nos. 1–3). His intention of making a contribution to the repertoire of professional pianists by means of arrangements "for concert use" had thus been successful.

²⁹ Anonymous review of Bach-B1 nos. 1 and 2 in *The Monthly Musical Record* vol. 25 (1895), no. 9 (1 September), p. 201. Franz Liszt (BWV 548) and Carl Tausig (BWV 565) had arranged the same organ pieces by Bach.

³⁰ J.F.R. [= John F. Runciman], "New Vocal and Piano Music" in *The Saturday Review* vol. 80 (1895), no. 2081 (14 September), pp. 344f.; here: p. 345.

³¹ Karl Straube, "Max Regers Orgelkompositionen und Bearbeitungen", in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* vol. 6 (1901), no. 6 (June issue), pp. 210–212; here: p. 211.

³² This paper, whose manufacturer remains unnamed on it, has 12 staves with six pre-printed brackets. Its format is 35.7 x 26.7 cm (see the description of the sources in the Critical Report, pp. 269–270).

³³ See the text in the Critical Report *Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger*, p. 269–270.

³⁴ See in this regard Stefan König, "Max Regers Schreibprozess und seine Entwicklungen in der Wiesbadener Zeit (1890–1898)", in *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts*, ed. Stefanie Acquavella-Rauch and Birger Petersen, Berlin etc. 2020 (= *Methodologie der Musikforschung*, vol. 12), pp. 107–128, here: pp. 121–128.

³⁵ See the title page of the manuscript (in the British Library, London, shelfmark: Add. Ms. 54384).

³⁶ See Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, 3rd, expanded and supplemented edition, Regensburg 1938 (= *Deutsche Musikbücherei*, vol. 27), p. 42.

³⁷ See the closing remark on the manuscript (in the British Library, London, shelfmark: Add. Ms. 54384).

³⁸ The proof with Reger's annotations (in the British Library, London, shelfmark: H.403.i.(3.)) was stamped by the printer on 5 June 1896.

³⁹ See, for example, the publisher's advertisement in *The Monthly Musical Record* (see note 26).

Chopin-B1 – *Five special studies* for piano

Arranged in Weiden, July/August 1898 and February 1899.

Piano works by Frédéric Chopin played a major role in Max Reger's training as a pianist. He learned several of Chopin's best-known pieces while still a pupil of Adalbert Lindner in Weiden,⁴⁰ and in May 1888, when he was 15, he played the Scherzo in b-flat minor op. 32 before an audience at a school concert (at the "Präparandenschule", the teachers' training school in Weiden).⁴¹ In the summer of 1890, at the end of his first semester of study with Hugo Riemann at the Sondershausen Conservatory, Reger began a more systematic study of Chopin's works. He told Lindner: "I have now worked through Chopin's 12 études op. 10 and nos. 1, 3, 4, 7, 9 from op. 25. When you receive this letter, I'll be studying nos. 2 and 1 of the 3 études for the method by Moscheles and Fétis. In this way I can be finished with Chopin by October. It requires effort, but it's fine."⁴² When Reger began teaching the piano in Wiesbaden from the 1892/93 academic year onwards, he also focussed on the études.⁴³

In August 1898, having meanwhile returned to his parents' home in Weiden, Reger reported to his friend, the music dealer Ernst Guder: "I have now arranged pieces here by Chopin (2 waltzes and 2 impromptus) for concert performance and for special study as études in sixths!"⁴⁴ Reger erred when he listed the number of pieces because the autograph fair copy of the "Four special studies for piano",⁴⁵ to which he added a concluding remark on 6 August, contains only one impromptu (op. 29 in A-flat major) as well as his arrangements of the waltzes in D-flat major op. 64 no. 1 (the so-called "Minute waltz") and in A-flat major op. 42; instead of the further impromptu originally mentioned, the Etude in g-sharp minor op. 25 no. 6 now brings the collection to a close.

Reger was planning to submit his arrangements to the publishing house of Praeger & Meier in Bremen, who had already promised that they would publish several of his works.⁴⁶ Ultimately, however, he never concluded any contract with them⁴⁷ and had to resume his hunt for a publisher. In December 1898, he began what proved to be a long-term business relationship with the Munich publishing house of Jos. Aibl. They initially accepted the Six

waltzes op. 22 for piano duet, followed soon after by other works. Reger owed this connection to the good offices of Richard Strauss, who had initially mentioned him to Aibl in July 1897 "as a skilful arranger for 2 pianos or piano duet"⁴⁸ and one year later also recommended several of Reger's original compositions to them. Presumably motivated by the prospect of publication, Reger added an arrangement of Chopin's Waltz in c-sharp minor op. 64 no. 2 to his *Special studies*, competing it on 5 February 1899.⁴⁹ He submitted the two sets of engraver's copies (for nos. 1–4 and for no. 5) to Aibl, and on 14 February signed the publishing slip and the receipt for his fee of 60 marks.⁵⁰ On 13 May, Reger was able to send a copy of the first prints of the *Five special studies (arrangements of Chopin's works)* that had "just been published" to his acquaintance Anton Gloetzner, who was helping to get Reger's works known in the USA. He recommended them to Gloetzner as suitable pedagogical material "for very advanced pupils".⁵¹

These arrangements by Reger are technically very demanding, and they were thus aimed primarily at piano virtuosos. He was contributing to a body of virtuosic arrangements of Chopin's études that enjoyed great popularity in the 19th-century concert repertoire, with arrangers providing additional voices or chordal extensions to Chopin's musical text, thereby creating numerous double-note passages.⁵² Other prominent examples include the *Study after Fr. Chopin* that Johannes Brahms based on the former's op. 25 no. 2 and that he used to open his set of *Five Piano Studies* (1869; no opus number); then there are the *Study on the Waltz op. 64 no. 1 by Fr. Chopin* by Moriz Rosenthal (1884) and the *53 Studies on Chopin's Études* by Leopold Godowsky, the first of which in Godowsky's chronology is based on the Study in g-sharp minor op. 25 no. 6 (first published in 1894). Reger also arranged these last two Chopin pieces in his collection Chopin-B1. Rosenthal and Godowsky both achieved fame in America and wrote their arrangements for their own concert use. Reger, in contrast, was living in Weiden and hardly made any more appearances as a piano soloist. This made him dependent on others to play his arrangements and to get them better known. It was to this end that he dedicated his five "special studies" to different performers and academics who were well-known on the music scene. He dedicated the first three to musicians he had met while still a student in Wiesbaden: Alfred Grünfeld, an "Imperial Royal Chamber Virtuoso"; Franz Mannstädt, the General Music Director of the Royal Theatre in Wiesbaden; and Heinrich Ordenstein, who was the Director of the Baden Conservatory of Music in Karlsruhe. Reger presumably hoped that Stephan Krehl (no. 4), who taught piano and theory at the Baden Conservatory, and Heinrich Schwartz (no. 5), who taught piano at the Royal Academy of Music in Munich, would use his studies in their lessons. Karl Klindworth, formerly a student of Liszt, was also sent a copy of the first

⁴⁰ "What he preferred most of all at that time were the wonderful studies and preludes, the ballades in A-flat major and F major, the A-flat-major Polonaise, the Berceuse and some of the nocturnes. When he was in a good mood, he would play these pieces with his velvety touch, delightfully, and uniquely! – which especially delighted his mother, who loved Chopin's music immensely" (Lindner [see note 36], pp. 220f.).

⁴¹ See *ibid.*, pp. 44f.

⁴² Letter of 6 July 1890 from Reger to Adalbert Lindner, cited as in *Der junge Reger* (see note 1), p. 68.

⁴³ Reger wrote as follows to his private pupil Hilda Hasselmann: "Additionally, you should play Chopin's studies diligently, which all of you must be able to play in the next lesson. I also insist on your playing the Polonaise by heart, though a little faster still. Then practise the Fantasie-Impromptu (c-sharp minor) by Chopin, paying close attention to the right hand in this piece so that it executes its runs very smoothly" (letter of 15 November 1896, cited as in *ibid.*, pp. 287f.).

⁴⁴ Letter from Reger to Ernst Guder of 16 August 1898, cited as in *ibid.*, p. 338.

⁴⁵ Title page of the fair copy, Universal Edition, Vienna, on permanent loan to the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, shelfmark: L1.UE.433; fol. 1–15.

⁴⁶ See Reger's letter to Ernst Guder of 16 August 1898 (see note 44).

⁴⁷ "[...] everything has fallen through with Praeger & Meier – as I wanted the fee for my manuscripts that had been acknowledged on the publishing slip from Pr. & M. – but they made excuses. So that was it – I had them return all my manuscripts to me" (letter from Reger to Caesar Hochstetter, with the date of 18 September 1898 added by a third party, cited as in *Der junge Reger* [see note 1], p. 347).

⁴⁸ Postcard of 17 July 1897 from Richard Strauss to Eugen Spitzweg (Jos. Aibl Verlag), cited as in *ibid.*, p. 298.

⁴⁹ See the concluding remark on the fair copy (see note 45).

⁵⁰ Documents in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmarks: D. Ms. 112 and 113.

⁵¹ Reger's letter to Anton Gloetzner of 13 May 1899, cited as in *Der junge Reger* (see note 1), p. 409 (also the previous quotation).

⁵² See Barbara Luterska, *Nineteenth-Century Transcriptions of Works by Fryderyk Chopin*, translated by John Comber, Berlin etc. 2020 (= Eastern European Studies in Musicology, vol. 16).

edition, though he “returned to Reger without comment the volumes that had been sent to him”.⁵³

Reger's *Special studies* were discussed extensively in the music press. The concert pianist José Vianna da Motta, who had studied with Liszt and was a friend of Ferruccio Busoni, wrote as follows in the journal *Klavier-Lehrer*: “To be frank, I'm not a friend of these ‘complications’. I can't understand why – ever since Brahms ‘complicated’ the f-minor Study – people have been using pieces by Chopin to create these *tours de force*. But apart from the principle of the thing, I sincerely admire the contrapuntal art that Reger has applied when embellishing the original. It buzzes with passing notes, suspensions, doubled notes – it's a magnificent piece of fireworks. But it's so difficult to play that I almost doubt that it's possible to offer a completely accurate performance at the right tempo”.⁵⁴ The critic of the *Neue Musik-Zeitung* took a side-glance at Reger's chorale fantasies for organ and Rosenthal's often-performed arrangement of Chopin's *Minute Waltz* and wrote: “Anyone who can be as virtuosic on the organ as the composer Max Reger can easily surpass skilful pianists in their dexterity. M. Rosenthal, the famous piano virtuoso from Vienna, used to play Chopin's D-flat major Waltz (op. 64) as an encore in a showpiece arrangement with double-note passages in the right hand. In addition to that D-flat major waltz, M. Reger is now offering Chopin players the pleasure of playing two more waltzes (in A-flat major and c-sharp minor), an impromptu plus the g-sharp-minor study in rich, noble harmonisations, with ornamental passages (featuring chromatically ascending and descending sixths) and with a double offering of the melody. These ‘Five special studies of arrangements of Chopin's works’ present the player with very rewarding tasks”.⁵⁵ Caesar Hochstetter, an acquaintance of Reger's who taught piano and theory at the Wiesbaden Conservatory, summed them up as follows in the journal *Die Redenden Künste*: “These arrangements have been very skilfully made and reflect a great knowledge of all pianistic and theoretical refinements; they want to be nothing more than studies and as such they can exist in honour – at least for those to whom God is kind enough to let them advance so far in the pianistic arts that they are able to play virtuosic pieces”.⁵⁶

Chopin-B4 – *Second Study on the Waltz in D-flat major* op. 64 no. 1
Arranged in Weiden in September 1899.

Reger probably wrote his *Second Study on the Minute Waltz* op. 64 no. 1 in September 1899. He submitted it to the publisher Jos. Aibl together with the songs opp. 35 and 37 and the *Bunte Blätter* for piano op. 36. On the 23rd of that month he signed the publishing slip and the receipt for his fee for the four manuscripts.⁵⁷ According to a note made by the publisher in the engraver's copy, this *Second Study* was to have been engraved “as no. 6

of the *Special Studies on Chopin's Waltzes*”;⁵⁸ the corresponding plate number (2913f) was already noted there. This arrangement was dedicated to Max van de Sandt, a former student of Liszt and a teacher at the Cologne Conservatory with whom Reger had already been in contact during his time in Wiesbaden.⁵⁹ However, for reasons still unknown, this new, individual piece was not added to the *Five Special Studies* that were published in May 1899. The engraver's copy remained with Aibl and was acquired by Universal-Edition in Vienna when it bought up Aibl in 1904. The RWA is now publishing this arrangement for the first time.

Bach-B4 – Selected Organ Chorale Preludes

Arranged in Wiesbaden in spring 1898; possibly revised in Weiden, 1900.

When he was 18 and studying with Hugo Riemann, Reger had already remarked: “Believe me, all these harmonic things that people try to invent nowadays and that are praised as signifying such great progress, were already done long ago by our great, immortal Bach, and much more beautifully too! Truly! Just take a look at his chorale preludes – isn't this the finest, most objective and yet – precisely because of it – the most subjective music!”⁶⁰ Reger's intensive study of these works culminated in early summer 1898 at the latest in a “selection of Bach's most beautiful chorale preludes, painstakingly transcribed for piano, without introducing the slightest artificial complication”.⁶¹ Reger's previous publishing partner, Augener in London, was becoming increasingly negative towards his compositions and probably did not want this set of arrangements either,⁶² so in mid-June 1898 Reger offered them in the form of “a manuscript that will make up roughly 20–22 printed pages” to Richard Linnemann, the managing director of C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung in Leipzig. He asked for “a fee of 60–80 marks”.⁶³ However, no contract was concluded, so Reger took his autograph – which was “print ready”⁶⁴ – back to Weiden, where he was compelled to return that same month on account of serious problems with his health and finances.

In the winter of 1899/1900, Reger conducted successful negotiations with Jos. Aibl in Munich (see above, Chopin-B1), who over time accepted a large number of his compositions. In mid-April 1900, Reger sold Aibl a bundle of compositions that included the later opus numbers 45 to 48, the folksong arrangements WoO VI/13 and WoO VI/14, and also his arrangements of Bach's chorale preludes.⁶⁵ Reger presumably sent the engraver's

⁵³ Lindner (see note 36), p. 221.

⁵⁴ José Vianna da Motta, “Bücher und Musikalien”, in *Der Klavier-Lehrer* vol. 23 (1900), no. 19, pp. 280–281; here: p. 280.

⁵⁵ Anon., “Neue Musikalien”, in *Neue Musik-Zeitung* vol. 21. (1900), no. 3 (1 February), p. 33.

⁵⁶ Caesar Hochstetter, “Noch einmal Max Reger”, in *Die Redenden Künste. Zeitschrift für Musik und Litteratur* vol. 5 (Bayreuther Festspielausgabe 1899), no. 49 (28 August 1899), “Musikbesprechungen”, pp. 939–945; here: p. 945.

⁵⁷ Documents held by the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmarks: D. Ms. 120 and 121.

⁵⁸ Manuscript held by Universal Edition, Vienna, placed on permanent loan at the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, shelfmark: L1.UE.426, fol. 1r.

⁵⁹ See Reger's letter to Waldemar Meyer of 22 December 1895 in *Der junge Reger* (see note 1), p. 261.

⁶⁰ Letter of 20 July 1891 from Reger to Adalbert Lindner, cited as in *ibid.*, p. 107.

⁶¹ Letter of 14 June 1898 from Reger to the publishing house of C.F.W. Siegel (Richard Linnemann), here cited as in *ibid.*, p. 325.

⁶² See Lindner (see note 36), p. 143.

⁶³ Letter to C.F.W. Siegel of 14 June 1898 (see note 61). Also the previous quotation.

⁶⁴ Lindner (see note 36), p. 154.

⁶⁵ “This will all be sent to Munich in the next few days” (letter from Reger to Alexander Wilhelm Gottschalg of 16 April 1900, Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelfmark: Br 034/8).

copies to Aibl on 26 April.⁶⁶ It is impossible to determine today whether or not he had revised this collection in the near-two years that elapsed between submitting his manuscript to Linnemann in Leipzig and then to Aibl in Munich. Reger had mentioned “about 20–22 printed pages” to the former, while the latter’s first edition actually comprises 35 pages, so it is possible that he had meanwhile extended the number of pieces in the collection (which now numbered 13 chorale preludes).⁶⁷ Only Reger’s preface is dated; it was added to the engraver’s proofs on a separate sheet in May 1900, in the run-up to the printing process. Reger submitted his manuscripts in April and signed the publishing slip and his receipt for 700 marks on 6 May.⁶⁸ By the beginning of October, he was able to send one of his specimen copies of the initial print-run to the pianist Ella Kerndl.⁶⁹

For these piano arrangements, Reger chose five chorale preludes each from the *Orgel-Büchlein* (BWV 614, 622, 637, 639, 644) and the *Achtzehn Choräle der Leipziger Originalhandschrift* (“Eighteen chorales from the original Leipzig manuscript”; BWV 651, 653.1, 654, 657, 668). He also arranged two separate preludes (BWV 727, 736) and the prelude *Christ lag in Todesbanden* (BWV Anh. 171), which at the time was attributed to Bach but was in fact composed by Johann Pachelbel. Reger’s publication was deliberately intended to compete with Ferruccio Busoni’s piano transcriptions of ten chorale preludes by Johann Sebastian Bach that had been published by Breitkopf & Härtel in about March 1898.⁷⁰ In his letter to Linnemann, Reger criticised Busoni’s recent publication, mentioning that Busoni had made “not exactly a happy selection”⁷¹ of chorales and complaining about what he felt was an inadequate treatment of a motif in the chorale prelude *Durch Adams Fall* BWV 637, which he had also arranged. The musical text of Reger’s two parallel arrangements – besides *Durch Adams Fall*, he and Busoni had also both arranged *Ich ruf zu Dir* BWV 639 – largely corresponds to that of Busoni’s versions,⁷² though Reger made different choices in matters of dynamics and phrasing.

Unlike the arrangements of the *Selected organ works* (Bach-B1; see above), these chorale preludes were not intended by Reger for the concert hall, but were expressly for teaching purposes and

domestic music-making. Rather like Busoni – who had composed his arrangements in a “chamber style”⁷³ and seems never to have played them in public as a whole⁷⁴ – Reger wanted to make a contribution to the “formation of taste” among piano pupils and other pianists who did not play the organ and who were thus unfamiliar with these pieces. In his brief preface, Reger admiringly described these chorale preludes as providing the “‘essence’ of Bach’s art”.⁷⁵ He also spoke of them as “symphonic poems in miniature”, and in emphasising Bach’s importance for musical modernism, he added: “Bach here reveals a profundity and a genius for understanding the text that is almost reminiscent of R. Wagner’s grandiose style”.⁷⁶ Reger dedicated this collection to Karl Heinrich Barth, a piano professor at the Stern Conservatory in Berlin. In keeping with his goal of disseminating these pieces in piano circles, Reger refrained from intervening in the actual notes, instead declaring his fidelity to the text in a very clear manner that was rare in his arrangements. He admitted to Ella Kerndl that he had “worked purely ‘mechanically’” when transferring these pieces from the organ to the piano: “Every addition is bad, and would also make things too difficult”.⁷⁷ For his source, Reger used the relevant volumes of the Bach Complete Organ Edition by William Thomas Best that had been published by Augener, and he seems also to have adopted several of its expression markings.⁷⁸

José Vianna da Motta, the dedicatee of Busoni’s ten arrangements of chorale preludes by Johann Sebastian Bach, criticised Reger’s collection in the specialist journal *Der Klavier-Lehrer*. He praised Reger’s “intention and enthusiasm”, but noted the fact that these arrangements constituted “only a simple transfer of the original onto two staves” without making any effort “to imitate the sound of the organ”. And while he admitted that Reger had incorporated the organ pedal part by adding octaves in the bass, “this, however, makes it difficult to execute with two hands, at times almost to the point of impossibility”.⁷⁹ Eugen Segnitz was of a different opinion. In the *Musikalisches Wochenblatt*, he wrote that Reger had provided “perfect piano textures” that “in technical terms” offered “not insurmountable difficulties”.⁸⁰ And the critic Friedrich Schnackenberg, who knew Reger, concluded his review for the *Neue Zeitschrift für Musik* by saying: “It is undoubtedly a good thing that R. does not endeavour to mimic the sound of the organ by octave doublings etc., unlike earlier transcriptions,

⁶⁶ Reger’s post book, listing items sent, mentions a parcel weighing eight kilos and worth 300 marks as having been sent on 26 April 1900 to Eugen Spitzweg, one of the owners of the publishing house Jos. Aibl (see *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen*, 1899–1912, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, inventory no. XI-4 3314, leaf 3).

⁶⁷ The engraver’s copies sent to Aibl (Universal Edition, Vienna, on permanent loan to the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, shelfmark: L1.UE.432) comprise single leaves to which Reger could have added more at will. The chorale preludes were mostly numbered in the far left-hand margin, so this could also have been done at a later date.

⁶⁸ Documents held by the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmarks: D. Ms. 126 and 127.

⁶⁹ See Reger’s letter of 1 October 1900 to Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelfmark: Br 011/5.

⁷⁰ See Hofmeisters *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* vol. 70, no. 3 (March 1898), p. 91.

⁷¹ Letter from Reger of 14 June 1898 to the publisher C.F.W. Siegel (Richard Linnemann) (see note 61).

⁷² See Albrecht Riethmüller, “Zu den Transkriptionen Bachscher Orgelwerke durch Busoni und Reger”, in *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. VI), pp. 137–146; here: pp. 145f.

⁷³ This was the wording on the title page of Busoni’s first edition.

⁷⁴ See *Riethmüller* (see note 72), p. 143.

⁷⁵ “Vorrede”, in *Ausgewählte Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach. Für Klavier übertragen von Max Reger*, Munich, Aibl, [1900], p. [2] (also the previous quotation).

⁷⁶ *Ibid.* (also the previous quotation).

⁷⁷ Reger’s letter of 27 June 1900 to Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelfmark: Br 011/4 (also the previous quotation).

⁷⁸ *Johann Sebastian Bach’s Organ works, edited by William Thomas Best*, vols. 11–16: *The Great Choral-Preludes* and vol. 17: *Short Choral-Preludes*, London, Augener, [1893–95]. – Reger’s own copies of these volumes are held by the Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, inventory numbers 3994/V N 509–515. In these copies, Reger marked several chorale preludes as suitable for arrangement; we also occasionally find performance indications but they are not in Reger’s hand.

⁷⁹ José Vianna da Motta, “Max Reger: Ausgewählte Orgelchoralvorspiele von J.S. Bach für Klavier übertragen”, in *Der Klavier-Lehrer* vol. 24 (1901), no. 8, p. 134 (also the previous quotations).

⁸⁰ Eugen Segnitz, “Max Reger. Ausgewählte Choralvorspiele von S. Bach für Pianoforte übertragen”, in *Musikalisches Wochenblatt* vol. 33 (1902), no. 1 (27 December 1901), p. 13 (also the previous quotation).

but instead aims simply to reproduce the musical content in textures appropriate to the piano".⁸¹

Bach-B5 – Three Organ Chorale Preludes

Arranged in Wiesbaden or Weiden between 1898 and 1900.

On 1 December 1916, Breitkopf & Härtel wrote to thank Elsa Reger for her "kind, informative lines of 29 November"⁸² regarding several manuscripts that were still among the papers of her husband, who had died the previous 11 May. Besides works whose publication had been agreed upon before Reger's decease, his widow also mentioned further compositions in her possession. These included "8 chorale preludes by J.S. Bach arranged for piano"⁸³ that Breitkopf & Härtel asked her to send to them. It remains unclear whether or not she omitted to do this, or whether – which seems more likely – Breitkopf simply lost interest in them.⁸⁴ Their subsequent correspondence in this regard is no longer extant.

In the summer of 1934, Elsa Reger once more offered these chorale preludes to Breitkopf & Härtel, as is evident from the latter's reply to her of 21 July.⁸⁵ They again asked to inspect the manuscripts in order to "make sure that none of them is identical to the chorale preludes previously published by Aibl",⁸⁶ in other words the *Selected Organ Chorale Preludes* for piano (Bach-B4) that Jos. Aibl had published in 1900. On 31 August 1934, Reger's widow sent the "complete booklet with 8 preludes"⁸⁷ to Breitkopf & Härtel. After comparing it with the Aibl collection, Breitkopf concluded that five had already been published.⁸⁸ This left three chorale preludes: "1.) Es ist das Heil uns kommen her, 2.) Liebster Herr Jesu, wir sind hier, 3.) Vom Himmel hoch, da komm' ich her". Breitkopf offered Elsa Reger "RM 150" for them,⁸⁹ which she accepted. The publishing contract is dated 13 September 1934.⁹⁰ On 26 September 1934, Breitkopf confirmed that they had received the transfer of the copyright, and arranged for the fee to be paid.⁹¹ The first edition of these Three Organ Chorale Preludes nevertheless did not appear until 1943; in 1947, Breitkopf & Härtel also reissued the work with renewed copyright details on the title page.

⁸¹ Friedrich Schnackenberg, "Neue Orgelwerke und einiges andere von Max Reger", in *Neue Zeitschrift für Musik* vol. 68 (1901), no. 4 (23 January), p. 41f.; here: p. 42.

⁸² Letter from the publisher Breitkopf & Härtel to Elsa Reger of 1 December 1916, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 5262.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ The "2 songs by Robert Schumann arranged for voice and organ [Schumann-B5]" mentioned in the same letter were also not accepted by Breitkopf & Härtel.

⁸⁵ Elsa Reger's side of this correspondence is no longer extant. Breitkopf & Härtel's written reply (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 5263) mentions that she had written to them on 9 July.

⁸⁶ Letter from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger of 21 July 1934 (see note 85).

⁸⁷ A further reply from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger, of 6 September 1934, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 5264.

⁸⁸ See *ibid.* – It seems there had previously been confusion about both the number of the chorale preludes and how many of them had already been published by Aibl. Breitkopf's letter refers to "10 little chorale preludes" of which "8" had supposedly been published already. Elsa Reger made a marginal note on the letter, however, mentioning eight titles of which only five overlapped with Aibl. This discrepancy with the numbers mentioned by Breitkopf cannot be resolved.

⁸⁹ Letter from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger of 6 September 1934 (see note 87).

⁹⁰ Publishing contract for "Drei kleine Choralvorspiele von Johann Sebastian Bach [...] für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Max Reger", Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: D. Ms. 12.

⁹¹ See postcard of 26 September 1934 from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Ep. Ms. 5266.

Bach-B7 – Prelude and Fugue in E-flat major BWV 552

Arranged in Munich, March/April 1903.

In autumn 1896, Reger arranged Johann Sebastian Bach's *Prelude and Fugue in E-flat major* BWV 552, originally for organ, for both piano solo and piano duet (Bach-B1 no. 4, see above, and Bach-B2 no. 9, see RWA vol. III/8). Reger's main publisher at the time – Augener – initially left both arrangements unpublished. Over six years later, Reger returned to this great work whose movements frame the third part of Bach's *Clavierübung*, arranging it anew for piano solo.

At the turn of the year 1902/1903, Reger signed an exclusive contract with the publisher Lauterbach & Kuhn, and on 20 March 1903 he wrote to them about this new arrangement, describing it as "complete in a 'rough manuscript'".⁹² The extant autograph, which at the close is dated 14 March, in fact contains only a few corrections and was used as the engraver's copy.⁹³ On 7 April, Reger submitted it to his publishers and urged them to hurry in order to accommodate its dedicatee, the concert pianist Waldemar Lütschg from St. Petersburg: "I urgently ask you to have this arrangement printed immediately because Mr Lütschg needs it as soon as possible on account of his including it in his repertoire for next season! [...] As my fee, please credit me with 100 M (one hundred marks)".⁹⁴ Reger corrected the proofs by 23 May and thereupon gave his "definitive" approval for printing to go ahead.⁹⁵ The arrangement was published the following July.⁹⁶ Two months later, Augener intervened. They still had not published Reger's previous arrangement (Bach-B1 no. 4) and protested at Reger having apparently published the same work with another company. Reger was able to counter their complaint successfully by pointing out that the two arrangements were in fact different (see above, Bach-B1 no. 4).

Although both are intended for concert performance, these two arrangements indeed differ considerably, representing "quite different interpretations of Bach's work".⁹⁷ In contrast to the exorbitantly difficult version of Bach-B1 no. 4, which endeavours to preserve Bach's textures as completely as possible and takes no account of issues of playability, Bach-B7 features significantly more instances where the music has been adapted to suit the piano, and in which Reger "consciously measures out the sonic means" at his disposal.⁹⁸

Overall, the reviewers were somewhat critical of Reger's arrangement. Max Vancsa (in the *Neue Musikalische Presse*) missed

⁹² Letter of 19–20 March 1903 from Reger to the publisher Lauterbach & Kuhn, cited as in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), p. 115 (the section of 20 March).

⁹³ Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelfmark: Mus. Ms. 099. It is possible that this autograph engraver's copy was not the "rough manuscript" of which Reger wrote, but a subsequent manuscript that Reger backdated to the day he had actually completed the arrangement.

⁹⁴ Letter of 7 April 1903 from Reger to Lauterbach & Kuhn, cited as in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), p. 123.

⁹⁵ Postcard of 23 May 1903 from Reger to Lauterbach & Kuhn, cited as in *ibid.*, p. 148.

⁹⁶ See Reger's letter of 11 July 1903 to Lauterbach & Kuhn, published in *ibid.*, pp. 177–180.

⁹⁷ Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. II), p. 170.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

“transparency and clarity” in the piano writing,⁹⁹ while José Vianna da Motta (in *Die Musik*) remarked that its “expression markings and phrasing are often contestable”,¹⁰⁰ instead preferring the piano version of the same work by his friend Ferruccio Busoni, which he found exemplary. Edwin Evans, in a review for the *Musical Standard* of London, even feared that “a total absence of concession to the virtuoso’s craving for display will stand in the way of frequent public hearing”.¹⁰¹

Brahms-B4 – Five slow movements from the symphonies

Arranged in Meiningen, presumably from late December 1914 to mid-January 1915.

When Reger took up his post as the director of the Meiningen Court Orchestra in December 1911, he encountered a deeply rooted tradition of performing the music of Johannes Brahms that went all the way back to the composer himself. Brahms had conducted the orchestra in the first performance of his Fourth Symphony op. 98 in 1885, and Meiningen’s court conductors Hans von Bülow (1880–1885) and Fritz Steinbach (1886–1903) had both been especially energetic in promoting his music. Reger continued this tradition. He included the Third Symphony in the program of his inaugural concert and conducted over 30 performances of Brahms’s symphonies with the Meiningen Orchestra, also on his numerous tours with them. It was the Second and Third Symphonies that he conducted the most often.¹⁰²

By late August 1914, ill health had caused Reger to resign from his position as Court Kapellmeister in Meiningen, and he now reminded Wilhelm Graf, the attorney of his new, principal publishing house N. Simrock, of a project that had been suggested by Simrock’s former director, Hans Simrock, who had died in 1910: “[He] once spoke to me to say I should make a selection from the slow movements of Brahms’s chamber music and arrange them for piano solo; I didn’t get around to it back then! But now I’d have the time to do it! We could bring them out in a single brochure or in several such brochures one by one that could contain my arrangements of those slow movements that are suitable for it! What do you think of this good idea? [...] For example, you could also put

the slow movements of the 4 symphonies in a single volume!”¹⁰³ The publisher expressed their interest and Reger made concrete plans for the project, though he no longer gave priority to the chamber music arrangements as originally suggested by his publisher, but instead focused on the symphonic arrangements that he himself had proposed. Reger’s plan ran thus: “1.) a volume with the slow movements of the 4 symphonies, and only then the slow movements of the chamber music in further volumes – all arranged for piano solo. [...] The slow movements of the 4 symphonies will go very well; however, I strongly advise against doing the slow movements of the concertos (piano or violin or double concerto); such arrangements would by their nature naturally turn out too difficult! In general, I will only take those slow movements that are suitable for being arranged thus¹⁰⁴ and above all that would be as playable as possible!”¹⁰⁵ With these arrangements, Reger wanted to capitalise on the enforced hiatus in concert activity that had been occasioned by the outbreak of the First World War in August 1914. With regard to his notorious pace of work, he reassured his publisher: “What’s more, don’t be afraid that I’ll be delivering these arrangements to you so quickly – a considerable amount of time will pass before I can get around to making the slow movements of the 4 symphonies, i.e. until I have arranged them, as I still have other things to arrange first! But I now have a nice opportunity to play through the pieces myself, which is very useful for the arranging that is still to come”.¹⁰⁶ The “other” arrangements that occupied Reger in the autumn of 1914 were his orchestrations of songs by Franz Schubert (Schubert-B3) and Robert Schumann (Schumann-B4, lost) as well as a two-piano transcription of his own *Mozart Variations* for orchestra (op. 132a). Above all, however, from October onwards he was absorbed by work on his Latin Requiem for soloists, mixed choir, orchestra and organ (WoO V/9), which he halted in December in the middle of the *Dies Irae*.

Despite this workload, from November 1914 onwards Reger indeed found time to make his arrangements of movements from Brahms’s symphonies.¹⁰⁷ He confirmed having completed them in a letter of 27 December 1914 to his friend and supporter Hans von Ohlendorff.¹⁰⁸ Reger transcribed not just the second movements in each case (the *Andante sostenuto* from op. 68, the *Adagio non troppo* from op. 73, the *Andante* from op. 90 and the *Andante moderato* from op. 98), but also the *Poco allegretto* that

⁹⁹ Max Vancsa, “Neue Instrumentalübertragungen, Orgel- und Studienwerke”, in *Neue Musikalische Presse* vol. 13 (1904), no. 16 (17 September), pp. 265f., here: p. 265.

¹⁰⁰ José Vianna da Motta, “Musikalien”, in *Die Musik* vol. 3 (1903/04), no. 18 (2nd June issue), p. 454.

¹⁰¹ E. E. [= Edwin Evans], “Reviews of New Music. Lauterbach and Kuhn, Leipzig”, in *The Musical Standard* vol. 22 (1904), no. 558 (10 September), pp. 165–167; here: p. 166.

¹⁰² Of Reger’s 34 documented performances of Brahms with the Meiningen Court Orchestra, 20 of them were of the Second Symphony, eight of them of the Third. He conducted the First Symphony four times with his orchestra, but the Fourth only twice (see the corresponding entries in *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 2. Programme der Konzerte Regers*, compiled by Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, vol. 7, part 2]). – When Reger conducted the Third Symphony in January 1909 as guest conductor of the Leipzig Winderstein Orchestra in Jena and then soon after with the orchestra of the Verein Hamburger Musikfreunde, these performances marked his “serious debut as a conductor of traditional symphonic works”; his hitherto conducting engagements had been almost exclusively of his own works (Susanne Popp, “Gratwanderung. Regers Brahms-Interpretation”, 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. 236–244; here: p. 237). A further five performances as guest conductor followed until October 1915, which means that we have documentary proof of Reger having conducted a total of 41 performances of symphonies by Brahms.

¹⁰³ Letter of 27 August 1914 from Reger to his publisher N. Simrock (Wilhelm Graf), cited as in *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, ed. Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, vol. XVIII), p. 118.

¹⁰⁴ The publisher made this annotation in the letter: “very good”.

¹⁰⁵ Letter of 11 September 1914 from Reger to N. Simrock (Wilhelm Graf), cited as in *Simrock-Briefe* (see note 103), p. 129.

¹⁰⁶ Letter of 17 September 1914 to N. Simrock (Wilhelm Graf), cited as in *ibid.*, pp. 135f.

¹⁰⁷ “I’m now working on a ‘Requiem’ (with Latin text) for solo [singers], choir, orchestra and organ. I’m also arranging the slow movements from Brahms’s 4 symphonies for piano solo and am orchestrating 5 of R. Schumann’s songs. Once I’ve finished these songs, I’ll orchestrate the c-sharp-minor Prelude and Fugue from Bach’s Well-Tempered Clavier Part I [Bach-B11]. As you can see, I’m working.” (Letter of 15 November 1914 from Reger to Hans von Ohlendorff, cited as in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1973 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, vol. 6], p. 219).

¹⁰⁸ “[...] I’ve just arranged the slow movements of the 4 symphonies by Brahms for piano solo.” (Letter of 27 December 1914 from Reger to Hans von Ohlendorff, cited as in *ibid.*, p. 220).

is the third movement of the Third Symphony, which he deemed to be another “slow movement”. On 15 January 1915, Reger sent his manuscript to Berlin to serve as the engraver’s copy; with it, he included the manuscript of his Three Suites for cello solo op. 131c that he had composed around the turn of the year and that was similarly intended as the engraver’s copy. He proposed a fee of 300 marks for each work.¹⁰⁹ In the months that followed, his publisher gave priority to Reger’s extensive piano reductions of his *Patriotic Overture* op. 140 and his *Mozart Variations* op. 132 as well as his version of the latter for four hands at two pianos, op. 132a. Simrock’s production capacity was also being curtailed by the ongoing war. Reger’s extant correspondence with Simrock does not mention these Brahms arrangements again until 13 April 1916. The return of the proofs by Reger is documented, who remarked: “not much is lacking – so no new set of proofs is necessary for me!”¹¹⁰ The first print run of the *Five slow movements from the symphonies* did not appear until July 1916,¹¹¹ almost two months after Reger’s death.

Simrock was the “Brahms publisher par excellence”,¹¹² so it is surprising that they agreed to Reger’s proposal to put the slow movements of Brahms’s symphonies onto the market in arrangements for the piano. Their publishing programme already included arrangements of all four symphonies for piano duet, piano solo, and eight hands at two pianos. Their piano duet versions – with the exception of no. 3 – had been made by Brahms himself, who had also made arrangements for four hands at two pianos of nos. 3 and 4. The versions for piano solo and for eight hands were the work of Robert Keller, a longstanding editor at Simrock with whom Brahms had worked closely.¹¹³ Any demand for such arrangements was thus already covered, but Reger’s reputation as a composing successor to Brahms,¹¹⁴ along with his having conducted Brahms with the Meiningen Court Orchestra, probably aroused Simrock’s interest in his arrangements. We do not know whether or not Reger oriented himself on Keller’s piano solo arrangements when making his own. In any case, Reger’s arrangements are clearly different in texture from those of Keller, who had focussed on the greatest possible fidelity to Brahms’s text. In the opinion of Paul Mies, “Reger’s principles when transcribing for the piano involve a highly emphatic foundation in the bass, a refusal to add flute

octaves, and a desire to bring together several lines in one hand with full, sonorous textures”.¹¹⁵

It seems likely that Reger used his conducting scores of Brahms’s symphonies as the source for his arrangements.¹¹⁶ With their copious expression and dynamic markings and their amendments to the orchestration, these scores can provide us with information about Reger’s Brahms performances in Meiningen.¹¹⁷ Some of Reger’s interpretative decisions, especially regarding the dynamics, also had an impact on his arrangements.¹¹⁸ Above all, however, the latter served as piano reductions for domestic use.¹¹⁹ Reger’s decision to restrict himself to the more easily playable slow movements also emphasises his focus on this particular target audience.

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: Meiningen Museen (Max-Reger-Archiv); Universal Edition, Wien; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung; The British Library, London; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Bayerische Staatsbibliothek, München; The Henry Watson Music Library – Courtesy of Manchester Libraries, Information and Archives, Manchester City Council; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie; Bibliothek der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main; Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici – Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti, Bergamo; Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

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. Markus Becker.

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

¹⁰⁹ See Reger’s letter to his publisher N. Simrock (Wilhelm Graf) of 15 January 1915, cited as in *Simrock-Briefe* (see note 103), p. 193.

¹¹⁰ Letter of 13 April 1916 from Reger to his publisher N. Simrock (Wilhelm Graf) cited as in *Simrock-Briefe* (see note 103), p. 329. – Together with this letter to Berlin, Reger also sent the autograph as a gift to his publisher.

¹¹¹ See *Hofmeister* (see note 70) vol. 88, no. 7 (July 1916), p. 89.

¹¹² “Vorwort”, in *Simrock-Briefe* (see note 103), pp. 9–17; here: p. 9.

¹¹³ Regarding the collaboration between Keller and Brahms, see Kathrin Kirsch, *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel etc. 2013 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, vol. LII), pp. 73ff. – Keller also made a piano duet version of the Third Symphony that Brahms himself revised. Simrock’s two-piano versions of the First and Second Symphonies were made by Theodor Kirchner.

¹¹⁴ As early as 1905, Hans Simrock wanted to get Reger under contract with his publishing company (the critics were already comparing Reger with Brahms; see the *Introduction* in RWA vol. II/4, pp. XLIII–XLV regarding the composition history of the *Four Songs* op. 88).

¹¹⁵ Paul Mies, “Brahms-Bearbeitungen bei Max Reger”, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* no. 11 (1960), pp. 7–17; here: p. 16. – On this topic, see also Jürgen Schaarwächter, “Brahms’ Sinfonik in Regers Klaviertranskriptionen”, in *Reger-Studien 11. Bearbeitung als Original. Tagungsbericht Karlsruhe 2024*, in press.

¹¹⁶ These four scores, all bearing the remark “Property of Max Reger”, are held today by the Meiningen Museum under the inventory nos. XI-1 4611 / V N 1097, XI-1 4612 / V N 1098, XI-1 4613 / V N 1099 and XI-1 4624 / V N 1110. They are in each case a later issue of the first edition (see the Critical Report, p. 284).

¹¹⁷ Regarding Reger’s interpretative interventions in Brahms’s symphonies, see both the article by Paul Mies (see note 115) and also, for example, Christiane Wiesenfeldt, “‘Sie und ich wollen Brahms dienen ...’ Max Reger, Fritz Steinbach und die Retuschen in Brahms-Sinfonien”, in *Die Tonkunst* vol. 1 (2007), no. 1, pp. 20–44.

¹¹⁸ See the Critical Report, p. 284.

¹¹⁹ Reger’s arrangements also indicate what instruments are playing when a theme enters, etc., which also suggests that they were intended to function as piano reductions.

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 assistants Yanxi Long M. A. as well as the students Alexandra Müller, Solomiia Yarmola, Nikolai Parkin and Cajus Grabmeier for their work as part of an intership 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.¹²⁰ Her legacy has funded the preparation of volumes for print in the *Songs and Choral Works Series*.

Karlsruhe, February 2026
Translation: Chris Walton

The editors

¹²⁰ See Susanne Popp, "Marion Reichenbachs Vermächtnis", in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Almut Ochsmann, No. 28 (2015), pp. 3–11.

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Orgelwerke

Bach-B1 (1893–1896)

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Orgelwerke

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger
Bach-B1 (1893–1896)

An B. Ferruccio Busoni

Nr. 1 Toccata und Fuge d-Moll

BWV 565

Adagio

Klavier

ff *mf*

2

ff *ff* *f* **Presto**

8^{ba}

4

3 *ff* *ff* *p* *8^{va}*

ff *ff* *ff*

6

8^{va}

8

ff

* Takt 8 und passim: Zur Bogensetzung siehe den Text zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen im Kritischen Bericht. /
For the placing of the slurs, see the text concerning Hugo Riemann's phrasing in the Critical Report.

10

(lento)
m.d.

ff

m.s.

m.s.

tr.

m.d.

12

(allegro)
8va

pp

m.d.

m.s.

m.d.

14 (*8va*)

un poco crescendo

ri - tar - dan - do

16

a tempo

p

mf

mf

7

(17)

f

7

* Takt 14: Gemäß NBA wären in den Oberstimmen beider Systeme die Töne g und e statt e und cis zu erwarten (vgl. auch Takt 15). /
According to the NBA, the notes g and e would be expected in the upper parts of both systems instead of e and c sharp (see also bar 15).

19 *ff* *p* 8^{va}

20 (8^{va}) *ff* *rit.*

21 *sempre ff* *ff* *ppp* tenuto il pedale

23 *leggiero* *pp*

poco a poco cre

scen - - - - - sempre stringendo - - - - - [- - - - -]

25

27

allargando [- - - - - do] **Adagio**

fff *sempre ff*

29

ritardando

FUGA (Allegro ma non troppo)
leggiere

p

31

p

34

f *p* *f* *p* *f*

37 *p* *f* *p* *decrescendo* *mf*

40

43 *pp*

46 *f* *p legato*

49 *poco a poco crescendo*

* Takt 42 und passim: Erläuterung Regers zum agogischen Akzent: »Das Zeichen \wedge bedeutet kein *sf*, sondern eine gelinde Dehnung der Note – auch der Pause –, über der es steht.« (Vgl. Stichvorlage zu *Fünf Lieder* op. 12). /
Reger's remark about the agogical accent: "The marking \wedge does not mean sf, but a slight lengthening of the note – also the rest –, above which it occurs."
(See the engraver's copy of Five Songs op. 12).

52 *mf* *non legato* *sempre crescendo*
marcato il basso

55 *f* *ritardando* *a tempo*
senza pedale

58 *assai leggero* *p* *crescendo*

61 *f* *p* *f* *p* *f* *8va*

64 *p* *f* *p sempre leggero* *f* *p* *f* *p* *8va*

67 *8va* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

70 *marcato* *8va* *f*

72 *(8va)* *non dim* *pp*

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

76 *mf* *f* *mf*

78

f *mf* *f* *mf*

Measures 78 and 79 of a piano score. The music is in a minor key with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Dynamics are marked as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

poco a poco crescendo e stringendo

80

f

Measures 80, 81, and 82. The music continues with a *f* (forte) dynamic. The texture remains dense with intricate patterns in both hands.

83

rit. al tempo *ff*

Measures 83 and 84. The tempo is marked *rit. al tempo* (ritardando to the tempo). The dynamic is *ff* (fortissimo). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

85

mf

Measures 85 and 86. The dynamic is *mf* (mezzo-forte). The music features a change in texture and dynamics.

87

poco *a* *poco* *simili*

Measures 87, 88, 89, and 90. The music is marked with *poco*, *a* (accrescendo), *poco*, and *simili* (similissimo). A trill is indicated in measure 87.

90 *simili* *ri - tar -*

93 *dan - do a tempo* *martellato*

ff *assai marcato* *marcatissimo*

96 *mf*

98

101 *f*

* Takt 90: Vorlage Bassnote *d* statt *g*. / Source bass note *d* instead of *g*.

104

marcato *f*

107

marcato *ff*

110

f

113

f

116

stringendo *p* *f* *p* *f* *p* *f*

* Takt 113: Vorlage A statt F₁/F. / Source A instead of F₁/F.

119 *a tempo* *marcato*

f

121

123

125

127 *Recitativo* *8va*

129 *ritardando* **Adagio**

ff

131 **Presto**

tenuto il pedale

p *mf*

134 *crescendo*

135 *ff*

136 *stringendo* *ritardando* **Allegro vivace con tutta forza**

crescendo assai *sf*

137 *sf* *8va* *sf sf sf sf sf sf*
13 [13] *pedale*

138 *sf* *8va* *sf sf sf sf sf sf*
[13] 13

139 *sf* *8va* *sf sf sf sf sf sf*
[13] [13]

140 *sf* *8va* *sf sf sf sf sf sf*
18 [14]

Maestoso
141 *sempre ff*

Seinem Freunde Frederic Lamond
Nr. 2 Präludium und Fuge e-Moll
BWV 548

Maestoso

legato e marcato

Measures 1-3 of the Präludium. The music is in E minor, 3/4 time. The right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamics include a forte (*f*) marking and hairpins indicating volume changes.

Measures 4-6 of the Präludium. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note bass line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is present, along with a crescendo hairpin.

Measures 7-9 of the Präludium. The right hand has a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include a mezzo-forte (*mf*) and a crescendo hairpin.

Measures 10-12 of the Präludium. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include a mezzo-forte (*mf*), a *sempre* hairpin, and a forte (*f*) marking.

13

p

p

This system contains measures 13, 14, and 15. The music is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. Measure 15 ends with a piano (*p*) dynamic marking.

16

f

martellato

poco rit. e diminuendo

tr

This system contains measures 16, 17, and 18. Measure 16 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a *martellato* marking. Measure 18 features a trill (*tr*) and a *poco rit. e diminuendo* instruction.

19

a tempo legato

p poco a poco crescendo

tr

f marcato

legatissimo

This system contains measures 19, 20, and 21. Measure 19 is marked *a tempo legato*. Measure 20 has a *p poco a poco crescendo* instruction. Measure 21 features a trill (*tr*) and a *f marcato* dynamic. The bass line is marked *legatissimo*.

22

sempre f

This system contains measures 22, 23, and 24. The music continues with a consistent forte (*f*) dynamic, marked *sempre f*.

25

diminuendo

p

This system contains measures 25, 26, and 27. Measure 25 is marked *diminuendo*. Measure 27 begins with a piano (*p*) dynamic.

28

poco a poco crescendo

31

allargando *diminuendo* *a tempo* *f marcato*

34

37

sempre f

40

crescendo

43

ff sf sempre ff [sf]

This system contains measures 43, 44, and 45. The music is written for piano in G major. Measure 43 features a *ff* dynamic with a *sf* accent on the second measure. Measure 44 continues with *ff* and a *sf* accent. Measure 45 is marked *sempre ff* and includes a *[sf]* dynamic marking at the end.

46

p ff

This system contains measures 46, 47, and 48. Measure 46 is marked *p*. Measure 47 is marked *ff*. Measure 48 is marked *ff*.

49

ri - tar - da - do a n. 50
martellato p

This system contains measures 49, 50, and 51. Measure 49 is marked *martellato*. Measure 50 is marked *p*. The lyrics *ri - tar - da - do a n. 50* are written above the staff.

52

sempre p un poco crescendo

This system contains measures 52, 53, and 54. Measure 52 is marked *sempre p*. Measure 54 is marked *un poco crescendo*.

55

f crescendo sf sf sf

This system contains measures 55, 56, 57, 58, and 59. Measure 55 is marked *f*. Measure 56 is marked *crescendo*. Measures 57, 58, and 59 are each marked *sf*.

59 *assai marcato*

p

62

crescendo

65

f

sf

68 *argando*

argando

a tempo

ff *assai marcato*

sf

71

sempre ff *ed assai marcato*

sf

74 *allargando* *a tempo*
legato

77 *sf* *ri - - - tar -*

80 *dan - do* *a tempo*
p (innocente) *mpre p*

84 *a tempo*
sf *f marcato* *sf*

87

* Takt 79: Im Erstdruck A statt c; siehe Kritischer Bericht. / In the first print A instead of c; see the Critical Report.

90

p *poco*

93

a poco crescendo *sempre cresc.*

96

marcato *marcato*

99

sempre legato *sempre legato*

102

allargando *legato ed a tempo* *mf* *non legato* *poco a poco cre*

105

scen - - - - - do

108

f *sempre legato* *legato* ri - tar - dan -

111

- do [*a tempo*] *marcato* *cresc.* *allargando* *sf* *sf* *sff*

115

tempo *cresc.* *f* *p*

118

cresc. *f* *p* *crescendo assai*

* Takt 114: Im Erstdruck Akkord zusätzlich mit d; siehe Kritischer Bericht. / In the first print chord additionally with d; see the Critical Report.

121

f

poco a poco cre - - - scen - - -

sf *sf* *sf* *sf*

124

ritardando *a tempo*

do

assai ff marcato

sf

127

130

grandioso

fff

134

allargando

[simile] *con tutta forza*

tr

Fuga

Allegro (non tanto)

Musical score for measures 1-5. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 4. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *pp*.

una corda

Musical score for measures 6-9. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 9. The left hand accompaniment includes a dotted line indicating a fingering change. The dynamic marking is *pp*.

Musical score for measures 10-13. The right hand has a *legato* melodic line. The left hand accompaniment is marked *sempre pp*. The dynamic marking is *pp*.

tre corde

corda

tre corde

Musical score for measures 14-17. The right hand has a melodic line with a trill in measure 17. The left hand accompaniment is marked *mf*. The dynamic marking is *mf*.

Musical score for measures 18-21. The right hand has a melodic line with a trill in measure 21. The left hand accompaniment is marked *p* and *legato*. The dynamic marking is *p*.

22

p

sempre p

tr

Musical score for measures 22-26. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with some trills. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A *tr* (trill) is indicated in the left hand at the beginning. The instruction *sempre p* is written across the system.

27

Musical score for measures 27-30. The right hand continues with its intricate melodic pattern. The left hand has some rests and then resumes with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible.

31

sf *legato*

p

Musical score for measures 31-35. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. The instruction *legato* is written above the right hand. A *p* (piano) marking is also present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

36

legato m.

m.s.

tr

m.d.

Musical score for measures 36-39. The instruction *legato m.* is written above the right hand. A *m.s.* (mezzo sostenuto) marking is present. A *tr* (trill) is indicated in the left hand. A *m.d.* (mezzo deciso) marking is present at the bottom.

40

un poco crescendo

Musical score for measures 40-44. The instruction *un poco crescendo* is written below the right hand. The right hand features a series of chords and melodic fragments. The left hand continues with its accompaniment.

45

crescendo

This system contains measures 45 through 48. The music is written for piano in G major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A *crescendo* marking is placed above the first measure.

49

f non legato
sempre mf
crescendo

This system contains measures 49 through 52. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents, marked *f non legato*. The left hand continues with a steady accompaniment, marked *sempre mf*. A *crescendo* marking is placed above the final measure.

53

crescendo
tr

This system contains measures 53 through 56. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *crescendo*. A trill (*tr*) is indicated above a note in measure 55. The left hand accompaniment is consistent with the previous system.

57

tr

This system contains measures 57 through 59. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *tr* above a note in measure 57. The left hand accompaniment continues.

60

pp
p
ppp
pp

This system contains measures 60 through 63. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *pp* in measure 60, *p* in measure 61, *ppp* in measure 62, and *pp* in measure 63. The left hand accompaniment is consistent with the previous system.

63

pp *un poco crescendo*

66

68

pp *ff* *f* *al -*

71

pp legato *p*

- do

pp *p*

una corda *p*

73

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *simile*

75 *un poco crescendo e stringendo*

77 *decre -*

79 *a tempo*
scendo
tre corde
sf

81 *ff*
assai marcato

84 *sempre ff*
staccato

86

fff

This system contains measures 86 and 87. The music is written for piano in G major. Measure 86 features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Measure 87 continues this texture, marked with a fortissimo (fff) dynamic.

88

ritardando a tempo

8 ba

This system contains measures 88, 89, and 90. Measure 88 is marked with a ritardando. Measure 89 is marked with a fermata and a return to a tempo. Measure 90 continues the piece. A dynamic marking of 8 ba is present in the bass line.

91

ritardando legato meno

This system contains measures 91, 92, and 93. Measure 91 is marked with a ritardando. Measure 92 is marked with a legato articulation. Measure 93 is marked with a meno dynamic.

94

sempre no f

This system contains measures 94 and 95. Measure 94 is marked with a sempre articulation and a no f dynamic. Measure 95 continues the piece.

96

non legato ff

This system contains measures 96 and 97. Measure 96 is marked with a non legato articulation. Measure 97 is marked with a fortissimo (ff) dynamic.

99

non legato

103

ff

105

staccato

staccato

107

ff

110

ritardando

a tempo

p

crescendo assai

113

p *ff* *crescendo assai*

115

p *ff* *assai marcato*

118

p *p* *ri - tar - dan - do tempo* *legato*

121

124

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

127

130

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

legato

133

poco cresc.

136

4 6

5

ff

138

* Takt 129: Gemäß der Vorlage wäre bei der letzten Viertel in der rechten Hand e^1/e^2 und in der linken Hand g^1 zu erwarten; siehe Kritischer Bericht. /
According to the source, the last quarter would be expected to be e^1/e^2 in the right hand and g^1 in the left hand; see the Critical Report.

142

sempre f

146

poco a poco diminuendo

150

mf

154

f *crescendo*

158

tr *mf*

161

crescendo

Musical score for measures 161-162. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 161 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 162 continues the melodic line with a fermata over the final note. The instruction *crescendo* is written in the first measure.

163

un poco crescendo

Musical score for measures 163-164. Measure 163 continues the melodic line with a fermata. Measure 164 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The instruction *un poco crescendo* is written in the second measure.

165

Musical score for measures 165-166. Measure 165 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 166 continues the melodic line with a fermata over the final note.

167

f

Musical score for measures 167-168. Measure 167 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 168 continues the melodic line with a fermata over the final note. The instruction *f* is written in the second measure.

169

Musical score for measures 169-170. Measure 169 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 170 continues the melodic line with a fermata over the final note.

171

sempre crescendo

173

ff

ritardando

177

> mf

181

tr

p sempre legato

185

sempre p

189

193

con espressione

197

un poco crescendo

**

201

sf

f

206

tr

* Takt 192: Im Erstdruck vermutlich irrtümlich *d'* statt *e'*; siehe Kritischer Bericht. / In the first print probably erroneously *d'* instead of *e'*; see the Critical Report.

** Takt 197: Im Erstdruck vermutlich irrtümlich *e'* statt *fi*¹; siehe Kritischer Bericht. / In the first print probably erroneously *e'* instead of *f sharp*¹; see the Critical Report.

210

mf

215

p

219

223

f

227

non decrescendo *allargando* *crescendo* *ff* *trill*

An Alexander Siloti
Nr. 3 Präludium und Fuge D-Dur
BWV 532

Moderato
non legato

f *legato* *mf*

4 *ff* *sempre legato*

6 *un poco crescendo*

8 *ritardando* *Maestoso* *ff marcato*

11

sempre *ff*

This system contains measures 11 and 12. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The dynamic marking *sempre ff* is present in the right hand.

13

stringendo
quasi trillo
fff

This system contains measures 13 and 14. The music continues with dense sixteenth-note patterns. The dynamic marking *fff* is present. The instruction *stringendo* is written above the staff, and *quasi trillo* is written below the staff.

15

ffz *p*
Allegro

This system contains measures 15 and 16. The music transitions to a more melodic style. The dynamic marking *ffz* is present, followed by *p*. The tempo marking *Allegro* is written above the staff.

18

mf

This system contains measures 18 and 19. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The dynamic marking *mf* is present.

23

p *mf* *poco a po -*

This system contains measures 23 and 24. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The dynamic markings *p*, *mf*, and *poco a po -* are present.

diminuendo e ritardando

a tempo

28

- *co crescendo*

pp *sempre legato*

una corda

33

mp *mf*

tre corde

38

f *no* *to* *f* *mf*

42

p *legato*

46

* *legato*

* Takt 48: Vorlage erste beide Achtel *gis'-h'*. / Source first two eighth notes *g sharp'-b'*.

51 *f non legato, marcato* *ff* *f* *ff* *simile*

55 *f* *ff* *f* *ff* 8^{va}

59 (8^{va}) *sempre ff e legato* *p*

63 8^{va} *ritardando* *a tempo* *ben legato* *f*

67 *diminuendo*

71

Trills in the right hand and chords in the left hand. Dynamics: *p*, *f*. Trill markings: *tr*.

75

Trills in the right hand and chords in the left hand. Dynamics: *p*, *f*. Trill markings: *tr*.

79

Trills in the right hand and chords in the left hand. Dynamics: *p*.

83

ben legato

Trills in the right hand and chords in the left hand. Dynamics: *mf*, *f*. Performance instruction: *ben legato*.

88

ben legato e marcato

Trills in the right hand and chords in the left hand. Dynamics: *ff*. Performance instruction: *ben legato e marcato*.

poco a poco ritardando

Maestoso

93

ff

ffz

This system contains measures 93 through 96. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by dense, rhythmic patterns with many accents. Dynamic markings include *ff* and *ffz*. The tempo is marked *Maestoso*.

97

ffz

fz

This system contains measures 97 and 98. The music continues with complex textures. Dynamic markings include *ffz* and *fz*. A large watermark is visible across the page.

99

This system contains measures 99 through 102. The musical texture remains dense and rhythmic. A large watermark is visible across the page.

103

8va

This system contains measures 103 and 104. Measure 104 features an *8va* (octave up) marking. A large watermark is visible across the page.

105

fff

This system contains measures 105 through 108. Measure 105 features a *fff* (fortississimo) dynamic marking. The piece concludes with a final cadence. A large watermark is visible across the page.

Fuge

Allegro brillante

pp un poco crescendo

Measures 1-4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time (C). The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a few notes. Dynamics: *pp* (pianissimo) at the start, *un poco crescendo* (a little crescendo) across the measures.

5
diminuendo *trw* sempre *pp* *f*

Measures 5-7: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Measure 5 has a *trw* (trill) over a note. Dynamics: *diminuendo* (diminishing) in measure 5, *sempre pp* (always pianissimo) in measure 6, and *f* (forte) in measure 7.

8
p *o* crescendo

Measures 8-10: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Dynamics: *p* (piano) in measure 8, *o* *crescendo* (a little crescendo) in measure 9.

11
trw

Measures 11-13: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Measure 13 has a *trw* (trill) over a note.

14
p *f* *p* un poco crescendo

Measures 14-16: Treble clef, key signature of two sharps, common time. Dynamics: *p* (piano) in measure 14, *f* (forte) in measure 15, *p* (piano) in measure 16, and *un poco crescendo* (a little crescendo) across measures 15-16.

17

20

p *f* *p* un poco cre - scen -

23

do

26

f *p*

29

f *ff* *mf*

* Takt 29: Im Erstdruck a statt h; siehe Kritischer Bericht. / In the first print a instead of b; see the Critical Report.

32

35

38

41

44

* Takt 40: Im Erstdruck wohl irrtümlich *d'* statt *e'*; siehe Kritischer Bericht. / In the first print probably erroneously *d'* instead of *e'*; see the Critical Report.

47

ff *sempre f*
non legato

50

crescendo *sempre marcato*

53

p *mf* *ff* *p*

56

ep *f*

59

p *pp* *poco a poco crescendo*
8^{va}

62 (8^{va}) *ritardando* *a tempo*

65

68

71 *mf* *poco a poco crescendo*

74 *f*

76

76

ff *ff*

This system contains measures 76 and 77. Measure 76 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands, marked with accents. Measure 77 continues with a similar pattern, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

78

78

sempre ff *ff*

This system contains measures 78 and 79. Measure 78 has a more melodic line in the right hand with some rests, while the left hand continues with rhythmic accompaniment. Measure 79 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

80

80

p *mf* *p*

This system contains measures 80 and 81. Measure 80 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 81 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

83

83

crescendo *f*

trm

This system contains measures 83, 84, and 85. Measure 83 is marked with a crescendo. Measure 84 is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (*trm*) in the right hand. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

86

86

p *crescendo*

This system contains measures 86, 87, and 88. Measure 86 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 88 is marked with a crescendo. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

89

tr
f
p

This system contains measures 89, 90, and 91. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 89 features a trill in the right hand and a forte (f) dynamic. Measure 90 continues with a forte (f) dynamic. Measure 91 begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

92

p
f

This system contains measures 92, 93, and 94. Measure 92 starts with a piano (p) dynamic. Measure 93 features a forte (f) dynamic. Measure 94 continues with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

95

f
p

This system contains measures 95, 96, and 97. Measure 95 features a forte (f) dynamic. Measure 96 continues with a forte (f) dynamic. Measure 97 begins with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

98

This system contains measures 98, 99, and 100. The music continues with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

101

This system contains measures 101, 102, and 103. The music continues with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

103

mf

mf

105

f

f

107 *non legato e sempre marcato*

poco a poco cre

109

scen

111

do ff

* Takt 110: Möglicherweise *g/h/g'-fis/a/fis'*; siehe Kritischer Bericht. / Probably *g/b/g'-f sharp/a/f sharp'*; see the Critical Report.

113

sempre ff

115

[simile]

[simile]

117

8^{va}

8^{va}

fff

120

con tutta forza

non legato

8^{va}

con tutta forza

non legato

122

8^{va}

124

martellato

126

un poco legato

8^{va}

sempre pedale

129

sempre *ff*

8^{va}

132

simile

crescendo

simile

poco rit. al tempo

135

con tutta forza

fff

poco ritardando

Fräulein Martha Remmert hochachtungsvollst gewidmet
Nr. 4 Präludium und Fuge Es-Dur
BWV 552

Maestoso

ff *m.s.*

meno f *crescendo*

sempre crescendo *ff* *poco ritardando*

* Takt 5: Zu den Lesarten in Stichvorlage und Erstdruck siehe Kritischer Bericht. / Concerning the readings of engraver's copy and first print, see the Critical Report.

17 *a tempo*

m.d.

21

no f

25

29 *poco ritardando*

ff

32 *a tempo*

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

This system contains measures 32 through 36. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes various dynamics: *mf* (measures 32-33), *p* (measure 34), *pp* (measure 35), *ppp* (measure 36), and *mf* (measure 37). There are also hairpins for crescendo and decrescendo.

37

p *pp* *ppp* *mf*

This system contains measures 37 through 41. Dynamics include *p* (measure 37), *pp* (measure 38), *ppp* (measure 39), and *mf* (measure 40). The music continues with complex textures and articulation.

42

poco f

This system contains measures 42 through 44. The dynamic is marked *poco f* (measure 44). The music features a more active melodic line in the treble.

45

pp

This system contains measures 45 through 47. The dynamic is marked *pp* (measure 46). The texture is dense with many notes.

48

crescendo *f*

This system contains measures 48 through 51. It includes a *crescendo* hairpin (measure 49) and a dynamic of *f* (measure 50). The music reaches a more powerful and complex stage.

52

ff

8^{va}

55

m.s.

58

61

64

m.d. *crescendo*

This system contains measures 64, 65, and 66. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce) is placed above the right hand in measure 65, and a *crescendo* hairpin is shown below the right hand in measure 66.

67

This system contains measures 67, 68, and 69. The musical texture continues with intricate sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

70

poco ritardando *a tempo*

mf

This system contains measures 70, 71, and 72. Measure 70 is marked *poco ritardando* and *mf*. Measure 71 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand provides harmonic support with eighth notes.

73

p

This system contains measures 73, 74, and 75. Measure 73 is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with slurs.

76

poco crescendo

This system contains measures 76, 77, and 78. Measure 76 is marked *poco crescendo*. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with slurs.

78

mf *p*

Musical score for measures 78-80. The piece is in 7/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*).

81

poco crescendo

Musical score for measures 81-83. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *poco crescendo* marking is present in the first measure.

84

mf

Musical score for measures 84-86. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand continues with eighth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated.

87

Musical score for measures 87-89. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes.

90

Musical score for measures 90-92. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes.

92

f

Musical score for measures 92-93. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 92.

94

poco a poco diminuendo

Musical score for measures 94-95. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *poco a poco diminuendo* (gradually getting softer) is written across the first measure.

96

Musical score for measures 96-97. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

98

pp *ff*

Musical score for measures 98-100. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex accompaniment with chords and slurs. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of measure 98 and *ff* (fortissimo) at the start of measure 99.

101

m.s. *m.d.*

Musical score for measures 101-103. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex accompaniment with chords and slurs. Dynamic markings include *m.s.* (mezzo-soprano) and *m.d.* (mezzo-dolce) at the start of measure 101.

104

non legato
meno f

107

ff

ritardando

110

m.s.

temp

mf

113

p

pp

ppp

mf

116

gva

p

pp

ppp

p ben legato

120

poco a poco crescendo

123

poco f *più p*

126

129

pp ff

132

crescendo

135

fff

This system contains measures 135 and 136. The music is written for piano in a minor key. Measure 135 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. Measure 136 continues this pattern with a dynamic marking of *fff* (fortississimo).

137

This system contains measures 137 and 138. The music continues with similar rhythmic patterns and slurs. Measure 138 shows a change in the bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

139

crescendo

This system contains measures 139 and 140. Measure 139 has a dynamic marking of *mf*. Measure 140 features a *crescendo* marking, indicating a gradual increase in volume. A large watermark is overlaid on this system.

141

fff

poco ritardando

This system contains measures 141 and 142. Measure 141 has a dynamic marking of *fff*. Measure 142 features a *poco ritardando* marking, indicating a slight slowing down of the tempo.

143

a tempo

mf

This system contains measures 143 and 144. Measure 143 has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. Measure 144 continues the piece with a similar dynamic.

145

ff *mf*

non legato

148

ff

non legato

151

meno f *ff*

non legato

154

sempre crescendo

157

fff *mf*

poco ritardando *a tempo*

160

f

163

p *mf*

166

p

169

poco a poco diminuendo

172

pp *ff*

* Takt 163: In der Vorlage e statt es. / Source e instead of e flat.

175

meno *f*

This system contains measures 175 through 178. The music is written for piano in a minor key. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Measure 175 starts with a treble clef and a bass clef. The piece concludes with a *meno f* dynamic marking.

179

crescendo

This system contains measures 179 through 181. The music continues with similar complexity. A *crescendo* marking is present in measure 181, indicating a gradual increase in volume.

182

This system contains measures 182 through 184. The musical notation is dense, with many beamed notes and slurs. A large, stylized watermark is overlaid on this system.

185

This system contains measures 185 through 187. The music continues with intricate patterns in both hands. The watermark is still visible.

188

poco ritardando *a tempo*

ff *f*

This system contains measures 188 through 191. It includes dynamic markings for *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The tempo markings *poco ritardando* and *a tempo* are also present. The piece ends with a final chord in measure 191.

191

Musical score for measures 191-193. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Vertical lines indicate fingerings.

194

meno f

Musical score for measures 194-196. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Vertical lines indicate fingerings.

197

ff *meno f*

tr

Musical score for measures 197-199. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Vertical lines indicate fingerings. Trills are marked in the bass clef.

200

poco ritenuto
8va

ff

Musical score for measures 200-202. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Vertical lines indicate fingerings. A dashed line indicates an 8va section.

203

8va

m.s.

(quasi adagio)

fff

Musical score for measures 203-205. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Vertical lines indicate fingerings. A dashed line indicates an 8va section.

Fuge
Moderato

Measures 1-5 of the fugue. The piece begins in the treble clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by slurs and ties, indicating a legato style. The instruction *sempre p e ben legato* is written across the first two staves.

Measures 6-9 of the fugue. The music continues with slurs and ties, maintaining the legato texture.

Measures 10-13 of the fugue. The instruction *poco crescendo* is written in the middle of the system.

Measures 14-17 of the fugue. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte).

Measures 18-21 of the fugue. The piece concludes with a *ritardando* (ritardando) leading to *a tempo* (a tempo). The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano).

22 ^{8^{va}}

f sempre ben legato

*

25 ^(8^{va})

28 ^(8^{va})

31 ^(8^{va})

poco ben legato

ff

34 ^(8^{va})

ritardando

(quasi adagio)

* Takt 22: In Stichvorlage und Erstdruck *as*¹; siehe Kritischer Bericht. / Engravers's copy and first print a flat¹; see the Critical Report.

37 (8va) Allegretto

Musical score for measures 37-40. The piece is in 6/4 time and B-flat major. The right hand starts with a rest, then plays a series of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *> p* and *p*. A fermata is present over the first measure of the right hand.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment remains. A *poco crescendo* marking is present in measure 43.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues. A *m.* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 46.

49

Musical score for measures 49-52. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern. A *poco a poco cre-* marking is present in measure 51.

53

Musical score for measures 53-56. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment continues. A *scendo* (decrescendo) marking is present in measure 53.

57 *poco ritardando* *a tempo*

f *f* *tr*

61

64

68

72

76

mf

v.

79

ritardando

tr

v.

82

Maestoso

p *f*

84

f

poco f

86

più p

*

* Takt 86: In der Vorlage *f* statt nochmals *es.* / Source *f* instead of *e flat*.

88

f

p

Musical score for measures 88-89. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 88. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *p* (piano) starting at measure 89. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

90

f

8va

Musical score for measures 90-91. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *f* (forte) starting at measure 90. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of sixteenth-note chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 91. A dynamic marking of *8va* (octave) is present in measure 90. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

92

ff

m.d.

8va

Musical score for measures 92-93. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting at measure 92. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of sixteenth-note chords. A dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce) is present in measure 92. A dynamic marking of *8va* (octave) is present in measure 93. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

94

m.

Musical score for measures 94-95. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *m.* (mezzo) starting at measure 94. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of sixteenth-note chords. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

96

8va

Musical score for measures 96-97. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *8va* (octave) starting at measure 96. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of sixteenth-note chords. A dynamic marking of *8va* (octave) is present in measure 97. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

98 (8^{va}) 7

meno f

100

ff

102

104

fff

sempre con tutta forza

106

meno f

108

fff *sempre con tutta forza*

This system contains measures 108 and 109. The music is written for piano in a minor key. Measure 108 features a dense texture with multiple sixteenth-note runs in both hands, marked with a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 109 continues this texture, marked *sempre con tutta forza* (always with full force). The notation includes many accents and slurs.

110

meno f

This system contains measures 110 and 111. Measure 110 shows a continuation of the sixteenth-note texture, marked *meno f* (less forte). Measure 111 features a more melodic line in the right hand, with a slur and an accent, while the left hand continues with a steady accompaniment.

112

poco a poco crescendo

This system contains measures 112 and 113. Measure 112 is marked *poco a poco crescendo* (gradually increasing). The texture remains dense with sixteenth-note patterns in both hands.

114

fff *poco ritenuto* *con tutta forza*

This system contains measures 114 and 115. Measure 114 is marked *fff* and *poco ritenuto* (slightly slower). Measure 115 is marked *con tutta forza* and features a very dense, rhythmic texture with many accents.

116

ritardando *Grave*

This system contains measures 116 and 117. Measure 116 is marked *ritardando* (rushing) and features a melodic line in the right hand with a slur and an accent. Measure 117 is marked *Grave* (slowly) and features a more spacious texture with fewer notes.

Franz Schubert

Divertissement à la hongroise
op. 54 (D 818)

Schubert-B1 (1895)

Franz Schubert
 Divertissement à la hongroise
 für Klavier zu vier Händen op. 54

D 818

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger
 Schubert-B1 (1895)

I.

Klavier

Andante

6

11

15

19

p *fz* *p* *pp*

fz *p* *pp*

p *f* *ff*

p *crescendo* *f* *fz*

ff *Presto* *tremolo*

* Zur Bogensetzung, die stellenweise an der Phrasierungslehre von Hugo Riemann orientiert ist, siehe Kritischer Bericht. /
 For the placing of the slurs, which in some parts is based on Hugo Riemann's theory of phrasing, see the Critical Report.

** Takt 11 und passim: Zur Bedeutung des »punktierten Taktstrichs« nach Hugo Riemann siehe Kritischer Bericht. /
 For the meaning of the "dotted barline" according to Hugo Riemann, see the Critical Report.

21

p

leggiero

24

p

27

pp

sempre leggiero

30

pp

pp

pp

33

f

ritardando *a tempo*

p

leggiero

* Takt 21: Im Autograph wohl irrtümlich *as/c'/es'*. / In the autograph probably erroneously a flat/c'/e flat'.

36

pp

pp

Musical score for measures 36-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 36 starts with a piano (*pp*) dynamic. The music features complex chordal textures and melodic lines with slurs and accents.

39

pp

pp

f

Musical score for measures 39-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 39 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 41 features a fortissimo (*f*) dynamic. The music includes complex chordal textures and melodic lines with slurs and accents.

42

ritardando a tempo

leggero

Musical score for measures 42-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 42 starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo markings *ritardando* and *a tempo* are present. The music includes complex chordal textures and melodic lines with slurs and accents. The word *leggero* is written below the bass staff.

45

p

Musical score for measures 45-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 45 starts with a piano (*p*) dynamic. The music includes complex chordal textures and melodic lines with slurs and accents.

47 (8va) 7

f

ff

p

ri - tar - dan - do

Musical score for measures 47-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. Measure 47 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 48 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 49 features a piano (*p*) dynamic. The tempo marking *ri - tar - dan - do* is present. The music includes complex chordal textures and melodic lines with slurs and accents.

50 *a tempo*
8^{va} 3

p

52 (8^{va}) 1

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

55 *a tempo*

pp *p* poco a

57

p *f* una cord
tre corde

59

ff *fff* stringendo ritardando al tempo

61 *ri - tar - dan - do*

> p diminuendo pp

62b *ri - tar - dan - do a tempo*

pp p < > f p

sempre leggiero

65

p f p

67

*pp pp pp **

70

pp ff fz fz fz

* Takt 69: Vergleichsausgabe (Schubert) h statt b. / Source (Schubert) b instead of b flat.

73

fz *Presto* *fz*

75

fz *fz*

77

m.s. *sempre ff* *8 va-7*

(78)

ffz *Presto* *f* *8 va--*

80

ff *8 va-* *loco* *decrescendo*

* Takt 77: Vergleichsausgabe (Schubert) a¹ statt as¹. / Source (Schubert) a¹ instead of a flat¹.

diminuendo e ritardando

81

p *pp*

Musical score for measures 81-82. The right hand features a series of sixteenth-note chords that gradually decrease in volume and slow down. The left hand has a few chords. Dynamics range from *p* to *pp*.

Tempo I

83

pp *pp*

Musical score for measures 83-87. The right hand has a melodic line with some sixteenth-note passages. The left hand has chords. Dynamics are *pp*.

88

p *crescendo* *f*

Musical score for measures 88-90. The right hand has chords. The left hand has a rhythmic pattern. Dynamics range from *p* to *f*, with a *crescendo* marking.

91

tremolo *Presto* *8va*

Musical score for measures 91-92. The right hand has a tremolo effect. The left hand has a fast passage. Dynamics include *tremolo* and *Presto*. An *8va* marking is present.

un poco più mosso

93

f *sf* *sf* *p*

Musical score for measures 93-97. The right hand has chords. The left hand has a rhythmic pattern. Dynamics range from *f* to *p*, with *sf* markings.

96 *un poco ritardando*

decrecendo *pp*

98 *a tempo*

pp *una corda*

100 *f*

f *tre corde*

102 *p*

104 *ff* *ffz* *p*

* Takt 97, Zählzeiten 3 und 4: Im Autograph vermutlich irrtümlich jeweils *d* statt *cis* in der Unterstimme (siehe Vergleichsausgabe). /
In the autograph probably erroneously d instead of c sharp in the lower part (see source Schubert).

106

8^{va}

pp

3 3

This system contains measures 106 and 107. The right hand features a melodic line with a trill in measure 107, indicated by a dashed line and the marking '8^{va}'. The left hand has a bass line with some triplets. The dynamic is *pp*.

108

pp

una corda

tr

This system contains measures 108 and 109. The right hand has a melodic line with a trill in measure 109, marked 'tr'. The left hand has a bass line with some triplets. The dynamic is *pp*. The instruction 'una corda' is written below the left hand.

110

ppp

1 4

tr tr tr

crescendo

This system contains measures 110 and 111. The right hand has a melodic line with a trill in measure 111, marked 'tr'. The left hand has a bass line with some triplets. The dynamic is *ppp*. The instruction 'crescendo' is written below the right hand.

111b

2.

crescendo

fz

ff

tr tr tr

crescendo

This system contains measures 111b and 112. The right hand has a melodic line with a trill in measure 112, marked 'tr'. The left hand has a bass line with some triplets. The dynamic is *ppp*. The instruction 'crescendo' is written below the right hand. The instruction 'fz' is written below the left hand. The instruction 'ff' is written below the right hand. The instruction 'crescendo' is written below the left hand.

113

sempre ff

This system contains measures 113 and 114. The right hand has a melodic line with a trill in measure 114, marked 'tr'. The left hand has a bass line with some triplets. The dynamic is *ppp*. The instruction '*sempre ff*' is written below the right hand.

114

Musical score for measures 114-115. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 114 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A slur covers both staves. Measure 115 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *[b]* is present in both staves.

115

sempre ff

Musical score for measures 115-116. Measure 115 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *sempre ff* is present in the treble staff. Measure 116 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *[b]* is present in the bass staff.

116

sf *p* *ritardando*

Musical score for measures 116-117. Measure 116 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *sf* is present in the treble staff, and *p* is present in the bass staff. Measure 117 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *p* is present in the bass staff. A *ritardando* marking is present in the treble staff.

118

a tem *>p*

Musical score for measures 118-119. Measure 118 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *>p* is present in the treble staff. Measure 119 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *>p* is present in the treble staff. A *a tem* marking is present in the treble staff.

120

legato pp

Musical score for measures 120-121. Measure 120 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *legato pp* is present in the treble staff. Measure 121 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A dynamic marking of *legato pp* is present in the treble staff.

122 *8va*

ppp *diminuendo* *diminuendo*

una corda

7 6 6

trm trm [%]

124

f *sf* *sf* *p*

tre corde

127

crescendo

129

cre - scen - do

131

f *ff* *sempre f*

* Takt 125: Vergleichsausgabe (Schubert) gemäß Sequenz a^1/a^2 statt c^2/c^3 . / Source (Schubert) according to sequence a^1/a^2 instead of c^2/c^3 .

133

quasi tremolo

8va

This system contains measures 133 and 134. Measure 133 features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a 'quasi tremolo' marking. The left hand has a steady accompaniment. Measure 134 continues the melodic line, with an '8va' marking above the staff. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

134

fff

This system contains measures 134 and 135. Measure 134 has a 'fff' dynamic marking. Measure 135 continues the melodic line with an '8va' marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

(134) trem.

8va

This system contains measures 134 and 135. Measure 134 has a 'trem.' marking. Measure 135 has an '8va' marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

135

f

9

tr

8va

decrecendo

This system contains measures 135 and 136. Measure 135 has a 'f' dynamic marking and a '9' fingering. Measure 136 has a 'tr' marking and an '8va' marking. The system ends with a 'decrecendo' marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

137

diminuendo

p

This system contains measures 137 and 138. Measure 137 has a 'diminuendo' marking. Measure 138 has a 'p' dynamic marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

139 **Tempo I**

pp *fz* *p*

143

pp *p* *crescendo* *f*

una corda

148

sf

151

tremolo

(151)

pp

8va

* Takt 151: Im Autograph wohl irrtümlich es^2/es^3 statt g^2/g^3 . / In the autograph probably erroneously a flat²/e flat³ instead of g^2/g^3 .

II. Marcia

Andante con moto

The first system of the musical score for 'II. Marcia' consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score starts at measure 7. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system. The dynamics vary, including a forte (*f*) section. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score starts at measure 13. It features a repeat sign at the beginning. The dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The system concludes with a double bar line and some figured bass notation: [7 7] [7] [7 7].

The fourth system of the musical score starts at measure 19. It continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The system ends with a double bar line.

The fifth and final system of the musical score starts at measure 24. It concludes the piece with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The system ends with a double bar line and the word 'Fine'.

29 **Trio**

pp

34

mf

38

43

p

48

marcia da capo

III.

Allegretto

p

crescendo

7

decrescendo

12

p

decrescen

pp

un poco ritardando

17

a tem

p

sf

sf

pp

22

1.

26b 2.

crescendo

31

f *sempre crescendo*

36

f *sfz* 3 *8va*

41 (8^{va})

sfz 10 *decrescendo* *p*

46

crescendo *pp*

52 *ritardando* *a tempo*

decrecendo *pp* *sf* *p*

58

sf *pp* 1.

64a

diminuendo *ritardando*

65

[a] *ff* *sf* *p*

70

crescendo *gva* *sf* *p*

74

Musical score for measures 74-78. The piece is in a minor key. The right hand features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with triplets and rests. Dynamics include *f* and *p*.

79

Musical score for measures 79-83. The right hand has a series of chords and triplets. The left hand continues with triplets. Dynamics include *ff* and *sf*.

84

Musical score for measures 84-89. The right hand features chords and triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*.

90

Musical score for measures 90-94. The right hand has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *8va* (octave up). The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *crescendo*, *ff*, and *p*.

95

Musical score for measures 95-98. The right hand features chords and triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *f*.

100

p

3

3

3

106

p

decrescendo

112

p

3

3

118

p

124

un poco meno mosso

pp

3

3

3

*

* Takt 126: Vergleichsausgabe (Schubert) Basston *Ges* statt *F*. / Source (Schubert) bass note G flat instead of F.

128

3

[7]

3

sempre pp

131

mf

3

136

diminuendo

(140)

sf

p

3

146

crescendo

8va

f

p

3

3

150

Musical score for measures 150-153. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*.

154

Musical score for measures 154-158. The right hand continues with melodic patterns and triplets, and the left hand has a more active bass line. Dynamics include *fz* and *ff*.

159

Musical score for measures 159-163. The right hand has a dense texture with many chords and triplets. Dynamics include *sf*.

164

Musical score for measures 164-167. The right hand features a series of chords and triplets. Dynamics include *sempre ff*.

168

Musical score for measures 168-171. The right hand has a complex texture with many chords and triplets. Dynamics include *sf*.

173 *sf* **Tempo I** *p leggiero* *p*

180 *crescendo*

185 *p* *decresc.*

190 *rit. ando* *a tempo* *sf*

195 *p* *sf* *pp* *sempre pp*

200

Musical score for measures 200-204. Treble clef, bass clef, piano. Features complex chordal textures and melodic lines with slurs.

205

crescendo *sempre crescendo*

Musical score for measures 205-209. Treble clef, bass clef, piano. Includes dynamic markings *crescendo* and *sempre crescendo*.

210

f

Musical score for measures 210-214. Treble clef, bass clef, piano. Includes dynamic marking *f*.

215

sffz 8^{va} 6 10

Musical score for measures 215-218. Treble clef, bass clef, piano. Includes dynamic marking *sffz*, an 8^{va} bracket, and fingerings 6 and 10.

219

> p *decrescendo*

Musical score for measures 219-223. Treble clef, bass clef, piano. Includes dynamic marking *> p* and *decrescendo*.

224

pp

This system contains measures 224 to 228. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present in the right hand.

229

ritardando *a tempo*

pp sf pp

This system contains measures 229 to 233. It includes tempo markings *ritardando* and *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment. Dynamic markings *pp*, *sf*, and *pp* are indicated.

234

sf pp

This system contains measures 234 to 238. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment. Dynamic markings *sf* and *pp* are indicated.

239

un poco ritenuto

p

This system contains measures 239 to 243. It includes the tempo marking *un poco ritenuto*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is indicated. Triplet markings (3) are present in both hands.

244

fp

This system contains measures 244 to 248. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *fp* is indicated. Triplet markings (3) are present in both hands.

249

ff

3

This system contains measures 249 through 252. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 251. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 251.

253

sf

sempre ff

sf

This system contains measures 253 through 257. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) at the start of measure 253, *sempre ff* (sempre fortissimo) in measure 255, and another *sf* at the end of measure 257.

258

p

3

This system contains measures 258 through 260. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is at the start of measure 258. Triplet markings with '3' are present in measures 258 and 260.

261

sempre p

3

This system contains measures 261 through 263. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *sempre p* (sempre piano) is in measure 262. Triplet markings with '3' are present in measures 261 and 263.

264

poco crescendo

fp

3

This system contains measures 264 through 267. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *poco crescendo* is in measure 265, and *fp* (fortissimo piano) is in measure 267. Triplet markings with '3' are present in measures 264 and 266.

268

pp *fp* *fp*

273

pp *p* *rit.* *a tempo*

279

ff *ff*

283

sf *sf* *m.d. tr.*

288

fp *

* Takt 288: Vergleichsausgabe (Schubert) sowie in Takt 324 Unterstimme $g\sharp/h'$. / Source (Schubert) and in measure 324 lower part $g\sharp/h'$.

291 *crescendo*

ff

294

pp
con pedale

300

sempre pp
fp

307

sf
sempre f
sf
sf
sf

315

sf
sf
sf
pp
8va

323

fp

3

This system contains measures 323 to 326. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some beamed together. The left hand has a simpler accompaniment. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 325.

327

crescendo

crescendo

This system contains measures 327 to 329. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. A *crescendo* marking is placed above the right hand and below the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 329.

330

ff

ff

This system contains measures 330 to 335. The right hand has a more active line with many sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in both hands. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 335.

336

fp

3

This system contains measures 336 to 341. The right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 336.

342

m. s.

fp

p

ff

3

This system contains measures 342 to 345. The right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *m. s.* (mezzo sostenuto), *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 345.

347

sf

This system contains measures 347 to 350. The music is written for piano in a minor key. The right hand features a series of chords with moving inner voices, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the second measure.

351

p 3

This system contains measures 351 to 355. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is shown in the second measure.

356

sempre p 3

This system contains measures 356 to 359. The right hand features a complex texture with triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sempre p* (sempre piano) is present in the second measure.

360

sf

This system contains measures 360 to 364. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the second measure.

365

sf

This system contains measures 365 to 370. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the first measure.

372

sf sf sf sf

377

decrescendo p sempre de - -

381

crescendo pp pp Tempo I

386

pp crescendo

391

f

396

pp ritardando a tempo

401

sf *p* *sf* *pp*

This system contains measures 401 through 404. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *pp* (pianissimo).

405

This system contains measures 405 through 408. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, and the left hand maintains the accompaniment. The dynamics are consistent with the previous system.

409

crescendo poco a poco

This system contains measures 409 through 413. The right hand has slurs and accents, and the left hand has chords and moving bass lines. A *crescendo poco a poco* marking is present in the right hand.

414

f

This system contains measures 414 through 418. The right hand has slurs and accents, and the left hand has chords and moving bass lines. A *f* (forte) dynamic marking is present in the right hand.

419

8va *ff* *sf* 6

This system contains measures 419 through 422. The right hand has slurs and accents, and the left hand has chords and moving bass lines. Dynamic markings include *8va* (octave), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). A fermata is placed over the final measure.

424 (8va)

sf 10 *p*

428

pp *crescendo*

433

p *crescendo*

438

sf *p* *sf* *pp*

443

mf

449

crescendo *f*

454

pp

460

466

473

ritardando e morendo

ppp *pp*

Friedrich Kuhlau
Allegro burlesco
aus op. 88 Nr. 3
Kuhlau-B1 (1895)

Friedrich Kuhlau

Allegro burlesco

aus der Klaviersonatine a-Moll op. 88 Nr. 3

Bearbeitet für den Konzertgebrauch von Max Reger
Kuhlau-B1 (1895)

Allegro burlesco

Klavier

con pedale

6

11

15

sf *p* *sf* *f* *crescendo* *8va* *accelerando assai* *p* *pp* *cre*

* Takt 1ff. und passim: Zu den Halsungen bei den Oktaven in zweistimmiger Notation in den Quellen siehe Kritischer Bericht. /
Concerning the notation of note stems for octaves in two-part notation in the sources, see the Critical Report.

20

scendo assai

a tempo

sf *mf*

25

crescendo

8^{va}

30

(8^{va})

p *ff*

35

(8^{va})

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

p *ppp* *pp espressivo ben legato*

40

Musical score for measures 40-46. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

47

mf *crescendo*

Musical score for measures 47-53. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* and the instruction *crescendo* are present. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

54

presto

poco a poco crescendo e stringendo

Musical score for measures 54-58. The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings (e.g., 2 1 3, 3 1). The left hand continues with eighth notes. The tempo marking *presto* and the instruction *poco a poco crescendo e stringendo* are present. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

59

a tempo

sf

Ped.

Musical score for measures 59-65. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *sf* and the instruction *a tempo* are present. A *Ped.* (pedal) marking is at the end of the system. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

64

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

69

3 *assai cre - scen - do* *ff* *stringendo*

sempre pedale

72

p *ritardando*

[a tempo]

77

sf p *sf* *sf p*

con pedale

* Takt 74: Stichvorlage Zäsurzeichen \ in beiden Systemen; siehe Kritischer Bericht. / *Engraver's copy caesura sign \ in both systems; see the Critical Report.*

82

Musical score for measures 82-86. The piece is in D major and 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics include *sf*, *f*, *sf*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

87

Musical score for measures 87-90. The right hand continues with intricate patterns, including a triplet in measure 87 and a 7-measure rest in measure 90. The left hand maintains its accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *cresc. lo*. An *8va* marking is present in measure 90.

91

Musical score for measures 91-95. The right hand features a descending melodic line with slurs. The left hand continues with chords and eighth notes. Dynamics include *pp* and *cre*. An *8va* marking is present in measure 91. The tempo marking *accelerando assai* is also visible.

96

Musical score for measures 96-100. The right hand has a descending melodic line with slurs and a triplet in measure 99. The left hand continues with chords and eighth notes. Dynamics include *sf* and *mf*. The tempo marking *[a tempo]* is present in measure 96. The instruction *scendo assai* is written in the left margin.

100

2

crescendo

8va

(8va)

104

f

diminuendo

108

p

ff

8va

112

ando

f

ff

sempre con

11

115

tutta forza

sff

8va

8va-1

8va

Red.

*

Fünf Spezialstudien für Pianoforte

Chopin-B1 (1898/1899)

Von einer Bezeichnung des Fingersatzes habe ich absichtlich Abstand genommen, da der Spieler, der diese Spezialstudien übt oder öffentlich vorträgt, über die Prinzipien des Fingersatzes längst hinaus ist, und ich auch in dieser Beziehung die künstlerische Freiheit eines jeden respektieren wollte. Es wird aber von Nutzen sein, die Studien legato und staccato getrennt zu üben.

Max Reger.

I have deliberately refrained from adding fingerings here because anyone who practises these special studies, or performs them in public, will have long since progressed beyond any such principles. I also wish to respect the artistic freedom of every individual in this regard. However, it will prove useful to practise these studies separately, both legato and staccato.

Max Reger.

Fünf Spezialstudien für Pianoforte (Bearbeitungen Chopin'scher Werke)

Chopin - B1 (1898/1899)

Herrn kgl. Hofpianist Alfred Grünfeld hochachtungsvoll zugeeignet

Nr. 1 Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1

Molto vivace (♩. = 100)

poco

Klavier

fz pp

5

pp *delicato e sempre pp*

9

si f *più p* *8va* *8va* *8va*

13

pp *crescendo*

Vorbemerkung Reger: »Das schnelle Abwechseln der Melodie zwischen linker und rechter Hand ist hier mit besonderer Sorgfalt zu üben. Die Begleitungsachtel in der rechten Hand müssen möglichst leicht und leise gespielt werden.« / Preliminary remark by Reger: "The rapid alternation of the melody between left and right hand must be rehearsed with particular care. The accompanying eighth notes in the right hand should be played as slightly and quietly as possible."

17

f *più p* *crescendo*

8va 8va 8va 8va

21

sempre crescendo

8va 8va 8va 8va

25

f *diminuendo*

29

e crescendo

8va 8va 8va

33

f *pp*

1. 2.

(36b) (♩ = 84)

sostenuto

41

8va

4

46

tr

50

pp

54

8va

59

*

64

pp

68

(♩. = 100)

tr

pp

75

ff

3

79

crescendo

f

8va

8va

* Takt 59: Vorlage erneut *as/des¹/f¹*. / Source again a flat/d flat¹/f¹.

83

più p *pp*

87

crescendo *f*

91

più p *poco poco [crescendo]*

95

99

* Takt 94: Unterstimme möglicherweise *des*¹ (vgl. T. 22, 110 und Begleitung in Vorlage). / Lower part possibly *d flat*¹ (see mm. 22, 110 and accompaniment in the source).

103

8va

3

f

This system contains measures 103 to 106. The right hand features a complex texture with triplets and octaves. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 105.

107

8va

ppp

una corda

This system contains measures 107 to 110. The right hand continues with octaves and triplets. The left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *ppp* is present in measure 108, and the instruction *una corda* is written below the bass staff in measure 109.

111

8va

3

This system contains measures 111 to 114. The right hand features octaves and triplets. The left hand has a steady accompaniment.

115

8va

ppp

3

This system contains measures 115 to 118. The right hand features octaves and triplets. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ppp* is present in measure 116, and a triplet marking of *3* is present in measure 117.

119

8va

f

This system contains measures 119 to 122. The right hand features octaves and a long melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 121.

Herrn Professor Franz Mannstaedt zugeeignet
Nr. 2 Valse As-Dur op. 42

Vivace (♩. = 100)

Measures 1-8 of the piece. The right hand features a melodic line with a trill (tr) at the beginning. The left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

Measures 9-13. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

Measures 14-18. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

Measures 19-23. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

Measures 24-28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

Vorbemerkung Regers: »Vollständig egales Spiel der Doppelgriffe in der Rechten ist der Hauptzweck dieser Studie.« /
Preliminary remark by Reger: "The main purpose of this study is to achieve completely equal playing of double stops in the right hand."

28

33

più f

più p

37

p

trm

42

gato

8va

47

pp

8va

52 *gva*

57 *p* *tenuto* 3 7 3

63 7 7 7

68 3 7 *tr* *quasi f*

74 *p* *gva*

79 *8va* *meno p*

85 *8va* *p*

90 *delicato*

94 *f* *sempre cre -*

98 *scen*

102

do

ff

105

p

110

8^{va}

pp

115

8^{va}

meno p

121

ben legato e sonore la melodia

p

126

131

136

141

146

151

156

sempre cre

160

scen *do*

164

ff *pp*

168

ppp *8va*

una corda

* Takt 164: Vorlage g' statt as'. / Source g' instead of a flat'.

173

meno p

tre corde

178

pp

8va

*

183

188

193

pp

3

una corda

* Takte 181–209: Zu den Halsungen in zweistimmiger Notation in den Quellen siehe Kritischer Bericht. /
Concerning the notation of note stems in two-part notation in the sources, see the Critical Report.

198

202

206

210

muto

tre corde ma p

216

poco a poco cre

8^{va}

221

scen - - do

fz *ff*

8^{va}

226

p

231

235

f

238

fz *ad lib.* *con m.s.* *p*

* Takt 234: Erstdruck *es*! / First print *e flat*!

242

8va

fz *p*

247

poco a poco cre

251

scen *do* *f* *sempre*

255

cre *scen*

259

do *ffz* *p*

8va

263 *(8^{va})*

268 *f* *sempre cre - - - - - scen - - - - - do*

273 *ff* *Pi^u presto* *sempre ff*

278 *8^{va}*

283 *8^{va}* *ffz*

* Takte 281–283: Stichvorlage Crescendo-Gabel bis zum *fff* auf der zweiten Achtel von T. 283. /
 Engraver's copy crescendo marking up to *fff* on the second eighth note of m. 283.

Herrn Professor Heinrich Ordenstein zugeeignet
Nr. 3 Impromptu As-Dur op. 29

Allegro assai, quasi presto (♩ = 80)

First system of the musical score, measures 1-3. The right hand features a complex texture with triplets and slurs, marked *ben legato* and *p*. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and a triplet in the first measure.

Second system of the musical score, measures 4-6. The right hand continues with slurs and slurs, marked *p*. The left hand accompaniment remains consistent with slurs.

Third system of the musical score, measures 7-9. The right hand features a dynamic change to *f*. The left hand accompaniment continues with slurs.

Fourth system of the musical score, measures 10-12. The right hand features a dynamic change to *quasi fz*. The left hand accompaniment continues with slurs.

Fifth system of the musical score, measures 13-15. The right hand features a dynamic change to *fz*. The left hand accompaniment continues with slurs.

Vorbemerkung Regers: »Die Doppelgriffe in der rechten Hand äußerst egal; die Begleitung in der linken Hand sehr decent.« /
Preliminary remark by Regers: "The double stops in the right hand extremely evenly; the accompaniment in the left hand very decent."

16

fz *fz*

Musical score for measures 16-18. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The music features dense, rhythmic accompaniment in both hands, with frequent use of chords and arpeggios. The dynamic markings *fz* (forzando) are present in both staves.

19

p *mp* *sempre cre - scen -*

Musical score for measures 19-21. The piano part continues with rhythmic accompaniment. The vocal line enters in measure 19 with the lyrics "sempre cre - scen -". The dynamics are *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The tempo marking *co ritenuto* (con ritardando) is indicated above the vocal line.

22

8va *ff* *do* *ac - ce - le - an - do*

Musical score for measures 22-24. The piano part features a *ff* (fortissimo) dynamic. The vocal line has an *8va* (octave up) marking. The lyrics "do" and "ac - ce - le - an - do" are present. The tempo marking *co ritenuto* is also visible.

25

p

Musical score for measures 25-27. The piano part continues with rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The tempo marking *co ritenuto* is also visible.

28

smorzando *p*

Musical score for measures 28-30. The piano part continues with rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The tempo marking *smorzando* (morendo) is indicated above the piano part.

31

f

Musical score for measures 31-33. The piano part continues with rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present. The tempo marking *co ritenuto* is also visible.

35

41

47

52

58

* Takt 42: In der Stichvorlage Viertel Legato-Bogen statt Tenuto-Striche. / In the engraver's copy for the quarter notes legato slur instead of tenuto marks.

** Takt 61: Vorlage 13-tote; siehe Kritischer Bericht. / Source has 13-tuplet; see the Critical Report.

63 *trm trm*

ff *p*

69 *3*

p *dolcissimo*

72 *con forza*

p

77 *f*

f *cre - - - scen - - -*

80 *gva*

- do *ff* *trm trm trm*

* Takt 71: Vorlage 15-tote; siehe Kritischer Bericht. / Source has 15-tuplet; see the Critical Report.

83

p

p

Measures 83-85: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Measure 83 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and piano (*p*).

86

p

p

Measures 86-88: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Dynamics include piano (*p*) and piano (*p*).

89

f

Measures 89-91: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Dynamics include forte (*f*).

92

quasi f

quasi fz

Measures 92-94: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Dynamics include *quasi f* and *quasi fz*.

95

fz

Measures 95-97: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Dynamics include *fz*.

98

fz

fz

Measures 98-100: Treble clef, key signature of three flats, 3/4 time. Dynamics include *fz* and *fz*.

101

p *mp* *sempre cre - scen -*

This system contains measures 101, 102, and 103. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a piano accompaniment with arpeggiated chords and a vocal line with a melodic line. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*). The lyrics 'sempre cre - scen -' are written below the vocal line.

104

ff *8va* *poco ritenuto*

- - do

This system contains measures 104, 105, and 106. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated texture. The vocal line includes a section marked *8va* (octave up) and *poco ritenuto* (slightly slower). The lyrics '- - do' are written below the vocal line.

107

ac - - ce - - [le - - ran - - do]

This system contains measures 107, 108, and 109. The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. The vocal line has the lyrics 'ac - - ce - - [le - - ran - - do]' written below it.

110

forzando *p*

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

This system contains measures 110, 111, and 112. The piano accompaniment features a more rhythmic texture. The vocal line is marked *forzando* (with emphasis) and *p* (piano). The lyrics 'di - - mi - - nu - - en - - do' are written below the vocal line.

113

sotto voce *pp*

This system contains measures 113, 114, 115, 116, and 117. The piano accompaniment features a more rhythmic texture. The vocal line is marked *sotto voce* (softly) and *pp* (pianissimo). The lyrics are not explicitly written in this system.

118

p *smorzando* *pp*

This system contains measures 118, 119, 120, 121, and 122. The piano accompaniment features a more rhythmic texture. The vocal line is marked *p* (piano) and *smorzando* (diminuendo). The lyrics are not explicitly written in this system.

Herrn Stephan Krehl zugeeignet
Nr. 4 Etude gis-Moll op. 25 Nr. 6

Allegro

The first system of the etude, measures 1-2. The right hand features a continuous eighth-note chromatic scale starting on G4, moving up to G5. The left hand is silent. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics 'p' (piano).

The second system, measures 3-4. The right hand continues the eighth-note chromatic scale. The left hand enters with a bass line of eighth notes, starting on G3 and moving up chromatically. The dynamics 'p' are indicated.

The third system, measures 5-6. The right hand continues the chromatic scale. The left hand plays a series of chords. The instruction 'un poco meno legato' is written above the bass line.

The fourth system, measures 7-8. The right hand continues the chromatic scale. The left hand continues with chords and eighth notes. The dynamics 'p' are indicated.

The fifth system, measures 9-10. The right hand continues the chromatic scale. The left hand continues with chords. The instruction '8va' is written above the right hand staff in measure 10.

Vorbemerkung Regers: »Auf diese Studie ist wegen ihrer Chromatik besondere Sorgfalt zu verwenden. Volles Legato (auch Staccato) ist ebenso hier das Ziel.« /
Reger's preliminary remark by Reger: "This study requires particular care due to its chromaticism. Full legato (also staccato) is also the goal here."

11 *8va*
mf *p*

13 *mf* *crescendo molto*

15 *8va*

17

19 *p*

21

Musical score for measures 21-22. Treble clef has a complex melodic line with many accidentals and slurs. Bass clef has a steady accompaniment of chords and eighth notes.

23

Musical score for measures 23-24. Treble clef has a dense texture of chords and slurs. Bass clef has a melodic line with slurs and rests. Dynamic marking *f* is present.

25

Musical score for measures 25-26. Treble clef has a melodic line with slurs and an 8va marking. Bass clef has a steady accompaniment. Dynamic marking *p* is present.

27

Musical score for measures 27-28. Treble clef has a melodic line with slurs and an 8va marking. Bass clef has a steady accompaniment. Dynamic marking *p leggierissimo* is present.

29

Musical score for measures 29-30. Treble clef has a melodic line with slurs and an 8va marking. Bass clef has a steady accompaniment. Dynamic marking *mf* is present.

31 *8va*
f

33

35
p

(37)
mf

40

42

sf *ff*

8va

45

meno f

8va

47

sf *f*

49

mp

51

sf

8va

*

* Takt 52: Vermutlich *cis'/ais'* (von hier bis zum Taktende); siehe Kritischer Bericht. /
Probably *c sharp/a sharp* (from here to the end of the bar); see the Critical Report.

53

55

57

59

60

* Takt 56: Vermutlich *cis'/ais'* (von hier bis zum Taktende); siehe Kritischer Bericht. /
Probably *c sharp'/a sharp'* (from here to the end of the bar); see the Critical Report.

Herrn Prof. Heinrich Schwartz zugeeignet
Nr. 5 Valse cis-Moll op. 64 Nr. 2


Tempo giusto (♩. = 72)


First system of the musical score, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics markings 'f' and 'p' are present.

Second system of the musical score, measures 5-8. Similar to the first system, it features a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. Dynamics markings 'f' and 'p' are used.

Third system of the musical score, measures 9-13. This system includes vocal-like markings: "poco a poco", "scen", and "do". The dynamics marking "ff" is also present.

Fourth system of the musical score, measures 14-17. The treble clef staff shows a more complex melodic texture with slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment. A "p" dynamic marking is shown.

Vorbemerkung Reger: »Im Desdur-Teile dieser Studie ist die Melodie sehr hervorzuheben; die 8tel-Begleitung (eine Umbildung der Figur ) sehr leise.«

Preliminary remark by Reger: "In the D-flat major section of this study, the melody should be emphasized; the eighth note accompaniment (a modification of the figure ) should be very quiet."

19

mf p mf

Musical score for measures 19-23. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 19-21 feature a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line enters in measure 20 with a melodic phrase. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p).

24

p poco a poco cre - - - scen - - - - do

Musical score for measures 24-28. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern. The vocal line continues with the lyrics "poco a poco cre - - - scen - - - - do". Dynamics include piano (p).

29

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

(. = 92) pp

Musical score for measures 29-33. The piano accompaniment features a more active melodic line. The vocal line continues with the lyrics "di - - mi - - nu - - en - - do". Dynamics include forte (f) and pianissimo (pp). A tempo marking of quarter note = 92 is present.

34

Musical score for measures 34-38. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line is silent in these measures.

39

p

Musical score for measures 39-43. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line is silent in these measures. Dynamics include piano (p).

44

8^{va} pp

Musical score for measures 44-48. The piano accompaniment continues with a melodic line. The vocal line is silent in these measures. Dynamics include pianissimo (pp). An 8va (octave) marking is present.

49

pp

Musical score for measures 49-53. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

54

p

Musical score for measures 54-58. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure of the system.

59

pp

Musical score for measures 59-63. The right hand has a melodic line with a trill in measure 62. The left hand has a steady accompaniment. A piano (*pp*) dynamic marking is present in the second measure of the system.

(64)

p

Musical score for measures 64-68. The key signature changes to E minor (two flats). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

69

Musical score for measures 69-73. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment.

73

8va

quasi f

This system contains measures 73 through 76. The music is written for piano in a key with three flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. A dynamic marking of *quasi f* is present. An 8va bracket is shown above the treble staff in the latter part of the system.

77

(8va)

p

This system contains measures 77 through 81. The music continues with similar complexity. A dynamic marking of *p* is present. An 8va bracket is shown above the treble staff at the beginning of the system.

82

8

3

This system contains measures 82 through 86. The music continues with similar complexity. There are markings for eighth notes (8) and triplets (3) in the bass staff.

87

8va

quasi f

This system contains measures 87 through 91. The music continues with similar complexity. A dynamic marking of *quasi f* is present. An 8va bracket is shown above the treble staff at the end of the system.

92

(8va)

This system contains measures 92 through 95. The music continues with similar complexity. An 8va bracket is shown above the treble staff at the beginning of the system.

97 **Più mosso**

pp

101

ma

105

sempre pp

110

pp

115

pp

* Takte 111 bzw. 127: Stichvorlage Zäsurzeichen \ in beiden Systemen; siehe Kritischer Bericht. /
Engraver's copy caesura sign \ in both systems; see the Critical Report.

120

ma sempre pp

125

pp *f* **Tempo primo**

130

p

135

p *poco a poco cre*

140

scen - - - do *f*

* Takte 111 bzw. 127: Stichvorlage Zäsurzeichen \ in beiden Systemen; siehe Kritischer Bericht. /
Engraver's copy caesura sign \ in both systems; see the Critical Report.

145

p *f* *p*

150

f *p poco a poco cre*

155

scen - do

160

p 6 *leggerissimo*

163

8va *8va* *sempre pp*

165 *8va*

167 *8va*

169 *(8va)*
sempre pp

171 *8va*

173 *pp* *per - - - den - - - do - - - si* *ppp pp* *8va*

177 *(8va)*
leggierissimo

179 *8va* *sempre pp*

181 *8va*

183 *8va*

185 *(8va)* *sempre pp*

187 *8va*

189 *pp* *per - - - - den - - - - do - - - - si* *ppp*

Zweite Studie über
Fr. Chopin's Valse op. 64 Nr. 1
Chopin-B4 (1899)

Zweite Studie über Fr. Chopin's Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1 *

Chopin-B4 (1899)

Molto vivace

Klavier

pp
leggiero (quasi legato)

6

11

più p. *pp*

16

21

* Anmerkung des Verlags im Manuskript: »Ist als N 6 der Specialstudien über Chopin'sche Walzer zu stechen«. Zur Veröffentlichung dieser Ergänzung von Chopin-B1 kam es jedoch nicht. / *Publisher's note in the manuscript: "To be engraved as No. 6 of the special studies on Chopin's waltzes." The publication of this supplement to Chopin-B1 however has not been realized.*

26

3

poco crescendo

31

3

1.

Meno mosso

8^{va} *dolcissimo, non legato*

36b

2.

pp *ma ben marcato il canto e ben legato*

m. d. m. s.

8^{va}

41

(8^{va})

m. d. m. s. m. d. m. s.

4

8^{va}

45

(8^{va})

m.d. m.d. m.s.

8^{va}

* Takt 47 bei Reger ausgelassen. Linke Hand gemäß Vorlage
 Measure 47 omitted by Reger. Left hand according
 to the source

; siehe Kritischer Bericht. /
 ; see the Critical Report.

8^{va}

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

49 (8^{va})

ppp possibile

una corda

53

v.

ppp

58

v.

ppp

63

m.s.

sempre ppp

v.

68 **Tempo primo (molto vivace)**

pp quasi trillo

v.

* Takt 55: Vorlage Melodieton f. / Source melody note f.

76

ff

81

meno f
(ben marcato la melodia)

p

86

ff

91

ff

96

ff

101

Musical score for measures 101-105. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The music features complex textures with many beamed notes and triplets. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

106

Musical score for measures 106-110. Measure 106 begins with a *pp* dynamic marking. The music continues with intricate patterns, including triplets and beamed notes. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

111

Musical score for measures 111-115. The music features complex textures with many beamed notes and triplets. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

116

Musical score for measures 116-119. Measure 119 ends with an *sf* dynamic marking. The music features complex textures with many beamed notes and triplets. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

120

Musical score for measures 120-124. Measure 120 is marked with an *f* dynamic and includes an *8va* instruction. The music features complex textures with many beamed notes and triplets. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Orgel-Choralspiele

Bach-B4 (1898/1900)

VORREDE

Was den Herausgeber veranlasste, diese Sammlung Bach'scher Orgelchoralvorspiele in 2 hd. Bearbeitung für Pianoforte der Öffentlichkeit zu übergeben, ist die nicht tief genug zu beklagende Thatsache, dass man im Gros des musikliebenden Publikums von der blossen Existenz dieser symphonischen Dichtungen en miniature herzlich wenig weiss. Der Klavierunterricht bewegt sich gewöhnlich in solch engen, hergebrachten Grenzen, dass Klavierspieler, die nicht zugleich Orgel spielen, in den wenigsten Fällen dazu kommen werden, auch diese Seite der unerschöpflichen Kunst eines J. S. Bach kennen und bewundern zu lernen. Und gerade das Studium dieser Choralvorspiele, die ich als »Extrakt« Bach'scher Kunst bezeichnen möchte, kann für Lehrer und Schuler nur von grösstem Nutzen sein. Bach zeigt sich hier von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an R. Wagners grandiosen Styl erinnert – und dürfte demnach schon aus Gründen der »Geschmacksbildung« das genaueste Vertrautsein mit Bach'schen Choralvorspielen unentbehrlich sein.

Weiden, Mai 1900. Max Reger.

PREFACE

It is a most deplorable fact that the bulk of the musical public knows heartily little of the existence even of Bach's symphonic poems "en miniature". This induced the editor to publish the present collection of Bach's voluntaries arranged for the pianoforte for two hands. Pianoforte-instruction generally moves within such narrow, traditional limits, that pianists who are not also organists, have very rarely opportunity to become acquainted with and admire Bach's inexhaustible genius and power in this direction of his art. Yet the study of these voluntaries, which I am tempted to call the "extract of Bach's art", may more than anything else, prove most beneficial both to master and pupil. Here Bach betrays a depth, a genius in his conception and interpretation of the text which forcibly resembles R. Wagner's grand style. Thus, an intimate acquaintance with Bach's voluntaries becomes essential with a view of cultivating musical style and taste.

Weiden, May 1900. Max Reger.

Herrn Professor Heinrich Barth hochachtungsvollst zugeeignet

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger

Bach-B4 (1898/1900)

Nr. 1 »O Mensch, bewein dein' Sünde groß!«

BWV 622

Adagio assai (assai delicato; ben legato ed un poco marcato la melodia)

poco ritardando a tempo

Klavier

pp sempre ben legato

3

poco ritardando a tempo

meno p

5

poco ritardando a tempo

poco crescendo

7

poco ritardando a tempo

* Takt 1, Vorbemerkung Regers: »Alle ♯ (Mordent) mit kleinerer Untersekunde, dagegen alle ♯ (Pralltriller) mit diatonischer Obersekunde.« / Preliminary remark by Reger: "All ♯ (mordents) with a minor sub-second, in contrast to all ♯ (inverted mordents) with a diatonic upper second."

** Takt 1: Im Erstdruck Pralltriller; siehe Kritischer Bericht. / In the first print inverted mordent; see the Critical Report.

9

poco ritardando *a tempo*

pp *meno p*

11

crescendo *p* *p* *f*

13

crescendo *sf* *crescendo*

15

poco ri - tar - dan - do a tempo

f *pp*

* Takt 12: Im Erstdruck Pralltriller; siehe Kritischer Bericht. / In the first print inverted mordent; see the Critical Report.

17

poco crescendo *poco a*

19

poco crescendo *f*

21

ff *p* *poco cre -*

23

scendo *rit.* ** subito* *Adagissimo* *morendo* *pppp*

una corda

* Takt 23: BGA und NBA g¹; siehe Kritischer Bericht. / BGA and NBA g¹; see the Critical Report.

Nr. 2 »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«

BWV 637

Andante

First system of musical notation, measures 1-2. Treble clef, common time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line is marked *marcato il basso*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Second system of musical notation, measures 3-4. Measure 3 includes first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes the section. The dynamics remain piano.

Third system of musical notation, measures 5-6. The piano accompaniment continues with eighth notes, and the treble part has a more active melodic line. The dynamics are still piano.

Fourth system of musical notation, measures 7-9. The music becomes more intense, with a forte (*f*) dynamic marking. The bass line continues its eighth-note pattern, while the treble part features more complex rhythmic figures.

Fifth system of musical notation, measures 10-12. The piece concludes with a *ritardando* marking. The dynamics decrease from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The final measure ends with a fermata.

Nr. 3 »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ!«
BWV 639

Andante sostenuto

p
delicato il basso
simile
crescendo

poco ritardando a tempo *poco ritardando a tempo*

1. 2.
poco crescendo

crescendo *quasi f*

simile

f *p* *pp*
ritardando

Nr. 4 »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig!«

BWV 644

Moderato

First system of musical notation (measures 1-2). The treble clef staff contains a melodic line with a *crescendo* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Second system of musical notation (measures 3-4). The treble clef staff features a triplet of eighth notes marked *meno p*. The bass clef staff continues the accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Third system of musical notation (measures 5-6). The treble clef staff has a *poco f* dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation (measures 7-8). The treble clef staff has a *poco* dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation (measures 9-10). The treble clef staff has a *dim.* dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. A *pp* dynamic marking is present at the end of the system. The lyrics "dim. e ri - tar - dan - do" are written above the treble staff.

Nr. 5 »Herzlich thut mich verlangen«

BWV 727

Sostenuto

pp *ben legato* *meno p*

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*pp*) dynamic and a *ben legato* instruction. The second system shows a *meno p* instruction.

5 *poco f*

Measures 5-7. Measure 5 is marked with a '5'. The dynamic is *poco f*.

8 *p* *crescendo*

Measures 8-10. Measure 8 is marked with an '8'. The dynamic is *p* and there is a *crescendo* instruction.

11 *poco f*

Measures 11-13. Measure 11 is marked with an '11'. The dynamic is *poco f*.

14 *più p* *pp* *ri - tar - dan - do*

Measures 14-16. Measure 14 is marked with a '14'. The dynamics are *più p* and *pp*. The instruction *ri - tar - dan - do* is written above the staff.

Nr. 6 »Das alte Jahr vergangen ist«
BWV 614

Adagio

First system of the musical score, measures 1-2. The treble clef staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *ben legato* instruction. The bass clef staff also has a *ben legato* instruction. The music is in common time (C) and features a complex texture with many beamed sixteenth notes.

Second system of the musical score, measures 3-4. Measure 3 is marked with a '3' above the staff. The music continues with a *crescendo* instruction in measure 4. A large watermark '© & M S' is visible over the score.

Third system of the musical score, measures 5-7. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The music continues with a *crescendo* instruction in measure 7. A large watermark '© & M S' is visible over the score.

Fourth system of the musical score, measures 8-9. Measure 8 is marked with an '8' and a *din* (diminuendo) instruction. The music continues with a *din* instruction in measure 9. A large watermark '© & M S' is visible over the score.

Fifth system of the musical score, measures 10-12. Measure 10 is marked with a '10'. The music continues with a *pp* (pianissimo) instruction in measure 12. The lyrics *ri - tar - dan - do* are written above the treble clef staff in measure 12. A large watermark '© & M S' is visible over the score.

Nr. 7 »Wenn wir in höchsten Nöthen sind«
BWV 668

Andante

The first system of the musical score, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *p* (piano) and *crescendo*. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score, measures 5-8. It includes a measure rest at the beginning. The music is marked *p* and includes a 'Choral' section starting at measure 7, indicated by a 'v' (accent) above the note. A large, stylized watermark 'Musik' is overlaid on the score.

The third system of the musical score, measures 9-12. It features a measure rest at the beginning. The music is marked *p* and includes a 'Choral' section starting at measure 9, indicated by a 'v' (accent) above the note. A large, stylized watermark 'Musik' is overlaid on the score.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. It features a measure rest at the beginning. The music is marked *p* and includes a 'Choral' section starting at measure 13, indicated by a 'v' (accent) above the note. A large, stylized watermark 'Musik' is overlaid on the score.

17

Musical score for measures 17-19. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 17 features a half note G in the treble and a half note G in the bass. Measure 18 has a half note A in the treble and a half note A in the bass. Measure 19 contains a half note B in the treble and a half note B in the bass. A dynamic marking of *poco f* is placed above the treble staff in measure 19. A large watermark 'Carus' is overlaid on the right side of the page.

20

Musical score for measures 20-22. Measure 20: Treble has a half note C, Bass has a half note C. Measure 21: Treble has a half note D, Bass has a half note D. Measure 22: Treble has a half note E, Bass has a half note E. A large watermark 'Carus' is overlaid on the right side of the page.

23

Musical score for measures 23-26. Measure 23: Treble has a half note F, Bass has a half note F. Measure 24: Treble has a half note G, Bass has a half note G. Measure 25: Treble has a half note A, Bass has a half note A. Measure 26: Treble has a half note B, Bass has a half note B. A dynamic marking of *ando* is placed above the treble staff in measure 23. A large watermark 'Carus' is overlaid on the left side of the page.

27

Musical score for measures 27-30. Measure 27: Treble has a half note C, Bass has a half note C. Measure 28: Treble has a half note D, Bass has a half note D. Measure 29: Treble has a half note E, Bass has a half note E. Measure 30: Treble has a half note F, Bass has a half note F. A dynamic marking of *poco f* is placed above the treble staff in measure 29.

31

35

39

43

allargando

* Takt 38: Vermutlich *cis'*; siehe Kritischer Bericht. / Probably *c sharp'*; see the Critical Report.

Nr. 8 »Valet will ich dir geben«
BWV 736

Con spirito

f

2

sempre

Choral
marcato

4

ff

6

meno f *crescendo*

8

f

10

ff

Musical score for measures 10-11. The piece is in G major (one sharp). Measure 10 features a forte (ff) dynamic with a complex texture of sixteenth-note runs in both hands. Measure 11 continues this texture with some rests in the bass line.

12a

1. 2.

p f p mf

Musical score for measures 12a-12b. Measure 12a is the first ending, marked piano (p), with a forte (f) dynamic in the bass line. Measure 12b is the second ending, marked piano (p), with a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass line. Both measures feature sixteenth-note patterns.

13

crescendo

Musical score for measures 13-14. Measure 13 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 14 features a crescendo dynamic marking. The texture consists of sixteenth-note runs in both hands.

15

f

Musical score for measures 15-16. Measure 15 is marked forte (f). Measure 16 continues the sixteenth-note texture with a mezzo-forte (mf) dynamic. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

17

p

Musical score for measures 17-18. Measure 17 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 18 is marked piano (p). The texture remains consistent with sixteenth-note runs.

* Takte 12a und b: Vorlage a statt fis. / Source a instead of f sharp.

19

f *crescendo*

This system contains measures 19 and 20. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include a forte (*f*) marking and a *crescendo* hairpin.

21

This system contains measures 21 and 22. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment remains consistent. A large watermark is visible across the page.

23

p *mp*

This system contains measures 23 and 24. The right hand has a more melodic feel with fewer sixteenth notes. The left hand accompaniment is still present. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*).

25

crescendo

This system contains measures 25 and 26. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment is simpler. A *crescendo* hairpin is used.

27

f

This system contains measures 27 and 28. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is simple. A forte (*f*) dynamic is marked.

(28)

Musical score for measures 28-29. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 28 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a supporting bass line. Measure 29 continues the melodic development with a fermata over the final note. Dynamic markings include *v* (accents) and *f* (forte).

30

Musical score for measures 30-31. Measure 30 shows a continuation of the melodic line with a fermata. Measure 31 features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final note.

32

Musical score for measures 32-33. Measure 32 includes the instruction *poco a poco crescendo*. Measure 33 continues the melodic line with a fermata.

34

Musical score for measures 34-35. Measure 34 features a dynamic marking of *f* (forte). Measure 35 features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fermata over the final note.

36

Musical score for measures 36-37. Measure 36 includes a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 37 features the instruction *crescendo* and a fermata over the final note.

38

diminuendo

p

vlllo

40

p

crescendo

42

f

44

ff

46

p

Nr. 9 »Christ lag in Todesbanden«

BWV³ App C (Johann Pachelbel) *

Andante serioso

pp poco

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in C major, 3/4 time, and begins with a piano (*pp*) dynamic. A *poco* marking is present. The right hand features a melodic line with a repeat sign at the end of the first phrase, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Measures 7-11. The right hand continues the melodic line with a repeat sign. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

Measures 12-16. The right hand features a melodic line with a repeat sign. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

Measures 17-21. The right hand features a melodic line with a repeat sign. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *ando* and *f*. A double asterisk (**) is located at the end of measure 21.

Measures 22-26. The right hand features a melodic line with a repeat sign. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *f* dynamic marking is present.

* Das Choralvorspiel wurde zu Regers Zeit noch Johann Sebastian Bach zugeschrieben (BWV Anh. 171). /
The chorale prelude was still attributed to Johann Sebastian Bach in Reger's time (BWV Anh. 171).

** Takt 21: In Stichvorlage und Erstdruck *d*; siehe Kritischer Bericht. / Engraver's copy and first print *d*; see the Critical Report.

28

Choral *f*

31

33

35

38

41

1. 2.

43

45

48

50

53

Musical score for measures 53-55. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 53 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands. Measure 54 continues this pattern with some rests. Measure 55 shows a continuation of the melodic lines with some ties.

56

Musical score for measures 56-58. Measure 56 has a similar rhythmic texture to the previous measures. Measure 57 shows a change in the bass line with some sustained notes. Measure 58 concludes the system with a final chord in the bass.

59

Musical score for measures 59-61. Measure 59 features a melodic line with slurs and ties. Measure 60 continues the melodic development. Measure 61 shows a change in the bass line with some sustained notes.

62

Musical score for measures 62-64. Measure 62 has a melodic line with slurs. Measure 63 continues the melodic line. Measure 64 features a *diminuendo* marking and a final chord in the bass.

65

Musical score for measures 65-67. Measure 65 features a melodic line with slurs and ties. Measure 66 continues the melodic line. Measure 67 features a *ritardando* marking and a final chord in the bass. The piece ends with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Nr. 10 »An Wasserflüssen Babylon«
BWV 653 *

Andante con moto

p e ben legato

**

This system contains the first five measures of the piece. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is in a 3/4 time signature. The first measure has a double asterisk (**). The dynamics are marked *p* and *ben legato*. There are slurs over the first four measures and a hairpin crescendo over the last two measures.

assai delicato e sempre ben legato

This system contains measures 6 through 10. The dynamics are marked *assai delicato e sempre ben legato*. There are slurs over the first four measures and a hairpin crescendo over the last two measures.

This system contains measures 11 through 15. The dynamics are marked *assai delicato e sempre ben legato*. There are slurs over the first four measures and a hairpin crescendo over the last two measures.

poco f

This system contains measures 16 through 20. The dynamics are marked *poco f*. There are slurs over the first four measures and a hairpin crescendo over the last two measures.

This system contains measures 21 through 25. The dynamics are marked *poco f*. There are slurs over the first four measures and a hairpin crescendo over the last two measures.

* Weimarer Fassung (BWV³ 653.1). / Weimar version (BWV³ 653.1).

** Zur Typografie siehe Kritischer Bericht. / For typography, see the Critical Report.

26

p

31

pp

36

crescend

poco f

41

tr

sempre crescendo

46

ff

poco a

51

poco di - - - mi - - - nu - - - en - - - do **mf**

57

p *sempre diminuendo*

63

p *poco*

68

diminuendo

73

sempre dim. e ri - - - tar - - - dan - - - do

pp **ppp**

* Takt 68: Vorlage e. / Source e.

Nr. 11 »Schmücke dich, o liebe Seele«
BWV 654

Andante con moto

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Measures 6-10 of the piece. The right hand continues the melodic line with grace notes and slurs. The left hand accompaniment remains consistent with the previous section.

Measures 11-15 of the piece, labeled "Choral". The right hand features a more active melodic line with grace notes and slurs. The left hand accompaniment includes some chords with accents.

Measures 16-20 of the piece. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment concludes the section with sustained chords.

21

Musical score for measures 21-25. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation is for piano, with a treble and bass clef. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 25. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests.

26

Musical score for measures 26-30. The notation continues with similar rhythmic patterns. A large, stylized watermark reading "AKUS" is overlaid on the right side of the page, partially covering the music.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31 is marked with a first ending bracket and a "1." above it. The watermark "AKUS" is prominent in the center of the page.

34b

Musical score for measures 34-39. Measure 34 is marked with a second ending bracket and a "2." above it. A *crescendo* marking is placed below the bass staff in measure 35. The watermark "AKUS" is still visible.

40

Musical score for measures 40-44. A dynamic marking of *mf* is present in measure 41. The watermark "AKUS" is no longer visible in this section.

45

50

55

60

65

* Takt 56: BGA und NBA gehaltenes *des*¹; siehe Kritischer Bericht. / BGA and NBA tied *d flat*¹; see the Critical Report.

70

Musical score for measures 70-74. The piece is in a minor key with a 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

75

Musical score for measures 75-79. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *diminuendo* marking is present in measure 78.

80

Musical score for measures 80-84. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A large watermark is overlaid on this system.

85

Musical score for measures 85-89. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A large watermark is overlaid on this system.

90

Musical score for measures 90-94. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a *pp* dynamic marking. The instruction *sempre dim. e ritardando* is written above the staff.

Nr.12 »Nun danket alle Gott«

BWV 657

Con spirito

The first system of the musical score, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (*f*). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

The second system of the musical score, measures 5-8. It is marked with a choral dynamic (*poco f*). The right hand continues the melodic line with various articulations, and the left hand maintains the accompaniment. A large watermark is visible across the system.

The third system of the musical score, measures 9-11. It is marked with a mezzo-forte dynamic (*meno f*) and a crescendo. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand continues the accompaniment. A large watermark is visible across the system.

The fourth system of the musical score, measures 12-14. It is marked with a mezzo-forte dynamic (*poco f*). The right hand plays a melodic line with a final accent, and the left hand concludes the accompaniment. A large watermark is visible across the system.

15

18

19b

poco ritardando *a tempo*

22

25

* Takt 23: Vorlage und Erstdruck Haltebogen (vgl. jedoch Takt 2 und 21). / Source and first print with tie (but see mm. 2 and 21).

27

Musical score for measures 27-30. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *crescendo*.

31

Musical score for measures 31-33. The right hand continues with slurred notes and accents. The left hand has a more active bass line. Dynamics include *poco f*.

34

Musical score for measures 34-36. The right hand has a melodic phrase with a slur. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

40

Musical score for measures 40-42. The right hand has a melodic phrase with a slur. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

42

Musical score for measures 42-43. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 42 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 43 continues with a treble clef containing a half note A4 and a bass clef with a half note G2. The bass line in both measures consists of a steady eighth-note accompaniment.

44

Musical score for measures 44-45. Measure 44 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G2. Measure 45 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The word *crescendo* is written above the treble staff in measure 45. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

46

Musical score for measures 46-47. Measure 46 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note G2. Measure 47 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note G2. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is written below the bass staff in measure 47. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-49. Measure 48 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note G2. Measure 49 has a treble clef with a half note F5 and a bass clef with a half note G2. The instruction *poco a poco rallardando e diminuendo* is written above the treble staff in measure 48. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

50

Musical score for measures 50-51. Measure 50 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a half note G2. Measure 51 has a treble clef with a half note A5 and a bass clef with a half note G2. The tempo marking *Adagio* is written above the treble staff in measure 50. The dynamic marking *p* (piano) is written below the bass staff in measure 51. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

* Takt 51: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

Nr. 13 »Komm, heiliger Geist«
BWV 651

Allegro moderato

The image shows the first 13 measures of the chorale 'Komm, heiliger Geist' (BWV 651) by Johann Sebastian Bach. The score is written for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *f* (forte) at the start, *poco f* (poco forte) at measure 7, and *ff* (fortissimo) at measure 10. The word 'Choral' is written below the vocal staves in measure 7. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score. The keyboard part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

* Takt 8: Möglicherweise *b*; siehe Kritischer Bericht. / Possibly *b* flat; see the Critical Report.

16

crescendo

ff

ben marcato

19

sempre f

22

25

diminuendo

p

poco crescendo

28

crescendo

31

f *crescendo*

This system contains measures 31, 32, and 33. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *crescendo* marking is placed over measures 32 and 33. A large watermark 'C&KUS' is visible across the page.

34

ff

This system contains measures 34, 35, and 36. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present at the beginning of measure 34. The watermark 'C&KUS' is prominent.

37

diminuendo

This system contains measures 37, 38, and 39. The right hand's melodic line becomes more fluid. A *diminuendo* marking is placed over measures 38 and 39. The watermark 'C&KUS' is prominent.

40

f *ff*

This system contains measures 40, 41, and 42. The right hand features a melodic line with some rests. A *f* marking is at the start of measure 40, and a *ff* marking is at the start of measure 42. The watermark 'C&KUS' is prominent.

43

This system contains measures 43, 44, and 45. The right hand continues with a melodic line of sixteenth notes. The watermark 'C&KUS' is prominent.

46

p

Musical score for measures 46-48. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

49

poco crescendo

Musical score for measures 49-51. The right hand continues with its intricate melodic pattern. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *poco crescendo* is indicated.

52

crescendo *f*

Musical score for measures 52-54. The right hand's melodic line becomes more active. The left hand accompaniment features more frequent sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *crescendo* and *f* (forte).

55

Musical score for measures 55-57. The right hand continues with its melodic development. The left hand accompaniment is dense with sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte).

58

f *ff*

Musical score for measures 58-60. The right hand's melodic line reaches a peak of intensity. The left hand accompaniment is very active. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

61

diminuendo

This system contains measures 61, 62, and 63. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. A 'diminuendo' marking is placed above the right hand in measure 63.

64

sempre diminuendo

p

This system contains measures 64, 65, and 66. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A 'sempre diminuendo' marking is above the right hand in measure 64, and a piano (*p*) dynamic marking is above the right hand in measure 66.

67

poco crescendo

This system contains measures 67, 68, and 69. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment is consistent. A 'poco crescendo' marking is above the right hand in measure 69.

70

This system contains measures 70, 71, and 72. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues with eighth-note patterns.

73

crescendo

f

crescendo

This system contains measures 73, 74, and 75. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking in measure 74. 'crescendo' markings are present above the right hand in measures 73 and 75.

76

ff *diminuendo*

This system contains measures 76, 77, and 78. The music is written for piano in a 3/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the start of measure 77 and *diminuendo* (diminishing) across measures 77 and 78. There are also some fermatas and slurs over the notes.

79

p

This system contains measures 79, 80, and 81. The right hand continues with its intricate melodic patterns. The left hand has some rests in measure 80. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 81. The notation includes various articulations like slurs and accents.

82

f *crecendo* *ff*

This system contains measures 82, 83, and 84. The music shows a clear crescendo. The right hand has a *f* (forte) marking in measure 82, which reaches *ff* (fortissimo) by measure 84. The word *crecendo* is written across measures 83 and 84. The left hand continues with its rhythmic accompaniment.

85

This system contains measures 85, 86, and 87. The right hand's melodic line remains highly active. The left hand has some rests in measure 87. The dynamic level remains high, consistent with the previous system.

88

meno f

This system contains measures 88, 89, and 90. The music begins to decelerate and decrease in volume. A dynamic marking of *meno f* (meno forte) is present in measure 89. The right hand's melodic line becomes more spacious, and the left hand's accompaniment is less dense.

91

crescendo

This system contains measures 91, 92, and 93. The music is written for piano in a key with one flat. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Measure 91 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 92 continues this texture, with a *crescendo* marking. Measure 93 concludes the system with a final chord.

94

poco f

This system contains measures 94, 95, and 96. The music continues with similar textures. Measure 94 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 95 has a *poco f* marking. Measure 96 concludes the system with a final chord.

97

This system contains measures 97, 98, and 99. The music continues with similar textures. Measure 97 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 98 continues this texture. Measure 99 concludes the system with a final chord.

100

ff

This system contains measures 100, 101, and 102. The music continues with similar textures. Measure 100 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 101 has a *ff* marking. Measure 102 concludes the system with a final chord.

103

ritardando
sempre ff

This system contains measures 103, 104, and 105. The music continues with similar textures. Measure 103 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 104 has a *ritardando* marking. Measure 105 has a *sempre ff* marking and concludes the system with a final chord.

Johann Sebastian Bach

Drei Orgel-Choralspiele

Bach-B5 (zwischen 1898 und 1900)

Johann Sebastian Bach

Drei Orgel-Choralspiele

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger

Bach-B5 (1898/1900)

Nr. 1 »Es ist das Heil uns kommen her«

BWV 638

Klavier

3

4b

6

8

* Takt 4a: Vermutlich *H*₁ statt *D* (Oktave); siehe Kritischer Bericht. / Probably *B*₁ instead of *D* (octave); see the Critical Report.

Nr. 2 »Liebster Jesu, wir sind hier«

BWV 730

The first system of the musical score, measures 1-3. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the first measure in the treble clef.

The second system of the musical score, measures 4-5. It continues the melody and bass line. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 4 and 5. An asterisk (*) is placed above the treble clef staff in measure 4, indicating a specific performance instruction.

The third system of the musical score, measures 6-7. It includes a second ending bracket labeled '2.' spanning measures 6 and 7. Trills are indicated in the treble clef staff in measures 6 and 7. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

The fourth system of the musical score, measures 8-9. It continues the piece with the same melodic and bass line patterns. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

The fifth system of the musical score, measures 10-11. It concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a sustained bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

* Takt 4: Im Erstdruck Sechzehntel e'/fis!; siehe Kritischer Bericht. / In the first print 16th-note e'/f sharp!; see the Critical Report.

Nr. 3 »Vom Himmel hoch, da komm ich her«
BWV 606

3

5

7

9

* Takt 6: Vermutlich *Cis/cis*; siehe Kritischer Bericht. / Probably *C sharp/c sharp*; see the Critical Report.

Johann Sebastian Bach
Präludium und Fuge Es-Dur

BWV 552
Bach-B7 (1903)

Herrn Waldemar Lütschg zugeeignet

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge Es-Dur

BWV 552

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger

Bach-B7 (1903)

Allegro risoluto (♩ = 120)

Klavier

ff

5

sempre ff

sempre ff e ben le -

9

13

poco ri - tar - dan - do

17 *a tempo*

ff

21

sempre ff

meno ff
(ma f)

25

28 *poco ri - tar - dan -*

ff

32 *- - do a tempo*

fff *p* *ppp* *p*

(una corda) *(tre corde)*

* T. 24ff., Anmerkung Reger's: »Auf eine möglichst egale, lückenlose Ausführung des Trillers (Abwechslung der beiden Hände) ist größte Aufmerksamkeit zu verwenden.« / Remark by Reger: "The greatest attention must be paid to playing the trill as evenly and continuously as possible (alternating between both hands)."

37 *espressivo*
ppp *mp*
(una corda) (tre corde)

42 *sempre espressivo*
p

46 *pp*

49 *p* *mf* *f* e cre - - - - - scen - - - - -

53 do *ff*

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the passage.

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking *sempre ff e sempre ben marcato* is placed between the staves in measure 60.

sempre ff e sempre ben marcato

62

Musical score for measures 62-64. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic complexity. A large watermark 'C&KUS' is overlaid on the score.

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic complexity. A large watermark 'C&KUS' is overlaid on the score. The lyrics *sempre e - - - - - scen* are written below the staves.

sempre e - - - - - scen

68

Musical score for measures 68-70. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic complexity. The lyrics *do poco ri - tar - dan - do* are written below the staves. A dynamic marking *fff* is placed below the staves in measure 69. The instruction *sempre con tutta forza* is written below the staves in measure 70.

do poco ri - tar - dan - do

fff

sempre con tutta forza

71 *a tempo* *leggero*

mp *mp*

74 *tenuto* *tenuto*

pp *sempre ben legato*

77

> pp *mf* *molto*

80 *sempre*

> p *sempre ben legato*

83 *poco ritardando* *a tempo*

pp *poco*

86

pp *mf* *molto*

This system contains measures 86, 87, and 88. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *pp* at the start, *mf* at the beginning of measure 87, and *molto* at the end of measure 88.

89

p

This system contains measures 89, 90, and 91. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed at the start of measure 90.

92

f *molto*

This system contains measures 92 and 93. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* at the start of measure 92 and *molto* at the end of measure 93.

94

sempre cre *tenuto* *tenuto*

This system contains measures 94, 95, and 96. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sempre cre* at the start of measure 94, and *tenuto* at the start of measures 95 and 96.

97

scen *do* *ff*

This system contains measures 97, 98, and 99. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *scen* at the start of measure 97, *do* at the start of measure 98, and *ff* at the end of measure 99.

100

cre - - - scen - - - do

fff *mf*

This system contains measures 100 to 103. The right hand features a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics range from fortissimo (fff) to mezzo-forte (mf).

104

tr

This system contains measures 104 to 107. It begins with a trill in the right hand. The melodic line continues with various articulations. Dynamics are not explicitly marked in this system.

108

oco ri - dan - do a tempo

ff *p*

This system contains measures 108 to 111. The tempo is marked 'a tempo'. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

112

ppp *p*

(una corda) (tre corde)

This system contains measures 112 to 116. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line. Dynamics include pianissimo (ppp) and piano (p). The instruction '(una corda)' is written below the first measure, and '(tre corde)' is written below the last measure.

117

ppp *p* *espressivo*

(una corda) (tre corde)

This system contains measures 117 to 121. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line. Dynamics include pianissimo (ppp) and piano (p). The instruction 'espressivo' is written above the last measure. The instruction '(una corda)' is written below the first measure, and '(tre corde)' is written below the last measure.

121

125

poco ri - tar - dan - do

129

a tempo

leggiere

p *f*

132

sem

tenuto

meno f poco a poco cre - - -

135

scen - - - do f

* Takt 123: Zur Bedeutung der „Bogenkreuzung“ nach Hugo Riemanns Phrasierungslehre siehe Kritischer Bericht. /
 For the meaning of "crossed slurs" according to Hugo Riemann's theory of phrasing, see the Critical Report.

138 *tenuto*
meno f *poco a poco cre* - - - - - *scen* - - - - -

141 - - - - - *do f e sempre cre* - - - - -

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

147 *ff*

150

153

ff

Musical score for measures 153-155. The piece is in a minor key. Measure 153 starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

156

sempre ff

Musical score for measures 156-158. The dynamics increase to *sempre ff*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

159

sempre di - - - nu - en - do p

Musical score for measures 159-161. The dynamics change to *p*. The right hand has a melodic line with lyrics: "sempre di - - - nu - en - do". The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

162

p

Musical score for measures 162-164. The dynamics remain at *p*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

165

mf *p* cre - - -

Musical score for measures 165-167. The dynamics change to *mf* and then *p*. The right hand has a melodic line with lyrics: "cre - - -". The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A large watermark 'CARUS' is visible across the page.

168

scen - - - - do

f

171

tenuto *tenuto* *tenuto*

p *cre - - - - scen - -*

174

do *f*

178

ref

182

sempre f e poco a poco cre - - - -

186

scen - - - - - do

190

ff *sempre ff*

194

sempre ff *sf* *meno ff*

198

tr

202

ff *fff al fine*

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

* T. 197ff.: Zur Ausführung des Trillers in der Mittelstimme siehe Anmerkung Regers zu T. 24ff. /
For the execution of the trill in the middle-part, see Reger's remark on m. 24ff.

Fuge

Moderato (♩ = 72)

ppp

sempre ppp ed assai legato

tenuto
e pp

poco un
scen
do quasi f
p
[a tempo]

224 * Takt 19: Erstdruck gehaltene ganze Note g¹ statt halbe Noten g¹-f¹; siehe Kritischer Bericht. /
First print tied whole note g¹ instead of half notes g¹-f¹; see the Critical Report.

27

mp

32

f e cre - - - scen - - - do
ben legato

poco ritardando

37 - do Allegretto (♩. = 72)

p e sempre poco a poco

scen - - -

40

do

p

43

sempre cre - - - scen - - -

*

**

* Takt 45: Die ersten drei Achtel lauten in der Stichvorlage und in der Vorlage *es-d-es*. /
The first three eighth notes in the engraver's copy and in the source *e flat-d-e flat*.

** Takt 45: Vorlage *a'* statt *as'*. / Source *a'* instead of a flat'.

46

do *f* *p*

Musical score for measures 46-48. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a series of chords, followed by a melodic line starting with a half note 'do' (C4) and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a bass clef and continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* appears in the second measure.

49

pp sempre cre - - po - - marc

Musical score for measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a series of chords, followed by a melodic line starting with a half note 'do' (C4) and a dynamic marking of *pp*. The lower staff has a bass clef and continues the harmonic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *sempre cre* in the upper staff, and *po - - marc* in the lower staff.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a series of chords, followed by a melodic line starting with a half note 'do' (C4). The lower staff has a bass clef and continues the harmonic accompaniment.

55

scel - - - - - do

Musical score for measures 55-57. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a series of chords, followed by a melodic line starting with a half note 'do' (C4) and a dynamic marking of *scel*. The lower staff has a bass clef and continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *do* appears in the second measure.

58

f *sempre f* *marcato*

Musical score for measures 58-60. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a series of chords, followed by a melodic line starting with a half note 'do' (C4) and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a bass clef and continues the harmonic accompaniment. Dynamic markings include *f*, *sempre f*, and *marcato*.

61

Musical score for measures 61-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

64

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

Musical score for measures 64-66. The system consists of two staves. The treble staff contains the vocal line with lyrics "di - - - - mi - - - - nu - - - - en" and a dynamic marking of *ff*. The bass staff provides accompaniment.

67

do *mp* cre - - - - scen - - - -

Musical score for measures 67-69. The system consists of two staves. The treble staff contains the vocal line with lyrics "do *mp* cre - - - - scen - - - -". The bass staff provides accompaniment.

70

do *p m.s.*

Musical score for measures 70-72. The system consists of two staves. The treble staff contains the vocal line with lyrics "do *p m.s.*". The bass staff provides accompaniment.

73

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

Musical score for measures 73-75. The system consists of two staves. The treble staff contains the vocal line with lyrics "*mp* sempre cre - - - - scen - - - -". The bass staff provides accompaniment.

76

do *f*

This system contains measures 76, 77, and 78. The music is in a 12/8 time signature with a key signature of two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including chords and melodic lines. A dynamic marking of *f* is present.

79

poco ri - tar - dan - do *tr* *sempre f*

This system contains measures 79, 80, and 81. The music continues with similar complexity. A trill is marked in measure 81. The dynamic marking *sempre f* is used. The system ends with a double bar line and a 12/8 time signature.

82

Con moto e maestoso (♩. = 78)

f ben marcato

This system contains measures 82 and 83. The tempo and mood are indicated as *Con moto e maestoso* with a quarter note equal to 78 beats per minute. The dynamic marking is *f ben marcato*. The music is in 12/8 time.

84

sempre f

This system contains measures 84 and 85. The music features a prominent melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The dynamic marking *sempre f* is used.

86

This system contains measures 86, 87, and 88. The music continues with a similar texture to the previous systems, featuring complex chordal structures and melodic fragments.

88 *ben marcato*

sempre f e cre

This system contains measures 88 and 89. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 88 features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. A slur covers measures 88 and 89, with the instruction *ben marcato* above it. The vocal line below has the lyrics *sempre f e cre*.

90 *scen*

nu

This system contains measures 90 and 91. The piano part continues with sixteenth-note patterns. A slur covers measures 90 and 91, with the instruction *ben marcato* above it. The vocal line has the lyrics *scen* and *nu*.

92 *do ff*

This system contains measures 92 and 93. The piano part continues with sixteenth-note patterns. A slur covers measures 92 and 93, with the instruction *ben marcato* above it. The vocal line has the lyrics *do ff*.

94

This system contains measures 94 and 95. The piano part continues with sixteenth-note patterns. A slur covers measures 94 and 95, with the instruction *ben marcato* above it.

96 *sempre ff*

This system contains measures 96 and 97. The piano part continues with sixteenth-note patterns. A slur covers measures 96 and 97, with the instruction *ben marcato* above it. The instruction *sempre ff* is written below the piano part.

98

100

sempre ff

marcato

102

104

sempre ff

106

sempre ff e cre

108

scen

110

do *fff*

sempre *fff*

112

114

sempre *tutta forza*

assai marcato

116

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

sempre *con tutta forza*

trm

Johannes Brahms

Fünf langsame Sätze aus den Symphonien

Brahms-B4 (1914/1915)

Johannes Brahms

Fünf langsame Sätze aus den Symphonien

Bearbeitet für Klavier zu zwei Händen von Max Reger
Brahms-B4 (1914/1915)

Nr. 1 Andante sostenuto aus der Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Klavier

espressivo
Fg, Str
p
Hn
pp
Str
pp
f
3

7 *diminuendo*

11 FI, Kl
pp
rf
p
espressivo
espressivo

17 *p*
crescendo
Str

23 Str
pp
rf
p
VI
dolce

29

32

35

38

42

45

Vc, Kb

This system contains measures 45, 46, and 47. The music is written for Violins and Cellos. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 45 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 46 continues the melodic line with some rests. Measure 47 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.

48

Fl, Ob

Str

p *sf* *p*

This system contains measures 48, 49, and 50. It includes parts for Flute and Oboe (Fl, Ob) and Strings (Str). Measure 48 has a piano (*p*) dynamic. Measure 49 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 50 returns to piano (*p*). The strings play a rhythmic accompaniment throughout.

51

Fl, Ob

Str

sf *sf* *p*

This system contains measures 51, 52, and 53. It includes parts for Flute and Oboe (Fl, Ob) and Strings (Str). Measure 51 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 52 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 53 has a piano (*p*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment throughout.

54

Holz, Str

ff

This system contains measures 54, 55, and 56. It includes parts for Woodwinds and Strings (Holz, Str). Measure 54 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment throughout.

57

f *f*

This system contains measures 57, 58, and 59. The music is written for Violins and Cellos. Both hands play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The dynamic is forte (*f*) throughout.

60 *f* *diminuendo* *p* 8^{va} Fl, Ob Str Kl, Fg Str

63 *p* *pp* C Holz Str Holz Str Holz

68 Str Holz *pp*

72 *f*

76 *f* *diminuendo* *p* *diminuendo* *dolce* Holz, Str *f* *D*

80 *Str* *espressivo* Holz *p* *p* *espressivo*

85 *Kl* *Str* *Ob* *espress.* *espressivo*

91 **E** *f* *3* *Str*

96 *Str* *Hn* *p* *f* *p* *3* *3*

101 *Vi solo* *Hn* *cre - - - - - scen* *6*

104

Holz F Str Holz Str

- - do *p* *mf* *mp* *p*

109

Kl, VI solo

p *diminuendo* *pp*

Fg Ob Fl

114

Str

Volles G

mf

119

Holz Str

mp *pp*

124

> pp

3

Nr. 2 Adagio non troppo aus der Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Fg, Hn, Vc

Vc

Pos.

poco f *espressivo*

p

5

p

10

Pos, VI

poco f

14

Pos, VI

A

Hn

p

diminuendo

18

Ob

Fl

p

23 Holz, Str

Vc, Kb

marcato

26 VII

diminuendo

Va, Vc

p

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

30

f

m.

dim.

33 B (I) o tempo, ma grice

p

p

Kl

36 VI

p

VI

39

Holz Str Holz

p *diminuendo* *pp* *p*

42

f *diminuendo* *p*

45

Str *espressivo* Holz, Str

p *cre*

48

scen - - - - *do* *f*

C Fl, Ob, Hn

Va, Vc

50

f *poco f*

VI

Va, Vc, Kb

52

crescendo

f Volles Orch

54

ff

fp

Ob

Kl

56

di - - mi - - nu - en do

D

Fg

58

f

60

Kl

Ob

Ob

VI

di - mi - nu - en - do

p

63

Str Bläser Fl, Ob

dim.

p

Fg

66

crescendo

VI

Fg

68

E

p

dolce

Pos

71

74

77 *poco f* *f* *p* Holz, Str Fl, Hn Str

81 Holz, Hn Str *p cresc* Vc, Kb

85 Hn, Trp, Pos VI 3 *f e sempre cre*

88 *scen* Volles Orch

(89)

91 **F**
* Str

do *ff* *p* *f* *p*

Holz, Hn, Str

93

f

95 Holz

f *pp* *p*

98 Str

mp

101 Kl Volles Orch

sf *sf* *p* *p*

* Die Takte 92–96 stehen in der Vorlage wieder im 12/8-Takt. / Measures 92–96 are again in 12/8 time in the source.

Nr. 3 Andante aus der Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

espressivo
semplice

Kl, Fg

p

Va, Vc

Kl, Fg

6

Va, Vc

Kl, Fg, Hn

11

Kl, Fg

A

p

16

Va, Vc

Kl, Fg, Hn

p

pp

p

21

Va, Vc

Ob

pp

p

Kl, Fg, Hn

B

25

Str

mf *f*

28 Volles Orch

Str

sf *f*

Volles Orch

31

sf *fp* *p*

Fg, VI

Vc, Kb

35

diminuendo *p*

Fg, VI

Kl, Fg

41 *C* *espressivo dolce*

3 3 2

45 Ob, Hn Kl, Fg

diminuendo

50 Str Holz, Hn

pp semplice *p*

54 Holz Str VI Kl, Fg

dolce 3

58 Kl, Fg Ob, Hn Fl, Kl, Fg VI

Vc, Kb

63 D

crescendo *pf*

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

69

Musical score for measures 69-71. The system consists of two staves. Measure 69 includes a *diminuendo* marking. Measure 70 includes a *p* (piano) dynamic marking. Measure 71 includes a triplet of eighth notes in the bass staff. Instrumentation labels 'VI' and 'Str' are present above the treble staff.

72

Musical score for measures 72-74. The system consists of two staves. Measure 72 includes a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 73 includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a *crescendo* hairpin. Instrumentation labels 'VI, Fg', 'Flz, Hn', and 'VI' are present above the treble staff.

75

Musical score for measures 75-77. The system consists of two staves. Measure 75 includes a *f* (forte) dynamic marking. The music features a series of chords and moving lines in both staves.

78

Musical score for measures 78-80. The system consists of two staves. Measure 78 includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 79 includes another *sf* marking. Measure 80 includes a *ff* (fortissimo) marking, a *fp* (fortissimo piano) marking, and a *Pos* (Positivo) marking. Instrumentation labels 'E' and 'KI' are present above the treble staff.

81

Fl

Fg

84

espressivo ma dolce

Fl, Ob

pp

87

Kl

90

Fl, Ob

Kl

93

Fl, Ob

96 Kl

99 Fl, Ob

pp *pp*

3

102 Hn Fl, Ob

diminuendo

Fg

106 Holz, Str

F *espressivo*

p *crescendo poco a poco*

3 2 7

110 Volles Orch

f

3

113

VI

diminuendo *p* *dolce*

116

Vc Ob, Hn Fl, Ob VI Kl Fg Vc [Ob, Hn]

p *dolce*

121

VI Kl, Fg

p mezzo voce

3

125

diminuendo *p*

Hn, Pos Kl

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

130

più p *pp*

Ob Fl

Nr. 4 Poco Allegretto aus der Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

espressivo
Vc
mp
mezza voce

6

sempre espressivo
VI

11

16

21

A VI, Vc
dolce

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

31

diminuendo *dolce*

Musical score for measures 31-35. The system consists of two staves. The music continues with complex textures. The markings *diminuendo* and *dolce* are present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

36

diminuendo

Va VI

Musical score for measures 36-39. The system consists of two staves. The music continues with complex textures. The marking *diminuendo* is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

40

Fl, Ob
Hn **B**

mf

Musical score for measures 40-44. The system consists of two staves. The music continues with complex textures. The marking *mf* is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of two staves. The music continues with complex textures. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

49

dolce

Musical score for measures 49-53. The system consists of two staves. The music continues with complex textures. The marking *dolce* is present. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

(53) Holz
Vc

58 Kl, Fg Holz D

63

67 espressivo Str pp crescendo

72 f

77 E Holz Str p diminuendo

82 Kl Fl Kl Fl Str

87

93 Kl Fl Ob

(98) F Hn

104

109 Ob *Fg [Vc] [Fg]

* Takte 111 bis 113: In Stichvorlage und Erstdruck
In the engraver's copy and the first print



siehe Kritischer Bericht. /
see the Critical Report.

114

Musical score for measures 114-117. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

118

Musical score for measures 118-121. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 118 and a five-note fingering (5) in measure 121. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

122 **G** Fg Kl, Fg

Musical score for measures 122-125. Measure 122 is marked with a 'G' and 'Fg'. Measure 124 is marked 'Kl, Fg'. The right hand has a melodic line with slurs and a 'dolce' marking. The left hand has triplet markings (3) in measures 122 and 123.

126

Musical score for measures 126-129. The right hand has a melodic line with a 'diminuendo' marking in measure 129. The left hand has a steady accompaniment.

130 Kl, Fg dolce

Musical score for measures 130-133. Measure 130 is marked 'Kl, Fg' and 'dolce'. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment.

134 Kl, Hn Vc

Musical score for measures 134-137. Measure 134 is marked 'Kl, Hn' and 'Vc'. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment.

137

Va 3 Fl VI H

Fg, Hn

141

Hn

145

148

Holz

p 5

152

Str, Holz

Volles Orch

158

f *p*

Nr. 5 Andante moderato aus der Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Hn Ob, Fg, Hn Fl

f *diminuendo*

5 Kl, Fg, Str pizz.

pp

9

13 n, Str pizz.

pp *f*

A Kl, Fg Fl Ob Kl, Fg

17 Fl, Hn Ob

sempre f *f*

20 Kl, Fg Fg, Hn, Str pizz.

dim. *pp*

Fg

23 Kl Str Kl

espressivo *p* *cresc.* *

27 Holz, Hn, Str

f *p* *diminuo* *p* 3

31 *crescendo*

34 3

* Takt 26, I: Vorlage (Klarinettenstimme) Rhythmus (siehe Umfeld). / Source (clarinet part) with rhythm (see context).

36 Holz
f 3 Str Holz

38 Holz, Hn, Str
Str *f* diminuendo

41 C VI
Vc *espressivo*

44 *f*

47 Str
p

50 Kl Fg Va, Vc VI Str
diminuendo *pp* *p*

53

Fl, Kl, Fg

f *f*

56

Fl, VI I

p *diminuendo*

59

Fg, Hn

pp dolce

62

Fl, D Fl, Kl

dolce *p*

Va

65

Fl, Kl, Fl

Fl Kl Fl

68

Kl

Kl

71 Hn

74 Holz *f* Holz, Str, Hn

76 Str *sempre f* Vc, Kb

78 Str

(79) E Holz, Hn *f* Holz, Hn

82 Str Holz, Str *sempre f*

84 *ff* ³ Volles Orch

86 Volles Orch Hn, Str Str *fp* *poco f* *espressivo*

90

94

98 *f* Volles Orch Str *p*

102 **F** Kl, Fg *f* *p* *diminuendo* Str pizz.

106 dolce ma espressivo Kl

ppp

108 Ob ri - - tar - -

diminuendo

110 dan - do a tempo Kl, Str po ri - tar - dan - - do

a tempo

p

113 Ob Fl sempre f

sempre f

115 di - mi - nu - en - do p pp

di - mi - nu - en - do

p

pp

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

Auf die Nennung der Reger'schen Quellen¹ folgt jeweils eine knappe Quellenbewertung samt Stemma², die auf die in der *Einleitung* dargestellte Werkgenese Bezug nimmt. Im Anschluss daran folgt eine bibliografische Aufbereitung der Originalwerke sowie der Ausgaben derselben, die Reger als Vorlagen nutzte. Die Indizien, die zur Ermittlung der Vorlagen führten, werden in einem kurzen Text zusammengefasst. Lässt sich Regers Vorlage nicht ermitteln, wird für die Edition auf eine zeitgenössische Vergleichsausgabe zurückgegriffen.

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) bzw. von der Vergleichsausgabe werden ebenfalls mitgeteilt. Gegebenenfalls wird mit einer Fußnote darauf hingewiesen. Darüber hinaus wird auf auffällige Abweichungen der Vorlage vom Original bzw. einer Ausgabe nach derzeitigem wissenschaftlichen Kenntnisstand hingewiesen, sofern sie Auswirkungen auf Regers Notentext haben. Anmerkungen zur Dynamik, zu Vortragsbezeichnungen oder zur Bogensetzung des Originals bzw. der Vorlage beschränken sich auf wenige Einzelfälle, zumal diese Bereiche zumeist der bearbeitenden Veränderung durch Reger unterliegen.

Bei der Darstellung der Lesarten wird auf die Hauptquellen mit Siglen verwiesen; im vorliegenden Band werden verwendet:

- A** Autograph
- EA** (posthume) Erstausgabe
- ED** Erstdruck
- KA** Korrekturabzug
- SV** Stichvorlage

Bei den Originalwerken kommen im Wesentlichen folgende Siglen vor:

- V** Vorlage
- VA** Vergleichsausgabe

Darüber hinaus werden in diesem Band für wissenschaftliche Ausgaben bzw. weitere Materialien folgende Siglen verwendet:

- BGA** *Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft*, 46 Jahrgänge und Supplement, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1851–1899.
- BWV³** *Bach-Werke-Verzeichnis. Dritte, erweiterte Neuauflage*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff u. Peter Wollny, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2022.
- NBA** *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, 96 Notenbände in 8 Serien, Kassel/Leipzig, Bärenreiter, 1954–2007.
- NSA** *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, 99 Bände in 8 Serien (2026 erschienen: 93 Bände), Kassel u.a., Bärenreiter, ab 1964.
- WN** *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina/National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*, Redaktion: Jan Ekier, 37 Bände in 2 Serien, Krakau, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967–2010.

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 des Lesartenverzeichnisses zu jedem einzelnen Werk aufgeführt.

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'*), 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 ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ usw.).

¹ Für die genaue Beschreibung der Quellen siehe RWA ONLINE (www.reger-werkausgabe.de).

² Verschollene Quellen sind in Klammern gesetzt.

³ Als Hauptquellen gelten das autographe Notenmanuskript, Korrekturabzüge und der Erstdruck. Entwürfe sind bei den Bearbeitungen nicht zu erwarten.

Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger

Der Musiktheoretiker Hugo Riemann entwickelte in den 1880er und 1890er Jahren eine Phrasierungslehre, die er mehrfach veränderte und verfeinerte.⁴ Nach seinem Verständnis bildet die Folge von leicht zu schwer, also die Auftaktigkeit, die kleinste musikalische Einheit.⁵ Diese wird auf eine übergeordnete, im Normalfall achttaktige Periode mit strukturierter Spannungskurve übertragen. Zur Analyse musikalischer Werke nutzte Riemann neben Ordnungszahlen zur Darstellung der Periodik auch neue musikalische Zeichen. Im Zentrum stehen dabei die Phrasierungsbögen, die nicht das Legato-Spiel, sondern »die Gliederung der musikalischen Gedanken (Themen, Perioden, Sätze) in ihre natürlichen Teile (Phrasen)«⁶ anzeigen. In ihrer Anwendung in den zahlreichen sogenannten Phrasierungsausgaben, die Riemann von Klavierwerken Mozarts, Beethovens, Bachs etc. herausgab,⁷ führen diese Bögen zu einem äußerst komplexen und eigenwilligen Notenbild.

Max Reger, der bereits im Klavierunterricht bei Adalbert Lindner in Weiden mit der Phrasierungslehre in Berührung gekommen war, beschäftigte sich in den Jahren seiner Schülerschaft bei Riemann (1890–1893) intensiv mit dem sich festigenden System. Seine in dieser Zeit entstandenen Originalwerke, darunter die frühen Lieder op. 4, 8 und 12 (siehe RWA Bd. II/1), weisen eine »echt Riemannsche Phrasierung«⁸ auf. Es folgte eine Übergangszeit, in der die spezifischen, die Phrasengliederung anzeigenden Riemann-Bögen und die vortragsbezogenen Artikulations- bzw. Legato-Bögen gleichermaßen zur Anwendung kamen. Um 1895 wandte sich Reger von der Phrasierungslehre ab.⁹

Die Bearbeitungen der *Ausgewählten Orgelwerke* Bach-B1 und des *Divertissement à la hongroise* Schubert-B1 entstanden in der genannten Übergangszeit. Ein noch vorhandener Einfluss der Riemann'schen Phrasierungslehre wird durch die Verwendung einiger Riemann-Zeichen unmittelbar greifbar. Dabei verwendet Reger in Schubert-B1 folgende vier Elemente aus Riemanns Zeichensystem, in Bach-B1 lediglich das erste (siehe im Einzelnen die *Kommentare und Erläuterungen* bzw. Einzelanmerkungen im jeweiligen *Lesartenverzeichnis*):

⁴ Zu den Grundzügen dieser Lehre mit Erläuterungen zu den einzelnen Begrifflichkeiten und Beispielen aus Riemanns Phrasierungsausgaben siehe die ausführliche Fassung dieses Artikels (*Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger*) auf RWA ONLINE.

⁵ Riemann postulierte, dass »schwer soviel ist, wie antwortend, Symmetrie bildend, schliessend (schlussfähig), oder was dasselbe ist, dass alles musikalische Werden und Wachsen darauf beruht, dass einem ersten (leichten) ein schweres (zweites) gegenübertritt« (Hugo Riemann, »Was ist ein Motiv?«, in ders., *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1895, S. 137–149; hier: S. 137).

⁶ Hugo Riemann/Carl Fuchs, *Katechismus der Phrasierung. Praktische Anleitung zum Phrasieren, Darlegung der für die Satzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze*, Leipzig 1890 (= Max Hesse's illustrierte Katechismen, Bd. 16), S. 8.

⁷ Siehe *Hugo Riemanns Phrasierungsausgaben – Chronologie* auf RWA ONLINE.

⁸ Gerd Sievers, *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967, S. 540.

⁹ Die von März bis September 1895 komponierten *Canons durch alle Dur und Moll Tonarten* WoO III/4 markieren die Abkehr von Riemanns Phrasierungssystem, indem die Riemann-Bögen im ersten Heft (zweistimmige Canons) immer weiter vereinzeln, um im zweiten Heft (dreistimmige Canons) zugunsten von Artikulations- und Legato-Bögen gänzlich aufgegeben zu werden (vgl. ebda., S. 544f.). – Vereinzelt finden sich spezifisch Riemann'sche Zeichen auch noch in Regers nach 1895 geschriebenen Partituren, so etwa die Bogenkreuzung im Choralvorspiel »O Mensch bewein dein' Sünde groß« Bach-B4 Nr. 1 (Takt 18) in diesem Band.

Der **agogische Akzent** hat die Bedeutung einer leichten Dehnung der Note. Nach dem Vorbild Riemanns versah Reger das Zeichen in frühen Opera mit einer Fußnote, um einer Verwechslung mit dem Dach-Akzent vorzubeugen.

Die **Bogenkreuzung** zeigt an, dass »ein oder mehrere Töne doppelt bezogen sind, d.h. einerseits als Ende einer Phrase, andererseits aber wieder als Anfang einer neuen Phrase«.¹⁰

Das »**Zusammenlaufen des Bogenendes mit dem Anfang des nächsten Bogens in eine Spitze**«¹¹ zeigt einen Legato-Anschluss über die »Sinngliederung (Motivgrenze)«¹² hinweg an. Die Anzeige des Legato-Spiels durch die Bogenverbindung ist nötig, da die »letzte Note unter einem Bogen« normalerweise »abgesetzt«¹³ ist, sofern nicht ein Tenuto-Strich anderes vorschreibt.

Der **punktierte Taktstrich** innerhalb eines Taktes bedeutet die »Wiederholung eines schweren Wertes in verkürztem Abstände«¹⁴.

Riemann-spezifische Bogensetzung und editorische Probleme

Während sich die genannten Zeichen in Regers Partituren eindeutig Riemanns Phrasierungslehre zuordnen und in ihrer Bedeutung erklären lassen, bleibt die sonstige Bogensetzung, die in beiden Bearbeitungen ungewöhnlich ist, oftmals interpretationsbedürftig. Dies betrifft vor allem Passagen, in denen die Bögen links und rechts über die Anfangs- bzw. Schlusstöne hinauszielen – ein Merkmal von Riemanns Phrasierungsbögen, aber auch eine Reger'sche Schreibeigentümlichkeit.

In der Phrasierungslehre kommen sowohl der »nach rückwärts überlaufende Bogen«¹⁵ als auch der »nach vorwärts überlaufende Bogen«¹⁶ zur Anwendung. Ersterer fungiert als Anschlussmotiv und bedingt eine Berührung mit dem vorherigen Bogen. Letzterer weist als so genannter General-Auftakt über die Note hinaus zur nächsten Note hin. Eindeutig als (virtuelles) Anschlussmotiv auf Riemanns System bezogen sind die in Regers frühen Werken häufig vorkommenden Bögen, die »über einem Anfangston beziehungsweise einem Anfangsakkord stehend, rückwärts ausgreifen«¹⁷, gewissermaßen ins Leere oder auf eine vorangehende Pause zielen. Markiert ist damit der volltaktige Beginn auf dem zweiten, dem schweren Wert (vgl. unter anderem den Beginn von Schubert-B1). Bei den zahlreichen taktinternen Bögen, die links oder rechts ausgreifen, ist hingegen kaum zu beurteilen, ob Reger mit dieser Schreibweise tatsächlich Anschlussmotive oder General-Auftakte markieren wollte¹⁸ oder ob die überstehenden Bögen lediglich das Resultat von zu weit geratenen Bögen der Stichvorlagen sind (siehe Generalanmerkung zu Bach-B1 Nr. 1 mit Beispielen). Denn Reger

¹⁰ Riemann/Fuchs, *Katechismus der Phrasierung* (wie Anm. 6), S. 9.

¹¹ Ebda., S. 8.

¹² Hugo Riemann, »Die Vollendung der Phrasierungsbezeichnung«, in ders., *Präludien und Studien* (wie Anm. 5), S. 162–173; hier: S. 172.

¹³ Riemann/Fuchs, *Katechismus der Phrasierung* (wie Anm. 6), S. 8.

¹⁴ Ebda., S. 101. – Die entgegengesetzte Bedeutung der »Negierung eines schweren Wertes durch Umdeutung in einen leichten« (ebda.), kommt zumindest in Schubert-B1 nicht vor.

¹⁵ Riemann/Fuchs, *Katechismus der Phrasierung* (wie Anm. 6), S. 100.

¹⁶ Riemann, »Die Vollendung der Phrasierungsbezeichnung« (wie Anm. 12), S. 168.

¹⁷ Sievers, *Die Grundlagen* (wie Anm. 8), S. 539.

¹⁸ Reger selbst hat sich zu den Themen Anschlussmotiv und General-Auftakt nicht nachweislich geäußert.

zog Bögen von Anfang an in weitem Schwung und behielt diese Schreibeigenheit auch bei, nachdem er den Einfluss von Riemanns Phrasierungslehre längst hinter sich gelassen hatte. In den Erstdrucken von Regers erstem Hauptverleger Augener in London, der auch die Bearbeitungen Bach-B1 herausgab, wurden die Bögen, soweit ermittelbar, weitestgehend diplomatisch übertragen. Folglich sind die leicht von den Noten abstehenden Bögen, die sich nicht nach Riemann deuten lassen, zumeist getreu den Stichvorlagen wiedergegeben.¹⁹

Bei der Edition von Bach-B1 und Schubert-B1 in der RWA waren hinsichtlich der graphischen Umsetzung der Bogensetzung Kompromisse unumgänglich. Wo Bögen so weit ausgreifen, dass eine Intention im Sinne eines Anschlussmotivs oder General-Auftakts angenommen werden kann, sind die Bögen diplomatisch übertragen. Im Falle von nur leicht überstehenden Bögen, die nicht sinnvoll mit Riemanns Lehre in Verbindung gebracht werden können, wird jedoch eine normierte Darstellung zum Notenkopf oder -hals gewählt.

Bach-B1 – Ausgewählte Orgelwerke

Bearbeitet in Wiesbaden zwischen Anfang 1893 und September 1896.

I. QUELLEN

Stichvorlage Nr. 4 (SV)²⁰

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 208.

Korrekturabzug Nr. 1 (KA)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: H. 403.i.(4.).

1. Korrekturabzug Nr. 2 (KA)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: H. 403.i.(5.).

2. Korrekturabzug Nr. 2 (KA)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: H. 403.j.(6.).

Erstdrucke Nr. 1 und 2 (ED)

Verlag: London, Augener & Co., Juli 1895, als Nr. 2 bzw. 1 der Reihe *Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte*,²¹ später (nach 1904) Verlagsnummern 6019–6020, Plattennummern 10564–10565.

Erstdruck Nr. 3 (ED)

Verlag: London, Augener & Co., Juni 1896, als Nr. 34 der Reihe *Concert Programme Music* (wie Nr. 1 und 2), später (nach 1904) Verlagsnummer 6018, Plattennummer 10861.

Erstdruck Nr. 4 (ED)

Verlag: London, Augener & Co., 1904, Verlagsnummer 6017, Plattennummer 12585.

¹⁹ Im Falle von Bach-B1 ist dies nur für Nr. 4 belegbar. Die Stichvorlagen der ersten drei Stücke sind verschollen.

²⁰ Zu ausführlichen Quellenbeschreibungen siehe den digitalen Kritischen Bericht auf www.reger-werkausgabe.de.

²¹ Vgl. die Werbeanzeige in *The Monthly Musical Record* 28. Jg. (1898), Heft 336 (1. Dezember), S. 289.

Stichvorlage Nr. 4 (Nr. 1–3 verschollen)

↓
1. Korrekturabzug Nr. 1 und 2 (Nr. 3, 4 verschollen)

↓
2. Korrekturabzug Nr. 2

↓
Erstdrucke

Der Edition liegen als Leitquelle die Erstdrucke zugrunde. Als Referenzquellen dienten die Stichvorlage der Nr. 4 sowie die Korrekturabzüge der Nr. 1 und Nr. 2. Darüber hinaus wurden die Vorlagen konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substantiell von diesen abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurden auch die NBA und die BGA sowie gegebenenfalls weitere Ausgaben der Bach'schen Originalwerke herangezogen.

II. ORIGINALWERKE

Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).

Nr. 1 Toccata und Fuge d-Moll BWV 565

Erstausgabe: In *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen (auch am Pianoforte von einem oder zwei Spielern ausführbar)*, gesammelt und herausgegeben von Adolph Bernhard Marx, Heft 3, Leipzig [1833]; komponiert vermutlich Arnstädter Zeit. Originaltitel nach BWV³: *Toccata in d*.

Vorlage: *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel*, Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Bd. 4, Leipzig, C.F. Peters, 1845, S. 24–31.

Zur Ermittlung der Vorlage

Als Vorlage für Regers Bearbeitung lässt sich die im Verlag Peters von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch herausgegebene Edition ermitteln. Ein Indiz hierfür ist unter anderem ein Druckfehler in dieser Ausgabe in Takt 14 (siehe *Kommentare und Erläuterungen*), den Reger übernimmt und der sich in anderen Bach-Ausgaben seiner Zeit (BGA, Bd. 15, oder *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, edited by William Thomas Best, Bd. 4, London, ca. 1889) nicht findet.

Nr. 2 Präludium und Fuge e-Moll BWV 548

Erstausgabe: In *Sechs Präludien und sechs Fugen für Orgel oder Pianoforte von Johann Sebastian Bach*, Wien und Pesth [1812], Nr. 6.; komponiert vermutlich Leipziger Zeit. Originaltitel nach BWV³: *Präludium und Fuge in e*.

Vorlage: *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* [wie Nr. 1], Bd. 2, Leipzig, C.F. Peters, 1844, S. 64–77.

Zur Ermittlung der Vorlage

In Regers Notenbibliothek (Meininger Museen) befindet sich ein Handexemplar von William Bests drittem Band der *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, das sogar eine Annotation bei BWV 548 enthält. Dennoch scheint Reger nicht dieses Exemplar, sondern die Peters-Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch als Vorlage verwendet zu haben. Charakteristische Lesarten bei Best (z. B. ein wohl fehlerhaftes Auflösungszeichen zu *fis*² in Takt 46 des Präludiums oder die Taktart 4/4- statt 2/2-Takt in der Fuge) sprechen gegen diese Ausgabe, während es nahe liegt, dass Reger für die Nr. 2 eine Vorlage aus derselben Editionsreihe verwendete wie bei der Nr. 1.

Nr. 3 Präludium und Fuge D-Dur BWV 532²²

Erstausgabe: In *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* (wie Nr. 1), Heft 2; komponiert vermutlich frühe Weimarer Zeit. Originaltitel nach BWV³: *Präludium und Fuge in D*.

Vorlage: *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* (wie Nr. 1), Bd. 4, S. 14–23.

²² Nach BWV³ 532.2 – Ordnungszahlen nach BWV³ werden in der RWA nur dort verwendet, wo sie sich auf die Erstfassungen bzw. nicht gebräuchlichen Fassungen beziehen, die in BWV² noch mit Buchstaben (a, b etc.) ausgewiesen waren. Bei gebräuchlichen Fassungen letzter Hand (in BWV³ zumeist mit Ordnungszahl 2) wird – wie noch in BWV² – nur die BWV-Nummer mitgeteilt.

Zur Ermittlung der Vorlage

Für die Vermutung, dass Reger auch für seine Bearbeitung von BWV 532 die von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch besorgte Ausgabe des Peters-Verlags als Vorlage verwendete, spricht insbesondere eine Lesart in Takt 61, Zählzeit 1 des Präludiums. Sowohl die BGA, Bd. 15, als auch die Augener-Ausgabe von William Thomas Best (Vol. 1) haben im II. System bei der zweiten Achtel g^1 . In der Peters-Ausgabe und bei Reger steht hingegen gis^1 .

Nr. 4 Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552

Erstausgabe: In *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesænge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit zur Gemüths Erzeugung verfertigt von Johann Sebastian Bach*, Leipzig [1739].

Vorlage: *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, edited by William Thomas Best, Vol. 2 [Präludien und Fugen Nr. 7–12], London, Augener & Co. (Augener & Co's. Edition No. 9802), [1886], S. 133–156.²³

Vergleichsausgabe: *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel*, kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Bd. 3, Leipzig, C.F. Peters, 1845, S. 2–15.

Zur Ermittlung der Vorlage

Vermutlich hat Reger als Vorlage für die Bearbeitung von BWV 552 nicht wie bisher die Peters-Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch verwendet, sondern griff auf die von William Thomas Best herausgegebene Augener-Ausgabe zurück. Zwar findet sich eine signifikante Lesart in T. 90 der Fuge, bei der in der Augener-Ausgabe (I. System, Zählzeit 10) ein Auflösungszeichen zu a^2 fehlt, während dieses bei Reger entsprechend der Peters-Ausgabe korrekterweise vorhanden ist. Ansonsten aber fallen zahlreiche Übereinstimmungen mit der Augener-Ausgabe auf. Diese betreffen neben der Handverteilung und den Schlüsselwechsellern insbesondere die Notation langer Notenwerte, die entgegen der metrischen Struktur ohne Haltebögen notiert sind. Vor allem aber übernimmt Reger die exklusiv von Best vorgeschlagene Tempoangabe für die Fuge (*Moderato*).

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Generalanmerkung: In Bach-B1 Nr. 1 ist eine Bezugnahme Regers auf die Phrasierungslehre von Hugo Riemann (s.o., *Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger*) insbesondere durch den Gebrauch des agogischen Akzents (ab Takt 42) greifbar. Weniger eindeutig nachzuvollziehen ist, in welchem Umfang die Bogensetzung Regers den Grundsätzen der Phrasierungslehre folgt. Denn im Unterschied zur Bearbeitung Schubert-B1 gibt es in Bach-B1 Nr. 1 keine eindeutigen Riemann-Phrasierungen, wie z.B. Bogenkreuzungen oder in eine Spitze zusammenlaufende Bögen. Jedoch weist der Erstdruck von Bach-B1 Nr. 1 fast durchgängig Bögen auf, die nicht an den Notenköpfen beginnen bzw. enden, sondern davor oder danach. In der Phrasierungslehre stehen solche Bögen im Zusammenhang mit Phrasenübergängen (Anschlussmotiv oder General-Auftakt). Während die Bögen bei Riemann zu diesen Zwecken deutlich über die Anfangs- oder Zielnoten hinausragen, sind es im Erstdruck von Bach-B1 oftmals nur unspezifische Überhänge. In diesen Fällen sind daher eher Ungenauigkeiten im Notenstich oder diplomatische Übernahmen aus Regers Stichvorlagen mit ihren oftmals im weiten Schwung gezogenen Bögen zu vermuten, zumal die Bögen in Augener-Drucken auch bei anderen Werken stellenweise wenig präzise sind. Ein Abgleich mit Regers Stichmanuskript von Bach-B1 Nr. 1 ist jedoch nicht möglich, da es verschollen ist.

Ein Beispiel für die mutmaßlichen Ungenauigkeiten im Stich sind die Bögen der ersten Figur in Takt 1: In der rechten Hand endet der Bogen nach der Fermate, in der linken beginnt er hingegen vor der ersten Note. Ein Unterschied in der Phrasierung beider Hände ist wenig plausibel. Auch ist der Überhang der Bögen, der nicht bis zu einem nächsten Zeichen reicht, zu unspezifisch, um hinsichtlich der Phrasierungslehre aussagekräftig zu sein. In der RWA werden die im Erstdruck leicht überstehenden Bögen zumeist normiert, das heißt, ihr Beginn und ihr Ende werden bei den entsprechenden Notenköpfen platziert. Dies betrifft unter anderem die Bögen in den Takten 1, 2, 4, 16 (II), 17, 19 (II), 35, 39 (II), 48 (I), 54, 60 (I), 61 (II), 73 (I), 109 (I) und 137–140. Auch bei Bach-B1 Nr. 3 wurden, wenngleich in deutlich geringerem Umfang, diesbezügliche Normierungen vorgenommen, zum Beispiel in den Takten 5, 36 und 51 des *Präludiums*. Bögen, die auffällig über ihre Zielnoten hinausragen oder konsequent zwischen den Noten beginnen wie in Bach-B1 Nr. 1, T. 8f. wurden

hingegen diplomatisch übertragen, da ein Zusammenhang mit der Phrasierungslehre nicht ausgeschlossen werden kann.

Nr. 1 Toccata

Takt 14: In Zählzeit 3 steht in der bewegten Stimme bei Reger in der 2. Schlaghälfte im Erstdruck e^1-cis^1 (II. System) mit Oktavierung e^2-cis^2 (I. System), wie nachfolgend auch in Zählzeit 4. Dies entspricht der Lesart in Regers Vorlage. Diese Lesart hat sich inzwischen als falsch herausgestellt. Laut NBA (IV/6, S. 32) wäre in Analogie zu Takt 13 korrekt g^1-e^1 (dort im I. System). Da e^1-cis^1 harmonisch und melodisch ebenso möglich ist, bleibt RWA bei Regers Notentext.

Nr. 1 Fuga

Takt 42 und passim: In den Takten 42–45, 47, 49, 50, 52 und 114 kommt der sogenannte agogische Akzent zur Anwendung, der aus der Phrasierungslehre Hugo Riemanns stammt. Das gedruckte Zeichen ähnelt stark dem Dach-Akzent, ist mit diesem aber nicht identisch. Reger verwendete den agogischen Akzent auch in den meisten seiner frühen Originalwerke, angefangen mit der Violinsonate op. 1 und letztmalig in den *Fünf Duetten* op. 14. In seinen Stichvorlagen versah er ihn (nach dem Vorbild Riemanns) beim ersten Auftreten zumeist mit einer Fußnote, um den Unterschied zum Dach-Akzent klarzustellen: »Das Zeichen \wedge bedeutet kein sf , sondern eine gelinde Dehnung der Note – auch der Pause –, über der es steht« (vgl. Fußnote Regers in der Stichvorlage der *Fünf Lieder* op. 12). In den Erstdrucken erscheint die entsprechende Fußnote nach den *Drei Chören* op. 6 nicht mehr, wohl da der Verleger Augener in London das Zeichen als in Regers Werken mittlerweile etabliert betrachtet haben dürfte. Anzunehmen ist, dass Reger auch in der verschollenen Stichvorlage von Bach-B1 Nr. 1 eine Fußnote vorbereitet hatte, die dann im Druck entfiel.

Takt 90, II. System, Zählzeit 1, 2. Achtel: In der Vorlage steht d statt g als untere Note (ebenso NBA IV/6, S. 36). Harmonisch erscheint d sinnvoller, da mit g der Akkord unvollständig bleibt. Somit wäre ein Transkriptionsfehler Regers oder ein Versehen des Notenstechers denkbar. Möglicherweise ging es Reger aber bewusst darum, die aufsteigende Bewegungsrichtung beizubehalten (siehe auch T. 92), statt in die abwärtsgeführte Wechselnote zu gehen. RWA behält daher die Lesart Regers bei.

Nr. 2 Präludium

Takt 79, II. System, Zählzeit 1, 2. Achtel: Im Erstdruck lautet der obere Ton der Unterstimme A. Gemäß der Transkription der Pedal-Stimme aus der Vorlage, die Reger mit der Unteroktave auffüllt, wäre jedoch c zu erwarten (vgl. auch NBA IV/5, S. 98). Möglicherweise liegt ein Transkriptionsversehen Regers in der nicht erhaltenen Stichvorlage oder ein Fehler des Notenstechers vor. Im 1. Korrekturabzug hatte Reger C_7 ergänzt und dann möglicherweise das Terzversehen (Sexte A statt Oktave c) übersehen. RWA ändert entsprechend den Oktaven im Umfeld, zumal mit A eine wenig plausible Terzverdoppelung im verminderten Akkord über *Fis* entstände.

Takt 114, II. System, Zählzeit 3, 3. Sechzehntel: Im Erstdruck ist im Akkord der Oberstimme auch der Ton d enthalten, der nicht in der Vorlage steht. Auch bei der ersten Zählzeit hatte Reger Bachs vermindertem Akkord über *fis* den Grundton d hinzugefügt und ihn damit in einen Septakkord verwandelt. Im Vergleich hierzu erscheint d im Akkord von Zählzeit 3, 3. Sechzehntel, jedoch wenig plausibel, da dieser Ton sogleich bei der 4. Sechzehntel nachfolgt (Oktave d/d^1). RWA geht von einem Irrtum aus und verzichtet auf die Note. Möglicherweise hat eine ungenaue Schreibweise oder eine unvollständige Korrektur in der verschollenen Stichvorlage einen Druckfehler nach sich gezogen.

Nr. 2 Fuga

Takt 129, Zählzeit 2: Gemäß Vorlage (vgl. auch NBA IV/5, S. 107) wäre bei der Viertel auf der 2. Schlaghälfte in der rechten Hand e^1/e^2 und in der linken Hand g^1 zu erwarten. Möglicherweise vermutete Reger einen Druckfehler und korrigierte entsprechend den Folgetakten in eine parallel in beiden Händen diatonisch absteigende Linie. RWA behält die Lesart Regers bei.

Takt 192, I. System, Zählzeit 1: Im Erstdruck ist im Akkord vermutlich irrtümlich d^1 statt e^1 notiert (Stichfehler oder Transkriptionsfehler Regers). RWA folgt der Vorlage (dort steht der Ton im II. System; Stimmführung der Takte 191/2: dis^1-e^1 ; vgl. auch NBA IV/5, S. 110). Im Erstdruck steht zudem $Warn$ zu d^1 erst in 2. Schlaghälfte, was gegen ein absichtsvolles d^1 im Akkord davor spricht.

Takt 197, I. System, Zählzeit 1, 2. Schlaghälfte: Im Erstdruck lautet die Unterstimme Viertel e^1 , laut Vorlage wäre jedoch fis^1 zu erwarten (ebenso in NBA IV/5, S. 110). Da e^1 harmonisch und melodisch wenig plausibel ist, geht RWA von einem Versehen aus und folgt der Lesart der Vorlage. Vermutlich hatte Reger in der verschollenen Stichvorlage undeutlich notiert, sodass der Notenstecher irrtümlich eine Sekunde zu tief ansetzte.

²³ Von Bests Serie befinden sich in Regers Nachlass in den Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Regers-Archiv, mehrere Handexemplare (s.u., Bach-B4). Das von ihm als Vorlage genutzte Heft 2 mit BWV 552 hat sich dort nicht erhalten, stattdessen sind die Hefte Nr. 1, 3 und 4 mit BWV 532, 548 und 565 vorhanden, die Reger jedoch als Vorlagen bei Bach-B1 nicht verwendete (s.u., *Zur Ermittlung der Vorlagen*).

Nr. 3 Präludium

Takt 48: In der Vorlage (sowie in NBA IV/5, S. 60) lauten im I. System die beiden ersten Achtel von Zählzeit 1 gis^1-h^1 , die dann in Zählzeit 2 wiederholt werden. Im Erstdruck steht hingegen h^1-d^2 . Mit diesen beiden Tönen wird eine melodische Sequenz (Takte 24–25) wieder aufgenommen, die ab Takt 36 etabliert ist. Möglicherweise empfand Reger die Wiederholung in den ersten beiden Zählzeiten als Störung des Sequenzmodells, das er mit seinem Eingriff wiederherstellte. Ein Transkriptionsfehler oder ein Stecherversehen scheinen möglich, aber weniger plausibel.

Nr. 3 Fuge

Takt 29, Zählzeit 3: Die erste Achtel im II. System lautet im Erstdruck a . In der Vorlage (sowie in NBA IV/5, S. 63 und in weiteren Bach-Ausgaben) steht hingegen h . Regers Lesart scheint wenig plausibel, da das a mit g^2 im I. System kollidiert. Möglicherweise liegt ein Transkriptionsversehen Regers oder ein Fehler des Notenstechers vor. RWA folgt der Lesart der Vorlage.

Takt 40, Zählzeit 3: In der Oberstimme des II. Systems steht im Erstdruck eine Viertel d^1 . Gemäß Vorlage wäre e^1 zu erwarten (dort als Unterstimme des I. Systems), e^1 ebenso in NBA IV/5, S. 64 und in weiteren Bach-Ausgaben. Die Lesart des Erstdrucks ist vermutlich ein Stichfehler oder geht auf ein Transkriptionsversehen Regers zurück. Das d^1 unterbricht die Repetitionsstruktur (siehe Takt 39). RWA folgt der Lesart der Vorlage.

Takt 110: Die Takte 109 und 110 sind im Bach'schen Notentext (siehe Vorlage und NBA IV/5, S. 68) bei den Zählzeiten 2 bis 4 identisch. Im Erstdruck Regers hingegen gibt es bei Zählzeit 4 im II. System, 2. Schlaghälfte, eine Abweichung beim jeweils mittleren Akkordton der Oberstimme: In Takt 109 lautet dieser bei der ersten Sechzehntel h , bei der zweiten a . Dies entspricht dem Akkord im I. System und ist eine notengetreue Übertragung der Vorlage (dort h^2 und a^2 als Oberstimme im I. System). In Takt 110 hingegen erscheinen als mittlere Töne e^1 und d^1 , es kommt also nicht zu einer erneuten Oktavierung der unteren Akkordtöne des I. Systems. Durch diese Variante mit zwei nicht in der Vorlage vorhandenen Tönen entstehen ein e-Moll- und ein D-Dur-Dreiklang, jeweils mit Verdopplung der Terz, wodurch die Sequenz von Terz-Oktavklängen unterbrochen wird. Ob diese Variante beabsichtigt ist, oder ob eventuell ein Transkriptionsfehler (Terzversehen) Regers bzw. ein Druckfehler vorliegt, ist nicht zu klären. Da die Variante harmonisch möglich ist, wird sie in der RWA belassen.

Nr. 4 Präludium

Takt 5, Zählzeit 2: Bei der Sechzehntel im II. System (Oberstimme) notiert Reger in der Stichvorlage wohl irrtümlich die Dezime g/b^1 . Gemäß Vorlage wäre die Oktave g/g^1 zu erwarten. Reger schrieb vermutlich für die obere Note eine Hilfslinie zu viel. Im Erstdruck ist dann jedoch die Oktave b/b^1 gestochen. Zu vermuten ist ein Missverständnis im Korrekturprozess, das zur Änderung der falschen Note führte. RWA folgt der Lesart der Vorlage (vgl. auch NBA IV/4, S. 2).

Takt 163, Zählzeit 4: In der Vorlage lautet die 1. Achtel im II. System e (mit \flat), in Stichvorlage und Erstdruck hingegen es . Möglich ist, dass Reger bei der Transkription das \flat vergaß, das in allen Bach-Quellen (siehe u.a. NBA IV/4, S. 12) zu finden ist. Doch ist auch eine bewusste Änderung des harmonischen Geschehens nicht ausgeschlossen (Tonika der Grundtonart Es-Dur statt verminderter Akkord über e).

Nr. 4 Fuge

Takt 22, Zählzeit 1: In der Unterstimme des II. Systems lautet die zweite Viertel in Stichvorlage und Erstdruck as^1 statt f^1 . Letzteres entspricht der Lesart der Vorlage (vgl. auch NBA IV/4, S. 106). Vermutlich liegt hier ein Transkriptionsfehler Regers (Terzversehen) vor. Hierfür spricht neben der unvermittelten Unterbrechung der Parallelbewegung in Oktaven (siehe I. System) auch, dass Reger erst bei der zweiten Viertel der zweiten Zählzeit ein Warn- \rightarrow für as^1 setzt, das ansonsten bereits in der ersten Zählzeit angebracht gewesen wäre. RWA ändert gemäß Vorlage in f^1 .

Takt 86, Zählzeit 6: In der Unterstimme des II. System steht in Stichvorlage und Erstdruck, wie in Zählzeit 5, die Oktave es/es^1 . Gemäß Vorlage (dort nur Unteroktave) wäre jedoch ff^1 zu erwarten (vgl. auch NBA, IV/4, S. 110). Angesichts des Umfelds wäre die Wechselnote statt der Repetition aus motivischer Sicht wohl auch die plausible Lesart (siehe Takt 87, Zählzeit 6). Möglich ist allerdings auch, dass Reger hier vor allem aus harmonischen Gründen bewusst und nicht nur versehentlich von der Vorlage abwich (Subdominante As-Dur statt deren Parallele f-Moll). RWA behält daher die Lesart aus Stichvorlage und Erstdruck bei.

2. Lesartenverzeichnis

Takt ^{Zählzeit}	Stimmen	Anmerkung
Nr. 1		
Toccatà		
8 ¹ –10 ³	1	Die zwischen den Noten beginnenden Bögen könnten im Zusammenhang mit der Phrasierungslehre von Hugo Riemann stehen und wurden daher in der RWA diplomatisch übertragen (siehe hingegen Normierungen an anderen Stellen)
14 ³	1	2. Schlaghälfte: NBA g^1-e^1 statt e^1-cis^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
22 ⁴	1	In ED fehlt rechnerisch eine 32stel; RWA ergänzt diese zu Beginn der Zählzeit entsprechend den gehaltenen Tönen e^2/cis^3 (vgl. auch 32stel-Pause in T. 23)
27 ³	1/2	Dehnungslinie des übergeordneten Crescendos endet bereits zur Taktmitte von T. 26, jedoch wahrscheinlich bis zur Zieldynamik <i>fff</i> gemeint; RWA verlängert entsprechend
Fuga		
39 ³ –46 ¹	2	Die in ED zwischen den Noten beginnenden Bögen könnten im Zusammenhang mit der Phrasierungslehre von Hugo Riemann stehen und wurden daher in der RWA diplomatisch übertragen (siehe hingegen Normierungen an anderen Stellen)
42 ¹	1	Zum agogischen Akzent s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
57 ²	1	V Unterstimme Achtel g^1 und e^1 (vgl. auch NBA IV/6, S. 34)
80 ¹	1/2	<i>f</i> in KA bei 2. Sechzehntel ergänzt, aber wohl für 1. Sechzehntel gemeint (siehe Kreuz ebenda), in ED wohl fehlinterpretiert und bei 2. Sechzehntel gestochen; RWA setzt zu 1. Sechzehntel (vgl. auch T. 79)
90 ¹	2	2. Achtel: V Bassnote d statt g (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
93 ¹	1/2	ED Geltungslinie zum <i>rit.</i> nach Zeilenwechsel nicht in T. 93 fortgesetzt (siehe aber <i>a tempo</i> in Zählzeit 2)
93 ²	2	ED <i>assai marcato</i> erst in 2. Schlaghälfte (vgl. hingegen Akzente ab 1. Schlaghälfte)
95 ¹	2	ED <i>marcatissimo</i> mittig im System stehend; RWA ordnet II zu (siehe T. 93 sowie bereits <i>martellato</i> in I)
101 ²	1/2	<i>f</i> in KA bei 2. Sechzehntel ergänzt, aber wohl für 1. Sechzehntel gemeint (siehe Kreuz ebenda; vgl. T. 80)
113 ⁴	2	V A statt F_1/F (vgl. auch NBA IV/6, S. 37). Reger ändert die Kadenz (Prolongation des Dominantseptakkords)
124 ⁴	2	Ursprünglich obere Noten nicht auch als Achtel; von Reger in KA Hälse gedreht (siehe Marginalie)
125 ¹⁻⁴	1/2	ED Hälse rechts statt links, also obere Noten der Oktaven nicht auch als Achtel. In KA zwar bei 1. Achtel mit Hals auf der linken Seite gegenteiliger Korrekturvermerk. Dies aber vermutlich irrtümlich (siehe Korrektur mit Notenbeispiel in T. 124)
Nr. 2		
Präludium		
12 ³	1	2. Achtel: V Oberstimme auch mit e^2 , in ED fehlt die Quinte, stattdessen Terzverdoppelung cis^2 (anders als in T. 13)
15 ¹	2	2. Sechzehntel: ED <i>p</i> erst bei 2. Schlaghälfte (wie <i>p</i> zu I), aber wohl auftaktige Sechzehntel es^1 gemeint (daher <i>p</i> für I und II getrennt); RWA verschiebt daher
74 ³ –75 ¹	1	ED bei Zeilenwechsel ohne Haltebögen $e^2/e^3=e^2/e^3$; RWA orientiert sich an V (vgl. auch NBA IV/5, S. 98)
75 ¹	2	V Sechzehntel-Figur (dort in II; vgl. auch NBA), von Reger ausgelassen
79 ¹	2	Unterstimme, 2. Achtel: ED A statt c (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
114 ³	2	Oberstimme, 3. Sechzehntel: ED Akkord zusätzlich mit d (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
135 ¹	1	1. Sechzehntel: V fis^1 statt a^1 (vgl. auch NBA, S. 101)
135 ¹	1	ED 1. Sechzehntel ohne Akzent, dafür Akzent für Viertel von Zählzeit 2 (wohl in verschollener Stichvorlage alle vier Akzente zu weit rechts geschrieben; zur Zugehörigkeit zu den Sechzehnteln vgl. auch T. 136)
Fuga		
7 ¹	2	ED ohne Fortsetzung des Bogens nach Zeilenwechsel (vgl. hingegen T. 6, Zählzeit 1–2); RWA ergänzt Fortsetzung
14 ² –15 ¹	1	ED ohne Bogen in der Unterstimme (vgl. hingegen T. 19–20 sowie Entscheidung zu T. 7)

48 ¹	1/2	ED Bogen in T. 47 (in II) als Fortsetzungsbogen notiert, aber nach dem Zeilenwechsel nicht fortgeführt; RWA ergänzt in Unterstimme (I)
71 ¹⁻²	2	V auch Bogen $e^1=e^1$
74 ²	1/2	ED <i>simili</i> erst bei 2. Schlaghälfte; RWA normalisiert die Schreibweise und versetzt zu 1. Schlaghälfte, weil dort das dynamische Muster (mit pp beginnend) erstmals nicht ausgeschrieben ist
83 ¹	1/2	ED <i>assai marcato</i> wohl aus Platzgründen bereits in T. 82, Zählzeit 2 (jedoch wohl für Mittelstimmen gedacht)
97 ¹	2	ED <i>non legato</i> unterhalb des Systems notiert und zudem zu 3. Sechzehntel; RWA ordnet es Oberstimme sowie der 2. Sechzehntel (nach Überbindung) zu
97 ²	1/2	2. Achtel. ED ff erst in 2. Schlaghälfte (vgl. hingegen Ende der Crescendo-Gabel sowie Beginn der akzentuierten Passage)
114 ²	1	Siebte 32stel: ED g^2 statt gis^2 (# fehlt); vgl. aber Zählzeit 1
129 ²	1	Gemäß V wäre bei der Viertel auf der 2. Schlaghälfte in der rechten Hand e^1/e^2 und in der linken Hand g^1 zu erwarten (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
159 ²	2	2. Schlaghälfte, 2. Achtel: V h statt g (dort bereits als Viertel) (vgl. auch NBA IV/5, S. 109)
160 ¹	2	V mit g (Fortsetzung von h in T. 159); entfällt bei Reger
160 ¹	1/2	ED mf erst bei 2. Schlaghälfte (vgl. hingegen Ende der Decrescendo-Gabel in T. 159)
166 ² –167 ¹	1	ED ohne Bogen $e^2=e^2$ in der Oberstimme; RWA ergänzt nach V (vgl. auch NBA)
176 ²	1	Letzte Achtel: ED ais^1/ais^2 († fehlen); RWA ergänzt gemäß V (vgl. auch NBA)
192 ¹	1	ED vermutlich irrtümlich d^1 statt e^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
197 ¹	1	ED vermutlich irrtümlich e^1 statt fis^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
Nr. 3		
Präludium		
48 ¹	1	V erste beide Achtel gis^1-h^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
72 ²	1/2	2. Schlaghälfte: ED f erst in Zählzeit 3 (vgl. hingegen T. 78 sowie Akzente)
72 ²	2	2. Achtel: V G im Pedal (vgl. auch NBA IV/5, S. 60); bei Reger H_1/H , entsprechend Viertel h in V , II. System
74 ²	1/2	2. Schlaghälfte: ED f erst in Zählzeit 3 (vgl. hingegen T. 78 sowie Akzente)
83 ¹	1/2	2. Achtel: ED f erst in Zählzeit 2 (vgl. hingegen Ende der Decrescendo-Gabel bei 1. Achtel von Zählzeit 1 und Akzent bei 2. Achtel)
96 ⁴	1	In V zusätzliche Achtel $g-fis$ (vgl. auch NBA, S. 61)
97 ³	1/2	ED ffz erst in Zählzeit 4 (vgl. hingegen T. 96)
97 ⁴	1	In V zusätzliche Achtel c^1-h (vgl. auch NBA)
100 ³	2	ED Bogen $h=h$ von Zählzeit 2 zu 4; RWA ergänzt Notenkopf bei Zählzeit 3
Fuge		
26 ³	1	In ED Mittelstimme wohl irrtümlich Viertel statt Achtel (Fähnchen fehlt), jedoch Achtelpause auf 2. Schlaghälfte; RWA korrigiert nach V
29 ³	2	1. Achtel: ED a statt h (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
38 ¹	1/2	2. Schlaghälfte: ED f erst bei Zählzeit 2; RWA schließt an Decrescendo-Gabel an
40 ³	2	ED wohl irrtümlich d^1 statt e^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
46 ⁴ –47 ¹	1/2	ED Ende der Crescendo-Gabel bereits in T. 46, Zählzeit 3; RWA verlängert bis zur Zieldynamik
59 ² –60 ¹	2	ED ohne Artikulation für die Oberstimme; RWA ergänzt entsprechend T. 56 in I: Staccato-Punkte für die Achtel, Tenuto-Striche für die Viertel
70 ³ –71 ¹	2	ED ohne Staccato-Punkte für die Oberstimme; RWA ergänzt analog zu I
71 ³ –72 ¹	1	ED ohne Staccato-Punkte für die Unterstimme (siehe T. 70)
81 ¹ –81 ³	1	ED ohne Staccato-Punkte für die Unterstimme (siehe T. 70)
102 ³⁻⁴	2	ED Position des Bogens in der Unterstimme undeutlich; RWA orientiert sich an V und setzt Haltebogen $a^1=a^1$
110 ⁴	1	Möglicherweise $g/h/g^1-fis/a/fis^1$ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 4

Präludium

Generalanmerkung: Im Erstdruck und teilweise in der Stichvorlage beginnen die Bögen vor und enden nach der gemeinten Note; RWA folgt in der Regel der Stichvorlage bzw. normalisiert (vgl. Generalanmerkung in Bach-B1 Nr. 1).

1 ¹⁻²	1	SV, ED nicht konsistente Notation in der Unterstimme, da Halbe b^1/es^2 notiert, aber durch die Überbindung zur Sechzehntel in Oberstimme nur der Notenwert einer Viertel möglich; RWA unterteilt die Halbe in 2 Viertel (Unterstimme); b^1 wird, um die Oktavbewegung zu erhalten, auch in Oberstimme als Sechzehntel gehalten
5 ²	2	Zu den Lesarten in SV und ED s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
11 ³	1	Unterstimme: SV irrtümlich Sechzehntel-Pause statt punktierter Achtelpause; ED dann missverständliche Korrektur: Achtelpause und Achtel statt punktierter Achtelpause und Sechzehntel; RWA orientiert sich an V und ergänzt bei der Sechzehntel-Pause aus SV die Punktierung (vgl. auch T. 13f. und 186f.)
52 ⁴	1	ED mit g^2 statt f^2 im Akkord (vermutlich Stichfehler), RWA folgt SV und V (vgl. auch Sequenz); Stichfehler vermutlich aufgrund etwas undeutlicher Schreibweise in SV
57 ¹	1	ED es^1 nicht auch als Viertel; RWA folgt SV
103 ³	2	SV, ED ohne Punktierung in der Oberstimme; RWA orientiert sich an V (vgl. auch Oberstimme in I)
147 ⁴ –148 ¹	2	SV undeutliche Bogenbegrenzung bei Zeilenwechsel, auch ED nicht eindeutig (überhängende Bögen sind im Verlag Augener gängig); RWA tendiert zu Fortsetzungsbogen aufgrund der Linienführung
152 ¹⁻⁴	1	SV, ED undeutliche Stimmenzuordnung; RWA ändert entsprechend V die Halsrichtung der Noten in den beiden Unterstimmen in Zählzeit 1 und fügt in der 2. Takthälfte eine halbe Pause für die Oberstimme hinzu
161 ¹	1/2	2. Schlaghälfte: ED f mit anschließender Crescendo-Gabel erst ab Zählzeit 2; RWA folgt SV (siehe auch fff in T. 136)
163 ⁴	2	1. Achtel: V e statt es (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
180 ⁴	2	ED irrtümlich b/b^1 bei punktierter Achtel; SV g/b^1 , dort Notenkopf von b^1 zwar auf der Höhe von g^1 , aber wohl Versehen bei der Anzahl der Hilfslinien; RWA orientiert sich an V (g) und oktaviert entsprechend dem Umfeld
Fuge		
22 ¹	2	Unterstimme, 2. Viertel: SV und ED as^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
62 ⁴	1+2	V 2. Achtel a statt c^1 ; bei Reger wohl bewusst in beiden Systemen zu c^1 bzw. c^2 geändert
82 ¹⁰	2	SV, ED Tenuto-Strich (vgl. hingegen I sowie Zählzeit 4)
86 ⁶	2	V f statt nochmals es (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
90 ¹⁰	1	V wohl irrtümlich as^2 statt a^2 († fehlt) (vgl. hingegen NBA IV/4, S. 110); bei Reger korrekt
96 ¹⁰	2	SV, ED Akzent zur Oberstimme (vgl. hingegen gehaltenes f^1/f^2); RWA platziert zur Unterstimme (b^1), siehe auch Umgebung

Schubert-B1 – Divertissement à la hongroise op. 54 (D 818)

Bearbeitet vermutlich in Wiesbaden, zwischen Februar 1894 und Juli 1895.

I. QUELLE

Autograph (A)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 094.

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph Regers zugrunde. Darüber hinaus wurde eine Vergleichsausgabe des Originalwerks (s. u.) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substantiell von dieser abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurde auch der entsprechende Band der NSA (VII, 1/2) herangezogen.

II. ORIGINALWERK

- Komponist: Franz Schubert (1797–1828).
Erstausgabe: *Divertissement à la hongroise pour le Piano-forte à quatre mains* [...], *Oeuvre 54*, Wien, Artaria, [1826].
Vorlage: Unbekannt. In der RWA wurde folgende zeitgenössische Vergleichsausgabe herangezogen: Einzelausgabe (Nr. 7) aus: *Piano-forte-Werke zu vier Händen von Franz Schubert, neue revidierte Ausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [ca. 1870], Notentext S. 2–35.²⁴

Zur Ermittlung der Vorlage

Die Vorlage für Regers Bearbeitung lässt sich nicht eindeutig bestimmen. In Frage kommt jedoch vor allem eine weit verbreitete Einzelausgabe aus dem Verlag Breitkopf & Härtel (in Erstausgabe von ca. 1870 oder einer Titelaufgabe). Diese weist bezüglich des Notentexts auch bei der Verwendung von Warn-Akzidenzien weitgehende Übereinstimmungen mit Regers Autograph auf, wenngleich bei Reger zwei Druckfehler (Satz III, Takte 358 und 449, siehe digitaler Kritischer Bericht) aus dieser Vergleichsausgabe korrigiert sind. Kaum wahrscheinlich ist, dass Reger den 1888 im selben Verlag erschienenen Band der Schubert-Gesamtausgabe nutzte (*Franz Schuberts Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie IX: Für Piano-forte zu vier Händen*, Bd. 3: Nr. 19–32, S. 2–37). Dortige editorische Eingriffe, insbesondere im Bereich der Warn-Akzidenzien, sind bei Reger nicht berücksichtigt. Auch eine auffällige Abweichung im Notentext²⁵, die nicht in die NSA übernommen wurde und wohl einen Druckfehler darstellt, kommt bei ihm nicht vor.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

I. [Andante]

Takt 11 und passim: Der sogenannte »punktierte Taktstrich« hat, sofern er den eigentlichen Takt teilt und nicht verlängert, in der Terminologie der Phrasierungslehre von Hugo Riemann die Bedeutung der »Wiederholung eines schweren Wertes in verkürztem Abstande«.²⁶ Reger macht von dieser Bezeichnung im ersten Satz von Schubert-B1 in insgesamt achtzehn Takten Gebrauch (siehe Takte 11, 12, 16, 17, 24, 28, 30, 36, 38, 40, 44, 68, 70, 88, 89, 98, 145 und 146). Die von Riemann beschriebene zweite Anwendung des punktierten Taktstrichs, bei der die »Negierung eines schweren Wertes durch Umdeutung in einen leichten«²⁷ angezeigt wird, kommt zumindest in Schubert-B1 nicht vor.

Takt 21: Im Autograph ist in der Oberstimme des II. Systems in Zählzeit 4 $as/c^1/es^1$ notiert, obgleich die Transkription von Schuberts Notentext eigentlich $g/b/es^1$ erwarten lässt (siehe auch Takt 25). Vermutlich liegt ein Abschreibefehler Regers vor. Seine Vorlage konnte bisher nicht eindeutig identifiziert werden. Vom Lektorat wurde der Akkord im Autograph entsprechend der Lesart in den gängigen Schubert-Ausgaben mit Bleistift korrigiert. RWA folgt der Vergleichsausgabe.

Takt 69: Im Autograph hat Reger die Takte 69–70, die bei ihm mit den Takten 67–68 identisch sind, nicht ausgeschrieben, sondern den Notenstecher verbal angewiesen, die Takte 67–68 »nochmals« zu stechen. In der Vergleichsausgabe (und NSA VII,1/2, S. 98) sind die Takte 67 und 69 jedoch nicht identisch, sondern sie unterscheiden sich beim Achtelakkord auf Zählzeit 2: Zunächst steht g-Moll, dann G-Dur (b bzw. h ; jeweils rechte Hand des Secondo-Parts). Ob Reger diesen Unterschied übersah oder auf die Aufhellung ins Dur (mit \natural zu h) verzichten wollte, ist unklar. Deshalb bleibt RWA bei der Wiederholung mit zweimal g-Moll. Auffällig ist, dass Reger an dem entsprechenden Akkord in Takt 67 eine offenbar unvollständige Korrektur vornahm, die vom Lektorat berichtigt wurde (Streichung von fis und Marginalie mit Tonbuchstaben $g/b/d$). Ein Hinweis auf die Variante zwischen Takt 67 und Takt 69 unterblieb jedoch.

Takt 77, I. System, Zählzeit 2: In der Vergleichsausgabe (und NSA VII,1/2, S. 99) ist die 1. Sechzehntel in der Unterstimme zu a^1 aufgelöst (mit \natural). Bei Reger hingegen steht \natural zu a^1 erst beim anschließenden 32stel in der Oberstimme. Bei Schubert verteilen sich die beiden Stimmen jedoch auf verschiedene Hände, sodass sich aus Regers Transkription keine Rückschlüsse ziehen lassen, ob es sich bei der unauf-

gelösten Sechzehntel as^1 um einen Abschreibefehler oder eine bewusste Variante handelt. Da Regers Lesart aber harmonisch möglich ist, folgt RWA dem Autograph.

Takt 98, I. System, Zählzeit 1: Im Autograph 2. Sechzehntel $a^2/fis^3/a^3$, 3. Sechzehntel $es^2/e^3/g^3$ [sic], in der Vergleichsausgabe (wie später NSA VII,1/2, S. 101) hingegen $fis^2/d^3/fis^3-e^2/cis^3/e^3$. Da Reger ansonsten der Vergleichsausgabe folgt und bei der 2. Sechzehntel zumindest die Akkordlage der Vergleichsausgabe beibehält (Sext-Oktav-Akkord), wenngleich um eine Terz nach oben versetzt, scheint die 3. Sechzehntel fehlerhaft. Dies liegt möglicherweise an zwei unvollständig ausgeführten Korrekturen im Autograph. Angesichts des Akkordschemas wäre als untere Note im Akkord g^2 zu erwarten gewesen. Stattdessen notierte Reger zunächst c^2 , strich dieses wieder und notierte eine Terz höher e^2 , wobei er offenkundig \natural vergaß (siehe Oberoktave). Zu dieser Korrektur hätte dann aber, wie in der Vergleichsausgabe, die Terzversetzung des übrigen Akkords nach unten gepasst. RWA folgt daher der Vergleichsausgabe und korrigiert zu $e^2/cis^3/e^3$.

Takt 125, I. System, Zählzeit 2, Sechzehntel: In der Vergleichsausgabe (und NSA VII,1/2, S. 104) steht a^1/a^2 statt c^2/c^3 (Sequenz zu Takt 124). Ob Reger im Autograph das melodische Schema verändern wollte oder ob ein Terzversehen bei der Übertragung des Notentextes aus seiner Vorlage in das Autograph vorliegt, ist nicht zu entscheiden.

Takt 151, I. System, Zählzeit 3: Im Autograph ist bei der siebten 32stel der Verzierungsnotation im Kleinstich wohl irrtümlich es^2/es^3 statt g^2/g^3 geschrieben. Vermutlich ist Reger ein Terzversehen unterlaufen. Ansonsten besteht die Verzierung lediglich aus der Brechung des G-Dur-Akkords (in der Vergleichsausgabe und NSA VII,1/2, S. 106 als Tremolo notiert).

III. [Allegretto]

Takt 126: Im Autograph lautet der Achtel-Akkord in der linken Hand (Zählzeit 2, 2. Schlaghälfte) $F/es/c^1$. Gemäß Vergleichsausgabe (und NSA VII,1/2, S. 116) wäre als Basston jedoch Ges statt F zu erwarten. Ges wiederholt den Basston aus Zählzeit 1, F nimmt den Grundton des Akkords in Takt 127 (F-Dur) vorweg (siehe auch Repetitionen zuvor, dort allerdings ohne Harmoniewechsel). Ein Irrtum Regers ist nicht ausgeschlossen.

Takt 288: Im Autograph ist in der Unterstimme des I. Systems beim 1. Sechzehntel von Zählzeit 2, 2. Schlaghälfte fis^1/a^1 und damit fis -Moll beibehalten, während die Vergleichsausgabe (und NSA VII,1/2, S. 124) zu gis^1/h^1 wechselt (32stel). In der Parallelstelle Takt 325 übernimmt Reger hingegen die Lesart der Vergleichsausgabe und schreibt ebenso gis^1/h^1 . Ob Reger eine Variation beider Stellen beabsichtigte oder ob es sich bei der Fortschreibung von fis^1/a^1 um einen Abschreibefehler handelt, ist nicht zu entscheiden. In der RWA ist die Variante beider Stellen wie bei Reger erhalten.

2. Lesartenverzeichnis

I. [Andante]

Takt ^{Zählzeit}	Stimmen	Anmerkung
1 ¹	1/2	Zur Bogensetzung, die stellenweise an der Phrasierungslehre von Hugo Riemann orientiert ist, s.o., <i>Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger</i>
11 ²⁻³	1/2	Zur Bedeutung des »punktierten Taktstrichs« s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
21 ⁴	2	A wohl irrtümlich $as/c^1/es^1$ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
65 ²⁻⁴	1	VA g^1/b^1 statt as^1/c^2 bei Zählzeit 2, c^2 statt b^1 bei Zählzeit 3, Achtelpause bei Zählzeit 4 (Variante zu T. 63)
69 ²	1	Achtel: VA h statt b (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
73 ¹	2	A (sowie VA) Vorschlagsnoten Es/es statt E/e (\natural fehlen); RWA gleicht an T. 76 an (siehe auch entsprechende Fußnote in NSA VII,1/2, S. 99)
73 ²	1	1. Sechzehntel: A (und auch VA) ohne \natural zu a^1 für Nebennote des Pralltrillers (vgl. jedoch 2. Sechzehntel); RWA orientiert sich an diakritischer Auszeichnung in NSA (vgl. auch T. 76)
75 ¹	1	2. Schlaghälfte: A irrtümlich punktierte Achtel und Sechzehntel statt punktierte Sechzehntel und 32stel (jedoch nur Achtel in linker Hand); RWA korrigiert nach VA
76 ²	1	1. Sechzehntel, Ober- und Unterstimme: A (und auch VA) ohne \natural zu a^1 bzw. a^2 für Nebennote des Pralltrillers (vgl. jedoch 2. Sechzehntel); RWA orientiert sich an diakritischer Auszeichnung in NSA (vgl. auch T. 73)
77 ²	1	VA a^1 statt as^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
97 ³⁻⁴	2	A vermutlich irrtümlich jeweils d statt cis in der Unterstimme; RWA korrigiert nach VA (vgl. auch NSA, S. 100)
98 ¹	1	A 3. Sechzehntel $es^2/e^3/g^3$ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

²⁴ Von dieser Serie erschien ca. 1880 eine Titelaufgabe, die auf drei Bände aufgeteilt und um einige Stücke erweitert ist. Der Notentext des *Divertissement à la hongroise* blieb – inklusive kleiner Fehler (Satz 3, Takte 358 und 449) – unverändert.

²⁵ Satz I, Takte 71f. und 74f.: Jeweils as^1 bzw. as^2 statt a^1 bzw. a^2 bei der 2. Achtel von Zählzeit 2 (in Regers Stichvorlage ist an der Stelle jeweils eine Rasur).

²⁶ Riemann/Fuchs, *Katechismus der Phrasierung*. (wie Anm. 6), S. 101.

²⁷ Ebda.

125 ²	1	VA gemäß Sequenz a^1/a^2 statt c^2/c^3 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
128 ¹	1	2. Schlaghälfte: NSA, S. 104 diakritisch mit Vorschlägen b^1/b^2 (Angleichung an Parallelstellen); RWA verzichtet, da nicht in VA
132 ⁴	1	Letzte Vorschlagsnote: A irrtümlich eis^3 statt cis^3 (eine Hilfslinie zu viel; jedoch graphisch unterhalb von d^3 im nächsten Takt); RWA korrigiert gemäß VA (vgl. auch NSA, S. 105)
133 ⁴ –134 ¹	2	in A wohl absichtliche Anreicherung des verminderten Dreiklangs um die Septime D , die durch Wechsel in Bassschlüssel hinzukommt (nicht in VA bzw. in NSA)
136 ¹⁻⁴	1	NSA schlägt in Fußnote Angleichung an T. 81 vor; RWA behält Variante bei, da sie der Lesart der Reger zugänglichen VA entspricht
151 ³	1	Siebte 32stel: A wohl irrtümlich es^2/es^3 statt g^2/g^3 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

II. Marcia

23 ¹	1	2. Schlaghälfte, 32stel: A wohl irrtümlich auch mit as^1 (vgl. hingegen T. 21 und VA)
35 ²	1	Vorletzte Sechzehntel: A ohne Bogenbeginn vor Zeilenwechsel (vgl. hingegen T. 51, sich berührende Bögen; s.o., <i>Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger</i>)

III. [Allegretto]

29 ¹ –38 ¹	1	In A Anmerkung des Lektorats mit Bleistift oberhalb von T. 29: »diese <u>sich kreuzenden</u> Bögen genau so stechen!«. Zu den überkreuzenden Bögen s.o., <i>Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger</i>
56 ²	2	2. Achtel: A womöglich irrtümlich auch mit d im Akkord (siehe Akkord zuvor) (vgl. hingegen T. 58, T. 232 und T. 234 sowie VA)
126 ²	2	VA Basston <i>Ges</i> statt <i>F</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
172 ²	2	1. Achtel: VA (später auch NSA VII, 1/2, S. 118) ohne c^1
229 ²	2	Unterstimme: VA (später auch NSA, S. 121) Achtel c statt d
251 ¹	1	2. Sechzehntel: In A fehlt bei f^2 eine Hilfslinie, also nominell d^3 , jedoch auf Höhe von f^3 geschrieben (vgl. entsprechend 3. und 4. Sechzehntel d^3), Auch in Parallelstelle T. 345 sowie in VA f^2 ; RWA fügt die Hilfslinie ein
252 ¹	1/2	A neuerliches ff (siehe T. 251); wohl abgeschrieben aus VA (ff zunächst im Secondo-, dann im Primo-Teil); in RWA getilgt (siehe auch T. 346f.)
255 ²	1	VA Unterstimme g^2/b^2 bereits in 1. statt erst in 2. Schlaghälfte (so auch in T. 350); RWA verzichtet auf Angleichung, da in A Rasur (womöglich genau diese Töne von Reger in 1. Schlaghälfte getilgt)
288 ²	1	VA sowie T. 324 Unterstimme gis^1/h^1 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
315 ¹	1	A Oberstimme $gis^2/h^2/d^3$ statt $h^2/d^3/fis^3$ (unterste Hilfslinie fehlt, auch in T. 316 erst nachträglich ergänzt); RWA orientiert sich an VA (vgl. auch NSA, S. 125)
345 ²	2	1. Achtel: VA und T. 250 Ton cis (cis^1 bzw. cis) statt e
379 ¹⁻²	1	VA jeweils fis^1 statt g^1 (vgl. auch NSA, S. 128)

Kuhlau-B1 – Allegro burlesco aus der Klaviersonatine a-Moll op. 88 Nr. 3

Bearbeitet in Wiesbaden, Dezember 1895.

I. QUELLEN

Stichvorlage (SV)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: Add. Ms. 54384, fol. 22–25 (mit Quellen aus Opus 6 und 7).

Korrekturabzug (KA)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: H. 403.i.(3.).
Bemerkung: Seite 3 fehlt.

Erstdruck (ED)

Verlag: London, Augener & Co., Sommer 1896, als Nr. 37 der Reihe *Concert Programme Music. A Collection of Concert-Pieces for the Pianoforte*,²⁸ Plattennummer 10898.

²⁸ Vgl. Vorsatzblatt des Erstdrucks.

Stichvorlage



Korrekturabzug (Seite 3 nicht vorhanden)



(weiterer Korrekturabzug)²⁹



Erstdruck

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als Referenzquellen dienten die Stichvorlage und der erhaltene erste Korrekturabzug. Darüber hinaus wurde die Vorlage (s.u.) herangezogen. Auf Ebene des reinen Notentextes weist die Leitquelle zu dieser keine substantziellen Unterschiede auf.

II. ORIGINALWERK

Allegro burlesco aus der *Sonatina* op. 88 Nr. 3

Komponist: Friedrich Kuhlau (1786–1832).

Erstausgabe: Nr. 3 der *Quatre Sonatines faciles et doigtées pour le Pianoforte*, Kopenhagen [1827], Satz 3: S. 17–19.

Vorlage: *F. Kuhlau. 19 Sonatines for Pianoforte. Phrased, Fingered and Supplemented with marks of expression by Dr. Hugo Riemann*, [Heft 4]: Nos 13 to 16: Op. 88 (Augener & Co's. Edition Nr. 8202D), London, Augener Ltd., Februar 1893, dort Satz 3, S. 105–107.

Zur Ermittlung der Vorlage

Zwar gibt es keine schriftlichen Belege dafür, dass Reger die während seiner Wiesbadener Zeit entstandene praktische Ausgabe seines einstigen Lehrers Hugo Riemann als Vorlage nutzte, jedoch scheint dies wahrscheinlich. Diese Ausgabe erschien ebenfalls im Verlag Augener, in dem auch Reger seine Bearbeitung veröffentlichte. In der musikalischen Substanz weist Regers Konzertbearbeitung keine signifikanten Unterschiede zu Riemanns Edition auf. Die praktischen Zusätze (Fingersätze etc.) und die typische Riemann'sche Phrasierung, die Reger um 1896 ohnehin nicht mehr verwendete, übernahm er jedoch nicht.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 1 bis 14 und passim: In der Stichvorlage verwendet Reger bei der zweistimmigen Notation von Oktaven aus Gründen der Schreibökonomie eine besondere Schreibweise. Er verlängert zunächst den Notenhals der Oberstimme mit dem kleineren Notenwert (hier Achtel) in die Unterstimme und fügt dann an die unterste Note der Unterstimme einen zweiten Hals an, wodurch sich der Notenwert auf eine Viertel verlängert. Gemeint ist jedoch (siehe auch Vorlage) eine Oktave in Vierteln, d. h. eigentlich ein durchgehender Notenhals auf der linken Seite. Siehe zu dieser Eigentümlichkeit des Reger'schen Klaviersatzes den Artikel *Zu den editorischen Besonderheiten in den Liederbänden (II/1–5)* auf RWA ONLINE. Die Notenstecher des Augener-Verlags entschieden sich im Erstdruck wohl eigenständig für eine einfache Halsung entsprechend dem kleineren Notenwert (im Korrekturabzug findet sich keine Intervention Regers). Jedoch erscheint eine gemeinsame Halsung mit dem längeren Notenwert wahrscheinlich, zumal bei einer Abkoppelung der Ober- von der Unteroktave eine klangliche Lücke entstünde.³⁰

Takt 74: In der Stichvorlage steht ein Zäsurzeichen \setminus auf dem Taktstrich in beiden Systemen (vgl. auch Chopin-B1 Nr. 5, T. 111 und 127). Reger merkt hierzu in der Stichvorlage an: »Bitte diese Querstriche [folgt graphische Darstellung] zu stechen«. Dies unterblieb jedoch bereits in den Korrekturfahnen, wohl weil auf die Da-capo-Lösung aus der Stichvorlage verzichtet wurde. Die Bedeutung des Zeichens ist in diesem Kontext unklar.

²⁹ Siehe Vermerk »II« auf dem erhaltenen ersten Korrekturabzug (rechts oben). Ob der damit angeforderte zweite Abzug zur hausinternen Korrektur diente oder an Reger ging, ist nicht bekannt.

³⁰ In Bezug auf eine autorisierte Klavierbearbeitung der *Hiller-Variationen* op. 100 sollte Reger später anmerken: »Ferner ersuche ich Herrn [Otto] Singer noch darum, dass er die Bässe nochmals nachsieht; nämlich, ich kann es absolut nicht leiden, wenn so die tiefsten Klaviertöne wie die Wildschweine allein grunzen u. die obere Oktave dabei fehlt.« (Brief vom 6. April 1909 an den Verleger Hugo Bock, zitiert nach: *Max Reger, Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII], S. 59–62; hier: S. 60).

2. Lesartenverzeichnis

Takt ^{Zahlzeit}	Stimmen	Anmerkung
1–14	2	Zu den Halsungen bei den Oktaven in zweistimmiger Notation s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
37 ¹ –38 ²	2	In V keine absteigende Sechzehntelkette, sondern Viertel bei Zählzeit 1 von T. 37 und danach Pausen
39 ²	1/2	SV ohne <i>espressivo</i> , wohl nachträglich in KA ergänzt (Seite ist verschollen), ED aus Platzgründen <i>ben legato</i> erst in T. 40; RWA folgt ED bezüglich der Vollständigkeit und SV hinsichtlich der Position der Angabe (ergänzend zu pp)
40 ¹ –62 ²	1/2	In SV Bögen aufgrund der schwungvollen Schreibweise bisweilen über die gemeinten Noten hinausreichend. Durch die engere Satzweise bzw. diplomatische Übertragung in ED entstehen zum Teil undeutliche und missverständliche Lesarten; RWA normalisiert und setzt Bögen zu den Notenköpfen
69 ¹⁻²	2	ED Druckfehler Sechzehntel <i>h-a</i> statt <i>a-h</i> ; RWA folgt SV (siehe Sextenkette)
69 ² –70 ²	1/2	V durchgehende Sechzehntelbewegung (statt Triolen), daher andere Aufteilung der aufsteigenden Skala, die bei Reger noch eine Oktave weiter geführt wird
71 ¹	1	1. Achtel: SV ohne Artikulationsbezeichnung, ED Staccato-Punkt; RWA folgt KA (dort im Notentext undeutlich ergänzt, aber als Marginalie <i>Staccatissimo</i> -Keil nochmals verdeutlicht)
74 ² –75 ¹	1/2	SV Zäsurzeichen in beiden Systemen (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
119 ¹ –120 ¹	1/2	ED Fermate auf dem Taktstrich; SV Fermate für beide gehaltenen Noten; RWA normalisiert und setzt zu jeder Note eine Fermate

Chopin-B1 – Fünf Spezialstudien für Pianoforte

Bearbeitet in Weiden, Juli/August 1898 und Februar 1899.

I. QUELLEN

Stichvorlagen Nr. 1–4 (**SV**)

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.433, fol. 1–15.

Stichvorlage Nr. 5 (**SV**)

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.433, fol. 16–18.

Erstdrucke (**ED**)

Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, Mai 1899, Bandausgabe und Einzelhefte; Verlags- und Plattennummern 2913 a–e.

Stichvorlagen
↓
(Korrekturabzüge)
↓
Erstdrucke

Der Edition liegen als Leitquelle die Erstdrucke zugrunde. Als Referenzquelle dienen die Stichvorlagen. Darüber hinaus wurden die vermutlichen Vorlagen bzw. Vergleichsausgaben (s. u.) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substantiell von diesen abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurde auch die aktuelle Chopin-Gesamtausgabe (WN) herangezogen.

II. ORIGINALWERKE

Komponist: Frédéric Chopin (1810–1849).

Nr. 1 Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1

Erstausgaben: Französische Erstausgabe: Paris, Brandus et C^{ie}, [November 1847]; deutsche Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel, [November 1847]; englische Erstausgabe: London, Cramer, Beale & C^{ie}, [April 1848].

Vorlage: *Fr. Chopin's Sämtliche Werke. Kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen von Herrmann Scholtz, Walzer*, Leipzig, C.F. Peters, 1895, S. 40–44.

Zur Ermittlung der Vorlage

Wahrscheinlich verwendete Reger die beim Verlag C.F. Peters von Herrmann Scholtz herausgegebene Ausgabe als Vorlage für seine Bearbeitung. Diese weist nicht nur die aus der deutschen Chopin-Edition stammende charakteristische Lesart eines Haltebogens in T. 36b–37 im I. System bei *as'* auf, sondern verwendet zudem, wie auch Reger, für die Takte 21–36 Wiederholungszeichen, während in den anderen Ausgaben die Wiederholung dieser Takte ausgeschrieben ist.

Nr. 2 Valse As-Dur op. 42

Erstausgaben: Französische Erstausgabe: Paris, Pacini, [Juni 1840]; englische Erstausgabe: London, Wessel & Co., [Juni 1840]; deutsche Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel, [Juli 1840].

Vorlage: »Cent-et-un«. *Grande Valse, composée par Frederic Chopin*, London, Wessel & Co, [1840] (= Wessel & Co's Edition of Frederic Chopin's Works No. 45).

Zur Ermittlung der Vorlage

Regers Vorlage lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Ein Aspekt gibt aber der Ausgabe des Londoner Verlags Wessel & Co. den Vorrang, die ansonsten der deutschen Erstausgabe (Breitkopf & Härtel) weitgehend entspricht. Sie enthält, wie Regers Bearbeitung, exklusiv die Tempoangabe *Vivace*. Zwar weist Regers Bearbeitung in Takt 164 eine Lesart auf, die nicht der Vorlage, sondern der französischen Erstausgabe (Pacini) entspricht (s.u., *Kommentare und Erläuterungen*), da sich diese Lesart aber in der Chopin-Forschung durchgesetzt hat, könnte es sein, dass bereits Reger von einem Druckfehler in seiner Vorlage ausging und diesen entsprechend korrigierte.

Nr. 3 Impromptu As-Dur op. 29

Erstausgaben: Französische Erstausgabe: Paris, M. Schlesinger, [Oktober 1837]; englische Erstausgabe: London, Wessel & Co., [Oktober 1837]; deutsche Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel, [November 1837].

Vorlage: *Impromptu pour le Pianoforte [...] par Fréd Chopin. Op. 29*, [revidierte Neuauflage], Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1866] (Einzelausgabe).

Zur Ermittlung der Vorlage

Regers Vorlage lässt sich zweifelsfrei erschließen. Ab der revidierten Neuauflage von 1866 korrigierte der Verlag Breitkopf & Härtel einen mutmaßlichen Überlieferungsfehler in Takt 64, der aus Chopins Autograph stammte. Aufgrund eines Versehens bei der Anzahl der Hilfslinien im Bassschlüssel hatte Chopin in der zweiten und dritten Zählzeit *c²-as'* statt *as¹-f¹* geschrieben. Reger übernimmt die korrigierte Lesart und notiert zur besseren Lesbarkeit im Violinschlüssel.

Nr. 4 Etude gis-Moll op. 25 Nr. 6

Erstausgaben: Französische Erstausgabe Paris, M. Schlesinger, [Oktober 1837]; deutsche Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel, [November 1837]; englische Erstausgabe: London, Wessel & Co., [Oktober 1837].

Vorlage: *41 Étüden und Präludien für Pianoforte von F. Chopin. Phrasierungsausgabe und Fingersatz von Dr. Hugo Riemann*, Leipzig, Steingräber, [1886], S. 86–89.

Vergleichsausgabe: *Sämtliche Klavier-Etuden von Fr. Chopin, Instructive Ausgabe. Mit Anmerkungen und Fingersatz herausgegeben von Hans von Bülow*, Heft 1: Op. 25, München, Aibl, 1889, S. 24–29.

Zur Ermittlung der Vorlage

Regers Vorlage lässt sich erschließen. Sowohl Riemann als auch nachfolgend Bülow verlegen den Vorzeichenwechsel (Generalauflösung der Kreuze von gis-Moll) gegenüber den übrigen Chopin-Ausgaben um zwei Takte nach vorn (Takte 24/25 statt Takte 26/27). Dafür sind spielpraktische Gründe anzunehmen, da die komplizierte enharmonische Notation bei Chopin dadurch deutlich vereinfacht wird. Auch an anderer Stelle wählen sie im Detail andere, einfachere enharmonische Lösungen. Reger folgt diesbezüglich diesen beiden Ausgaben. Signifikante Abweichungen finden sich in den Takten 52 und 56 (siehe *Kommentare und Erläuterungen*). Reger

folgt hier Riemann (*ais*¹), während bei Bülow *a*¹ steht, eine Lesart, die sich in der Chopin-Forschung durchgesetzt hat. Für Riemann als Vorlage spricht zudem das Erscheinungsbild in Bezug auf Halsungen und Balkensetzungen.

Nr. 5 Valse cis-Moll op. 64 Nr. 2

Vorlage: Wie Nr. 1, S. 35–38.
Vergleichsausgabe: *Valse, dédiée à Madame la Baronne Nathaniel de Rothschild, par Frédéric Chopin*, London, Wessel & Co, [1860–67] (= Wessel & Co's Edition of Frederic Chopin's Works No. 70).

Zur Ermittlung der Vorlage

Vermutlich verwendete Reger, wie bereits bei der Nr. 1, die beim Verlag C.F. Peters von Herrmann Scholtz herausgegebene Ausgabe als Vorlage für seine Bearbeitung. Denkbar wäre aber auch die Wessel-Ausgabe. Die beiden Editionen stimmen in Bezug auf die für die Vorlagendiskussion relevanten Lesarten weitgehend überein. Unterschiede ergeben sich in Takt 66/67, wo es in der Scholtz-Ausgabe einen Haltebogen bei $es^2=es^2$ gibt, der bei Wessel und Reger fehlt. Umgekehrt macht Reger wie Scholtz in Takt 72–73 einen Haltebogen bei $c^1=c^1$, während bei Wessel ein Phrasierungsbogen gestochen ist. Letztlich spricht für Scholtz als Vorlage der Umstand, dass Takt 101, II. System, Zählzeit 3 in der Wessel-Ausgabe eine Pause hat, während sich bei Reger entsprechend der Scholtz-Ausgabe eine Tonwiederholung aus Zählzeit 2 befindet.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 1 Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1

Takt 59, II. System, Zählzeit 3: Vorlage (ebenso dann WN A/XI, S. 51) erneut *as*/*des*¹/*f*¹. Die Abweichung scheint von Reger intendiert zu sein (siehe Oktavierung der Melodie von I).

Takt 94, II. System, Zählzeit 2: Unterstimme möglicherweise *des*¹ statt *b* wie in der Vorlage (siehe auch WN A/XI, S. 52); in den Parallelstellen Takt 22 und Takt 110 hat Reger die Tonhöhe der Vorlage beibehalten und damit die Terzverdoppelung in Kauf genommen. Hier hingegen wählt Reger nach Korrektur jedoch den Grundton des Akkords (*b*).

Nr. 2 Valse As-Dur op. 42

Takt 164, II. System, Zählzeit 3: In der Vorlage (Wessel-Ausgabe, London) steht *g*¹ statt *as*¹, während Reger *as*¹-*as*¹ notiert. Vermutlich ging Reger von einem Druckfehler in seiner Vorlage aus, der sich auch in der deutschen Erstausgabe (Breitkopf & Härtel) findet. In der Chopin-Forschung hat sich die Tonwiederholung als korrekte Lesart durchgesetzt (siehe WN A/XI, S. 45).

Takte 181–209: In der Stichvorlage und dem Erstdruck sind die Takte 181–195 (auch gegenüber der Vorlage) im II. System umgekehrt gehalten. In den Takten 198–209 folgt Reger wieder der Halsrichtung der Vorlage. So kommt es zu einer inkonsistenten Notation der Melodiestimme in Vierteln. Während in den Takten 198–200 der Viertelhalb, wie bei Chopin, der oberen Note zugeordnet ist, wird in den Takten 181–195 bei Reger abweichend von der Vorlage die untere Note hervorgehoben. Mit Blick auf die bei Reger übliche Notationsweise (der längere Notenwert gilt für den gesamten Akkord) vereinheitlicht RWA die Notation (siehe auch Anm. zu Kuhlau-B1, Takt 1–14).

Takte 281–283, Zählzeit 1: In der Stichvorlage Crescendo-Gabel bis zum *fff* auf der zweiten Achtel von Takt 283. Es ist nicht entscheidbar, ob Reger die Dynamikbezeichnung im verschollenen Korrekturabzug zum Erstdruck tilgte oder ob ein Versehen des Stechers vorliegt.

Nr. 3 Impromptu As-Dur op. 29

Takt 42, I. System: In der Stichvorlage sind die beiden Viertel in der Unterstimme durch einen Legato-Bogen miteinander verbunden. Im Erstdruck sind sie stattdessen mit Tenuto-Strichen versehen. Vermutlich hat Reger in den verschollenen Korrekturfahnen eine Anpassung der Artikulation an das Umfeld vorgenommen.

Takt 45, I. System: In der Stichvorlage und im Erstdruck beginnt die Verzierungsnotation im Kleinstich undeutlich im Verlauf von Zählzeit 2, explizit aber nicht zu Beginn der Zählzeit, wie in der Vorlage. Da dort die Verzierung insgesamt metrisch vorverlegt ist, scheint es Reger nicht um eine Abschrift der Vorlage gegangen zu sein. Angesichts des Platzmangels erscheint es plausibel, dass Reger die drei Repeatsachtel mittig über die gemeinte metrische Position und damit Zählzeit 3 geschrieben hat. Dies entspräche der Lesart von WN (A/III, S. 13).

Takt 61, I. System: In der Vorlage verteilen sich die Achtel der 13-tole, abgesehen von der 4. Viertel (vier Achtel), triolisch auf die Viertel (ebenso dann WN A/III,

S. 14). Reger hingegen wählt eine deutlich agogischere Verteilung: Quartolen auf die ersten beiden Viertel, eine Duole auf die dritte Viertel und eine Triole auf die vierte Viertel.

Takt 71, I. System: In der Vorlage teilt sich die 15-tole abgesehen von Zählzeit 2 (Triole) gleichmäßig als Quartolen auf die vier Zählzeiten auf (ebenso später WN A/III, S. 14). Reger wählt eine deutlich agogischere Aufteilung: Zählzeit 1 als Quartole, Zählzeit 2 als Sextole, Zählzeit 3 als Duole und Zählzeit 4 als Triole. Bei Reger fehlt die N-tolen-Ziffer.

Takt 78, I. System: In der Vorlage bei Zählzeit 3 Vorschlagsnote Achtel *a*², in der Stichvorlage und im Erstdruck Vorschlagsnote Achtel *g*². Möglicherweise ging Reger von einem Druckfehler aus und änderte in *g*².³¹

Nr. 4 Etude gis-Moll op. 25 Nr. 6

Takt 52, I. System, Zählzeit 2, 4. Sechzehntel: Im Chopin-Autograph und den Editionen (vgl. WN A/II, S. 96) *a*¹/*cis*²; ebenso in der Vergleichsausgabe (Bülow). In der Vorlage (Riemann) steht hingegen *ais*¹/*cis*², jeweils explizit mit Versetzungszeichen. Es ist zu vermuten, dass Reger der Lesart Riemanns folgen und nach der chromatischen Rückung der Sextparallelen bei 1.–2. Sechzehntel *cis*¹/*ais*¹-*c*¹/*a*¹ bei 4. Sechzehntel wieder an den Ausgangspunkt zurückkehren wollte, dabei aber das notwendige # zu *cis*¹ hier und auch im Folgenden vergaß. Es bleibt allerdings rätselhaft, wie es angesichts der eindeutigen Notation bei Riemann gleich zweimal (auch in Takt 56) zu diesem Übertragungsfehler kommen konnte.

Takt 56, I. System, 8. Sechzehntel; Siehe den vorherigen Kommentar.

Nr. 5 Valse cis-Moll op. 64 Nr. 2

Takt 111 (bzw. 127): In der Stichvorlage steht in beiden Systemen ein Zäsurzeichen. In der Stichvorlage zu Kuhlau B1, Takt 74 verwendet Reger das Zeichen im Zusammenhang mit einer später verworfenen Da-capo-Lösung (s.o., dortige *Erläuterungen*). Auch in der Chopin-Bearbeitung tritt das Zeichen im Umfeld von nicht notierten, sondern nur durch Buchstaben-Platzhalter bezeichneten Takten auf. Die Bedeutung des Zäsurzeichens in diesem Kontext ist jedoch unklar.

2. Lesartenverzeichnis

Takt^{Zählzeit} Stimmen Anmerkung

Nr. 1 Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1

8 ¹	1/2	ED Beginn einer neuen Crescendo-Gabel; RWA fasst zu einer Gabel zusammen. In SV zwischen T. 7 und 8 Zeilenwechsel. Die Crescendo-Gabel in T. 7 endet hinter dem Taktstrich. In T. 8 beginnt eine neue Crescendo-Gabel vor dem Notenkopf, sodass wohl eine Fortsetzungsgabel gemeint ist
12 ²	2	Unterstimme: Mit Blick auf V wäre erneut <i>ges</i> statt <i>as</i> zu erwarten, jedoch auch <i>as</i> ² in der von Reger hinzugefügten Stimme in I
20 ²	1/2	ED ohne <i>crescendo</i> ; RWA folgt SV
21 ¹	1	In SV , ED setzt Reger, anders als V , Wiederholungszeichen, statt die Takte 21–36 erneut zu notieren. So kommt es zu einer Inkonsistenz in T. 21 hinsichtlich des Haltebogens in I. Er gilt nur bei der Wiederholung. RWA behält die Wiederholungszeichen bei, setzt aber die Bogenfortsetzung in T. 21 in Klammer sowie eine arabische Ziffer für den 2. Durchgang (vgl. auch Chopin-B4)
33 ¹	1/2	ED ohne <i>f</i> ; RWA folgt SV
41 ²⁻³	1	ED ohne Oktavierung der Achtel nach oben; RWA folgt SV (bei fehlender Oktavierung käme es in Zählzeit 3 auch zu Tonkollision mit II)
59 ³	2	V erneut <i>as</i> / <i>des</i> ¹ / <i>f</i> ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
92 ²⁻³	1/2	ED ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt SV
93 ²	1/2	SV (nach Zeilenwechsel), ED lediglich Angabe <i>poco a poco</i> ; RWA ergänzt Crescendo analog T. 20ff. (gemeint ist ein allmähliches Crescendo ausgehend von der Gabel in T. 92 bis zu T. 96)
94 ³	2	Unterstimme möglicherweise <i>des</i> ¹ , wie in V (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

³¹ Im Chopin-Autograph ist die Tonhöhe der Vorschlagsnote, aber auch die Zuordnung des Versetzungszeichens undeutlich notiert. Entsprechend finden sich beide Lesarten in den gängigen Chopin-Ausgaben. Die WN (A/III, S. 15) plädiert für Achtel *a*², die vormalige Chopin-Gesamtausgabe hingegen hatte in Vorschlagsnoten-Sechzehntel *g*²-*a*² geändert (*Fryderik Chopin. Sämtliche Werke*, hrsg. von Ignacy J. Paderewski/Ludwik Bronarski/Józef Turczyński, Bd. IV: *Impromptus*, Warschau/Krakau 1949, S. 19).

107³ 2 2. Achtel: **ED** *des* statt *c*; RWA folgt **SV** (dort etwas undeutlich notiert) und **V**
 121¹⁻³ 1 **SV**, **ED** ohne Angabe »24« für N-tole

Nr. 2 Valse As-Dur op. 42

11³ 1 2. Achtel: **V** *es*¹ statt *des*¹ (ebenso WN A/XI, S. 41)
 15¹⁻² 1 **V** Achtel *es*¹-*c*¹-*des*¹ (ebenso WN), bei Reger hingegen *es*¹-*d*¹-*es*¹ mit Unterterzung, was T. 14 und T. 16 entspricht
 27³ 1 2. Achtel: **V** *es*² statt *des*² (ebenso WN)
 31¹⁻² 1 **V** (und WN) Achtel *es*²-*c*²-*des*², bei Reger hingegen *es*²-*d*²-*es*² mit Unterterzung (vgl. auch T. 15)
 82¹ 2 **SV**, **ED** wohl irrtümlich *f* statt *as* (Terzversehen); RWA orientiert sich an **V** (siehe auch WN, S. 43)
 114³ 1 2. Achtel: **ED** *c*³/*es*³ statt *as*²/*c*³; RWA folgt **SV** (dort Rasur und Notenlinie oben von Reger nochmals mit roter Tinte nachgezogen; vom Notenstecher eventuell als Hilfslinie fehlgedeutet; in **V** auch *as*²)
 122¹-123³ 1 **ED** ohne Staccatissimo-Keile bei den Noten im Kleinstich; RWA folgt **SV**
 144³-145¹ 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel zu *poco f* (dieses etwas später stehend); RWA folgt **SV**
 160¹⁻³ 1 **ED** ohne Bogen; RWA folgt **SV**
 164³ 2 **V** *g*¹ statt *as*¹ (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 181¹-209³ 2 Zu den Halsungen in zweistimmiger Notation in den Quellen s.o., *Kommentare und Erläuterungen*
 193¹⁺³ 1 **ED** *b* statt *h* (♯ fehlt bei Zählzeit 1); RWA folgt **SV**
 199³ 1 2. Achtel: **V** *es*² statt *des*² (ebenso WN, S. 46)
 203¹⁻² 1 In **V** *c*²-*des*² (ebenso WN, S. 47), **SV**, **ED** hingegen *h*¹-*c*², wie schon in T. 202
 229³-230¹ 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
 234³ 1 2. Sechzehntel: **ED** *es*¹ statt *des*¹; RWA folgt **SV** (dort undeutlich geschrieben), vgl. auch T. 230 und 246
 241¹ 1 In **ED** fehlt der Schlüsselwechsel bzw. dieser erfolgt irrtümlich erst nach Zeilenwechsel T. 246, somit T. 241-245 in I im falschen Schlüssel notiert; in **SV** Schlüsselwechsel erst nach Seitenwechsel in T. 244; RWA ergänzt nach **V**
 245¹⁻³ 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
 249³ 2 **V** weiterhin *es*¹, nicht *des*¹ (siehe auch WN, S. 48); von Reger wohl wegen Linienführung im Bass geändert
 253¹ 1 **SV**, **ED** ohne Quinte *es*² im Akkord; RWA ergänzt nach **V** sowie im Hinblick auf die Parallelstelle T. 257 (dort Quinte vorhanden) (siehe auch WN)
 265¹-266² 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
 281¹-283¹ 1/2 **SV** Crescendo-Gabel bis zum *fff* auf der zweiten Achtel von T. 283 (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)

Nr. 3 Impromptu As-Dur op. 29

2³⁻⁴ 1 In **V** 2. Takthälfte wie T. 1, 2. Takthälfte; Reger variiert
 3¹ 1 **V** Triller wie in T. 1 und 2 (vgl. auch T. 85 und WN A/III, S. 11)
 4⁴ 1 2. Triolen-Achtel: **V** (ebenso dann WN) *d*¹ statt *es*¹
 7¹ 1 **V** Triller wie in T. 1 und 2 (vgl. auch T. 89 und WN)
 7¹ 2 1. Triolen-Achtel: **ED** *c* statt *ces* (♭ fehlt); RWA folgt **SV** (vgl. auch **V** sowie T. 89)
 7⁴ 1 3. Triolen-Achtel: **ED** *e*² statt *es*² (♭ fehlt); RWA folgt **SV** (dort ♭ aus Zählzeit 3 wegen der Notation mit Oktavierungszeichen weiterhin gültig) (vgl. auch T. 89)
 21¹⁺³ 1 **ED** Pralltriller jeweils für oberen statt unteren Ton; RWA folgt **SV** (vgl. auch Parallelstelle T. 103f.)
 27⁴ 1 2. Triolen-Achtel: **ED** *c*² statt *ces*² (♯ statt ♭, wohl Stichfehler); RWA folgt **SV** (vgl. auch **V**)
 29⁴ 1/2 I: **SV**, **ED** wohl irrtümlich *es*² statt *fes*² bei 3. Triolen-Achtel
 II: **SV**, **ED** wohl irrtümlich *es*¹ statt *fes*¹ bei 2. Triolen-Achtel (siehe hingegen Umfeld sowie **V**, vgl. auch WN, S. 12 und T. 111)
 30² 1 2. Triolen-Achtel: **ED** *c*² statt *ces*² (♭ fehlt); RWA folgt **SV** (vgl. auch **V**)
 42³⁻⁴ 1 Unterstimme: **SV** Viertel Legato-Bogen statt Tenuto-Striche (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 45³ 1 Zur Verzierungs-Notation s.o., *Kommentare und Erläuterungen*
 52²⁻³ 2/1 **SV**, **ED** ohne Stimmführungslinie *c*¹-*f*¹ für die von Reger hinzukomponierte und mit Tenuto-Strichen markierte Stimme
 53¹⁻⁴ 1/2 **SV**, **ED** ohne Stimmführungslinie *g*¹-*c*¹ für die von Reger hinzukomponierte und mit Tenuto-Strichen markierte Stimme (vgl. auch T. 69)
 54²⁻³ 2/1 **SV**, **ED** ohne Stimmführungslinie *e*¹-*f*¹ für die von Reger hinzukomponierte und mit Tenuto-Strichen markierte Stimme
 60²⁻³ 2/1 **SV**, **ED** ohne Stimmführungslinie *c*¹-*f*¹ für die von Reger hinzukomponierte und mit Tenuto-Strichen markierte Stimme

61¹⁻⁴ 1 **V** 13-tole (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 69¹⁻⁴ 1/2 **SV**, **ED** ohne Stimmführungslinie *g*¹-*c*¹ für die von Reger hinzukomponierte und mit Tenuto-Strichen markierte Stimme (vgl. auch T. 53)
 71¹⁻⁴ 1 **V** 15-tole (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 78³-80¹ 1 **ED** ohne den übergreifenden Bogen; RWA folgt **SV** (vgl. auch **V**)
 78³ 1 In **V** Vorschlagsnote Achtel *a*² (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 81⁴ 1 **ED** *des*¹ statt *d*¹ (♯ fehlt); RWA folgt **SV**
 83¹ 1 **SV** Vorschlagsnoten am Taktende von T. 82 notiert, in **ED** vor dem Seitenumbruch, bei Chopin hingegen Nachschlagsnoten; RWA folgt Regers Bogensetzung und setzt die Vorschlagsnoten vor die entsprechende Hauptnote
 85¹ 1 In **V** Triller wie in T. 1
 86⁴ 1 2. Triolen-Achtel: **V** *d*¹ statt *es*¹ (vgl. Anmerkung zu T. 4)
 87³⁻⁴ 1 Siehe Anmerkung zu T. 2
 89⁴ 1 3. Triolen-Achtel: **ED** *e*² statt *es*² (♭ fehlt); RWA folgt **SV** (dort ♭ aus Zählzeit 3 wegen der Notation mit Oktavierungszeichen weiterhin gültig) (vgl. auch T. 7)

Nr. 4 Etude gis-Moll op. 25 Nr. 6

52² 1 Vermutlich *cis*¹/*ais*¹ (von hier bis zum Taktende) (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 52⁴ 1 3. und 4. Sechzehntel: **V** *g*¹/*h*¹-*e*¹/*a*¹ statt *h*/*gis*¹-*c*¹/*fisis*¹ bzw. wohl korrekt *h*/*gis*¹-*cis*¹/*fisis*¹
 53¹ 1 **V** *dis*¹ statt *his* (vgl. auch T. 57)
 55³ 1 1. Sechzehntel: **V**, weitere Editionen (z.B. WN A/II, S. 97) *g*² statt wie bei Reger *gis*²
 57¹ 1 **V** *dis*² statt *his*¹ (vgl. auch T. 53)

Nr. 5 Valse cis-Moll op. 64 Nr. 2

11¹⁻³ 1 **ED** ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV**
 27³ 2 **SV**, **ED** *a/e*¹, in der Reprise T. 155 hingegen *a/fis*¹, in **V** jeweils *a/fis*¹; RWA geht von einer bewussten Entscheidung Regers aus
 32³ alle **ED** Metronomangabe erst in T. 33; RWA folgt **SV**
 111¹ 1/2 **SV** Zäsurzeichen (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 119² 1 2. Achtel: **ED** *e*¹ statt *gis*¹; Stichfehler beim Ausschreiben der von Reger nicht ausnotierten Wiederholung (T. 114-127 = T. 98-111); vgl. hingegen T. 103 sowie **V**
 134²⁻³ 2 In **V** *fis/a*, wohl von Reger absichtsvoll Harmonik geändert (vgl. T. 6), es ist aber auch ein Versehen in **SV** beim Abschreiben nicht auszuschließen (siehe II im Folgetakt)

Chopin-B4 – Zweite Studie über Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1

Bearbeitet in Weiden, September 1899.

I. QUELLE

Autograph/geplante Stichvorlage (A)

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.426.

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph Regers zugrunde. Darüber hinaus wurde die vermutliche Vorlage (s.o., Chopin-B1 Nr. 1) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substanzuell von dieser abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurde auch der entsprechende Band der aktuellen Chopin-Gesamtausgabe (WN A/XI, S. 50-53) herangezogen.

II. ORIGINALWERK

Siehe Chopin-B1 Nr. 1.
 Vorlage: siehe ebda.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 47: In Regers Bearbeitung fehlt ein bei Chopin vorhandener Takt. Ob Reger diesen Takt 47 der Vorlage bewusst oder, was wahrscheinlicher ist, versehentlich ausgelassen hat, lässt sich nicht ermitteln. Die RWA teilt den Takt in der Fußnote so mit, wie Reger ihn entsprechend dem Umfeld wohl für die linke Hand transkribiert hätte. In welcher Form die Sextenstudie in der rechten Hand ausgefallen wäre, muss offen bleiben.

Takt 55, I. System, Zählzeit 3: Entsprechend der Vorlage (vgl. auch WN A/XI, S. 51) wäre hier der Melodieton f^2 mit Unteroktave f^1 (siehe Takt 54) zu erwarten, wie dies auch dem Zustand vor der Rasur entspricht. Bereits in Zählzeit 1 hatte Reger aber den von Chopin stammenden Melodieton f^2 in die Mittelstimme des Akkords verlegt und in die Oktave as^1/as^2 eingebettet. Zählzeit 3 führt mit b^1/b^2 diese neue Melodielinie fort.

2. Lesartenverzeichnis

Takt ^{Zählzeit}	Stimmen	Anmerkung
12 ¹	2	V as statt es (ebenso dann WN A/XI, S. 50)
21 ¹	1	In A setzt Reger, anders als V , Wiederholungszeichen, statt die Takte 21–36 erneut zu notieren. So kommt es zu einer Inkonsistenz in T. 21 hinsichtlich der Bögen. Während der Phrasierungsbogen in II nur beim erstmaligen Spielen gilt, sind die Haltebögen in I nur bei der Wiederholung zu beachten. RWA behält die Wiederholung bei, setzt aber die Bogenfortsetzungen in T. 21 in Klammern sowie arabische Ziffern für die Zuordnung zu den beiden Durchläufen (vgl. auch Chopin-B1 Nr. 1)
23 ²	2	V mit ges^1 (ebenso dann WN)
42 ²⁻³	2	V (ebenso dann WN, S. 51) jeweils Quinte es^1 statt Terz c^1 im Akkord; A gleicht hingegen an T. 41 an
47 ¹⁻³	1/2	Takt bei Reger ausgelassen (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
55 ³	1	V Melodieton f^2 (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
59 ²	2	V f^1 statt as^1 (ebenso dann WN)
108 ²	2	V es^1 statt f^1 (ebenso dann WN, S. 53)

Bach-B4 – Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele

Bearbeitet in Wiesbaden, Frühjahr 1898, möglicherweise überarbeitet in Weiden, 1900.

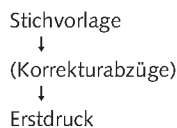
I. QUELLEN

Stichvorlage (SV)

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.432.

Erstdruck (ED)

Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, September/Oktobre 1900, Verlags- und Plattennummer 2979. Bandausgabe.



Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als Referenzquelle diente die Stichvorlage. Darüber hinaus wurden die Vorlagen (s. u.) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substanzial von diesen abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurden auch die NBA und die BGA sowie gegebenenfalls weitere Ausgaben der Bach'schen Originalwerke herangezogen.

II. ORIGINALWERKE

Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).

Nr. 1–4, 6: BWV 622, 637, 639, 644, 614

Aus dem *Orgel-Büchlein* (BWV 599–644).

Erstausgaben: BWV 614 in *J. S. Bachs Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal*, hrsg. von Johann Gottfried Schicht, Heft 4, Leipzig [1806]; BWV 622 in *VI variierte Choräle für die Orgel von J. S. Bach für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet*, hrsg. von Johann Nepomuk Schelle, Frankfurt/Main [1831]; BWV 637 und 639 in *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit als Zulage zur neuen Zeitschrift für Musik Leipzig*, Heft 10 und 16, Leipzig [1840 bzw. 1841]; gesamte Sammlung: *Johann Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales* [sic] (*Psalm tunes.*), hrsg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. I (BWV 614) bzw. II, London [1845].

Vorlagen: *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, edited by William Thomas Best, Vol. 17: *Short Choral-Preludes*, London, Augener & Co. (Augener & Co's. Edition No. 9817), [ca. 1895], S. 1034–1036 (BWV 622), S. 986f. (BWV 637), S. 1042f. (BWV 639), S. 976 (BWV 644) und S. 1037 (BWV 614).

Handexemplar Regers: Meininger Museen (Max-Reger-Archiv), Inventar-Nr. XI-1 854 / V N 514. – Nr. 1, 3 mit Eintragungen von unbekannter Hand.

Nr. 5: BWV 727

Erstausgabe:

In *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Bd. 5, Leipzig 1846.

Vorlage:

Wie Nr. 1–4 und 6, S. 1023. – Mit Eintragungen von unbekannter Hand.

Nr. 7, 10–13: BWV 668, 653.1,³² 654, 657, 651

Aus den *Achtzehn Chorälen der Leipziger Originalhandschrift* (BWV 651–668).

Erstausgaben: BWV 668 in *Practische Orgelschule, enthaltend: Uebungen für Manual, Pedal, Choräle mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, figurirte Choräle und Choralvorspiele, Fugen und canonische Tonstücke von verschiedenen Meistern* [...], hrsg. von Friedrich Wilhelm Schütze, Dresden/Leipzig 1838; BWV 653.1 in *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* (wie Nr. 5), Bd. 6, Leipzig 1847; BWV 654 in Siegfried Wilhelm Dehn, *Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Johann Sebastian Bach* [...] in *Caecilia* 23. Jg., Nr. 89, Mainz u.a. 1844; BWV 651, 657 in *Johann Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales* [sic] (*Psalm tunes.*), hrsg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. III bzw. IV, London [1846].

Vorlagen:

Nr. 7: *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, edited by William Thomas Best, Vol. 13: *The Great Chorale Preludes* [Nr. 13–18], London, Augener & Co. (Augener & Co's. Edition No. 9813), [um 1893], S. 832–34; Handexemplar Regers: Meininger Museen (Max-Reger-Archiv), Inventar-Nr. XI-1 851 / V N 511.

Nr. 10: Ebda., Bd. 15: *The Great Chorale Preludes* [Nr. 25–30] (Augener & Co's. Edition No. 9815) [ca. 1895], S. 922–925; Handexemplar Regers: ebda., Inventar-Nr. XI-1 852 / V N 512. Nr. 11: Ebda., Bd. 11: *The Great Choral-Preludes* [Nr. 1–6] (Augener & Co's. Edition No. 9811) [um 1893], S. 786–789; Handexemplar Regers: ebda., Inventar-Nr. XI-1 849 / V N 509. Nr. 12: Ebda., S. 782–785. Nr. 13: Ebda., S. 759–767.

Nr. 8: BWV 736

Erstausgabe:

In *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* (wie Nr. 5), Bd. 7, Leipzig 1847.

Vorlage:

Wie Nr. 7 (siehe oben), S. 846–851.

Nr. 9: BWV App. C, S. 719³³

Komponist:

Johann Pachelbel (1653–1706).

Erstausgabe:

In *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* (wie Nr. 5), Bd. 9, Leipzig, Peters, 1881 (unter Bachs Namen), S. 56ff. Danach (1893) in BGA 40, Anhang II (»Compositio-

³² Fünfstimmige Weimarer Erstfassung (in BWV² 653b).

³³ In BWV² Anh. III 171.

nen, welche mangelhaft überliefert oder als ächt nicht sicher verbürgt sind«, S. 174–176.

Erstmals unter Pachelbels Namen publiziert in *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Zweite Folge: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Adolf Sandberger, 4. Jg., Bd. 1: *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel nebst beigefügten Stücken von Hieronymus Pachelbel*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903, S. 76–78. Wie Nr. 10 (siehe oben), S. 905–909 (unter Bachs Namen). Der 1903 als Werk Pachelbels herausgegebene Notentext unterscheidet sich von demjenigen, der zuvor unter Bachs Namen publiziert worden war und auf dem auch Regers Vorlage fußt, in vielen melodischen Details. Die 1903 veröffentlichte Fassung des Choralvorspiels wurde von der Forschung mittlerweile als die »ursprüngliche« identifiziert. Regers Bearbeitung stellt somit die Bearbeitung einer Bearbeitung von Pachelbels Choralvorspiel dar. Der Ersteller der Bearbeitung, auf die sich Reger stützte, ist unbekannt. Die NBA vermutet, dass er »möglicherweise dem Umfeld Bachs angehörte.«³⁴

Vorlage:
Bemerkung:

Zur Ermittlung der Vorlagen

Reger gelangte vermutlich im Zuge seiner sich im Sommer 1892 anbahnenden Verlagsbeziehung zu Augener in London in den Besitz von Ausgaben aus Bests Bach-Serie.³⁵ Eine Stich-Anweisung Regers in der Stichvorlage seines Choralvorspiels »Komm, süßer Tod!« WoO IV/3 (siehe RWA Bd. I/4), das im April 1894 in Augeners Hauszeitschrift *The Monthly Musical Record* erschien,³⁶ belegt, dass er sich spätestens zu diesem Zeitpunkt mit den bis dahin erschienenen Ausgaben befasst haben muss. Auch für Bach-B1 Nr. 4 (siehe oben) und einige Bearbeitungen aus Bach-B2 (1895–1896) hatte er Vorlagen von Best genutzt. In Regers Nachlass (Meininger Museen) befinden sich vierzehn der siebzehn zu Lebzeiten Bests erschienenen Hefte, darunter sechs der sieben mit Choralvorspielen.³⁷ Dass Reger Bests Ausgaben als Vorlagen nutzte, scheint aus mehreren Gründen naheliegend (siehe den ausführlichen Text *Bach-B4 – Vorlagen* auf RWA ONLINE): In den Inhaltsverzeichnissen von Regers Meininger Exemplaren (Hefte 11, 13, 15 und 17) sind die Vorspiele, die er bearbeitete, mit Ausnahme von Heft 11 alle angezeichnet, möglicherweise von Reger selbst. Zudem verwendet Reger für die Vorspiele Nr. 8–13 Charakteranweisungen, die mit denen bei Best übereinstimmen (sie gehen allesamt nicht auf Bach zurück).³⁸ Nicht zuletzt übernimmt Reger aus Bests Ausgaben zwangsläufig einige singuläre Lesarten, die auf editorische Entscheidungen Bests oder dortige Stichfehler zurückgehen (s.u., *Kommentare und Erläuterungen*).

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 1 »O Mensch, bewein dein' Sünde groß!«

Takte 1 und 12, I. System, Oberstimme: In der Stichvorlage schreibt Reger über der Achtel in Zählzeit 1 bzw. der Viertel in Zählzeit 4 jeweils Mordente, die er aus seiner Vorlage übernimmt. Alle anderen Verzierungen in diesem Choralvorspiel sind, wie in der Vorlage, Pralltriller. Zur Ausführung der Verzierungen erläutert Reger in einer Fußnote zu Takt 1: »Alle \sim (Mordent) mit kleiner Untersekunde, dagegen alle \sim (Pralltriller) mit diatonischer Obersekunde.« Im Erstdruck erscheinen dann jedoch in beiden Takten Pralltriller statt der erwähnten Mordente. Da beide Stellen betroffen sind, sind zunächst Änderungen Regers in den Korrekturfahren anzunehmen. Es scheint jedoch unwahrscheinlich, dass er die Fußnote dann nicht entsprechend angepasst hätte. Vermutlich ist dem Notenstecher ein Fehler bei der Auswahl des Zeichens unterlaufen. RWA folgt der Stichvorlage, deren Lesart der Vorlage und auch der NBA (IV/1, S. 40–41) entspricht.

Takt 23, I. System, Zählzeit 4, 1. Achtel: In BGA (25/2, S. 34) und NBA (IV/1, S. 41) steht anstelle des gehaltenen as^1 ein g^1 . Rudolf Huesgen geht von einer bewussten Änderung Regers gegenüber dem Bach'schen Notentext aus und argumentiert, dass »durch Ausmerzung des chromatischen Tones g « der Charakter eines »sich aus-

drucksvoll abhebenden Schlusses«³⁹ verstärkt würde. Johannes Lorenzen vermutet hingegen »einen Druck- oder Schreibfehler«⁴⁰ Regers. Reger folgt mit dem gehaltenen as^1 jedoch seiner Vorlage (Augener-Ausgabe von Best). Gleichwohl scheint es sich dort um einen Druckfehler oder einen Herausgeber-Eingriff zu handeln, da diese Wendung mit as^1 statt g^1 in keiner Bach-Quelle zu finden ist. Reger setzt nach dem gehaltenen as^1 eine Zäsur, die in der Vorlage nicht vorhanden ist, und vermittelt dadurch den durch das Fehlen des chromatischen Scharniers g^1 abrupten Übergang zum Ces-Dur-Akkord. Nicht zuletzt, da Regers Zäsur nur in diesem Kontext sinnvoll erscheint, wird in der RWA auf eine Verbesserung des möglichen Druckfehlers verzichtet und das gehaltene as^1 beibehalten.

Nr. 2 »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«

Takt 12, I. System, Zählzeit 1–2: Der Erstdruck ändert vermutlich aufgrund einer Korrektur Regers gegenüber der Stichvorlage die Stimmführung. Durch die Zusammenballung der Achtel h^1 - a^1 als Ober- und e^1 - fis^1 als Unterstimme setzt die vormals mit der Achtel e^1 zur Unterstimme gehörende Viertel a^1 auf der 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1 nun frei ein. Mit Rücksicht auf die Wechselnote löst RWA die Viertel in zwei verbundene Achtel auf und balkt die zweite Achtel a^1 mit dem folgenden gis^1 zusammen.

Nr. 6 »Das alte Jahr vergangen ist«

Takt 8, I. System, Zählzeit 2, Unterstimme, 2. Sechzehntel: Im Bach'schen Autograph von BWV 614 und den meisten Bach-Ausgaben (BGA 25/2, S. 19; NBA IV/1, S. 26) steht b mit Akzidens \flat . In Regers Vorlage (Augener/Best) ist hingegen kein Akzidens vorhanden. Da die betreffende Note dort Teil der Oberstimme von System II ist, gilt weiterhin h aufgrund der 2. Achtel von Zählzeit 1 (h mit \flat) in der Unterstimme. Bereits Stephen Samuel Stratton vermutete zu Recht einen Druckfehler bei Augener.⁴¹ Reger hingegen geht von h aus und setzt explizit ein entsprechendes Warnakzidens (wegen b^1 zuvor in der Oberstimme). Da h im melodischen und harmonischen Verlauf möglich ist, wird auf eine Korrektur in der RWA verzichtet.

Takt 9: Reger fügt in der Stichvorlage im I. System in der Unterstimme von Zählzeit 2 ein \flat für es^1 hinzu. Dabei klammert er das Akzidens ein und kennzeichnet mit der Klammer vermutlich den bewussten Eingriff in den Notentext von Bach (alle verfügbaren Bach-Quellen haben e^1 inklusive Regers Vorlage). Das es^1 gilt sicherlich nur für die zweite Zählzeit, während für Zählzeit 4 wiederum e^1 zu erwarten ist. Das \flat wurde an dieser Stelle von Reger vermutlich vergessen. In der RWA ist es ergänzt.

Takt 12, I. System, Zählzeit 2: Im Bach'schen Autograph von BWV 614 und den meisten Bach-Ausgaben (BGA 25/2, S. 19; NBA IV/1, S. 26) steht g^1 statt gis^1 . William Thomas Best hingegen ändert explizit nach gis^1 (bei ihm im II. System mit $\#$). Reger scheint dieser Lesart seiner Vorlage zu folgen. Bei ihm ist das aus Zählzeit 1 in der Oberstimme (2. Sechzehntel) herrührende gis^1 für den ganzen Takt wirksam, also sowohl für Zählzeit 2 als auch für den Schlussakkord in Zählzeit 3, bei dem die Durterz gis^1 die korrekte Lesart ist. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass Reger die Versetzungszeichen in den Zählzeiten 2 und 4 in den verschiedenen Stimmen vergessen hat.

Nr. 7 »Wenn wir in höchsten Nöthen sind«

Takt 38, II. System, Zählzeit 1: In den bekannten Bach-Quellen sowie den Kritischen Editionen (BGA 25/2, S. 146; NBA IV/2, S. 214) steht bei der 2. Achtel der Oberstimme cis^1 mit $\#$. Lediglich Regers Vorlage notiert explizit c^1 (mit Warn- \flat nach cis^1 im Vortakt, System I). Dabei ist nicht klar, ob es sich eventuell um einen Druckfehler handelt und stattdessen $\#$ gemeint ist. Reger übernimmt die Lesart mit c^1 , jedoch ohne das Warn- \flat der Vorlage. Der Verzicht auf den Leitton sowie anschließend in Zählzeit 3 Moll statt Dur wirken angesichts des Umfelds aber weniger plausibel.

Nr. 8 »Valet will ich dir geben«

Takte 12a und b: Bei der ersten Zählzeit lautet in der Oberstimme des II. Systems die erste Achtel bei Reger fis (Stichvorlage und Erstdruck). Gemäß Vorlage wäre jedoch a zu erwarten (siehe auch BGA 40, S. 91 und NBA IV/3, S. 85). Ob diese Abweichung von Regers Vorlage beabsichtigt war oder es sich um ein Transkriptionsversehen handelt, ist nicht zu entscheiden. Obwohl die Abweichung in beiden wiederholten Takten auftritt, scheint Letzteres wahrscheinlicher, denn mit fis bleibt der D-Dur-Akkord unvollständig (die Quinte fehlt, die Terz ist hingegen verdoppelt).

³⁴ NBA IV/10, herausgegeben von Reinmar Emans. Kritischer Bericht, Kassel/Leipzig, 2007, S. 330 (ebenso das vorhergehende Zitat).

³⁵ Zum Aufbau und Profil dieser Ausgabe siehe den Text *William T. Best (Hrsg.): Johann Sebastian Bach's Organ Works* auf RWA ONLINE.

³⁶ »Ich bitte, alle Bögen, \leq u. $\hat{=}$ genauestens nach Manuskript zu stechen – u. nicht zu eng. (Vielleicht in der Größe wie die Bachausgabe des Herrn Best)« (Stichvorlage Yale University Library, Irving S. Gilmore Music Library, Special Collections, Signatur: Misc. Ms. 352, S. 4).

³⁷ Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nummern 841 / V N 501 – 854 / V N 514.

³⁸ Eine kleine Variante betrifft die Nr. 10 (*An Wasserflüssen Babylon*): *Andante con moto* statt *Andantino con moto* bei Best.

³⁹ Rudolf Huesgen, *Der junge Max Reger und seine Orgelwerke*, Schramberg 1935, S. 63.

⁴⁰ Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg, Bd. II), S. 142.

⁴¹ Vgl. Samuel S. Stratton, »The Organ Works of J. S. Bach. Edited by W. T. Best. [...] Volume XVII. (Concluded)«, in *The Monthly Musical Record* 26. Jg. (1896), Nr. 9 (September), S. 199–200; hier: S. 199.

Nr. 9 »Christ lag in Todesbanden«

Takt 21: In Stichvorlage und Erstdruck ist im II. System auf Zählzeit 2 bei der Achtel in der Unterstimme *d* notiert. RWA geht von einem Terzversehen Regers aus und folgt der plausibleren Lesart der Vorlage (*f*).

Nr. 10 »An Wasserflüssen Babylon«

Zur Typographie: Das Choralvorspiel »An Wasserflüssen Babylon« schreibt Reger in seiner Stichvorlage in einer besonderen Typographie: Den Cantus firmus, der in Takt 7 beginnt, notiert er in normaler Notenschrift, den gesamten restlichen Notentext in kleinerer Schrift. Den Notenstecher wies er in einer Marginalie an, dies auch im Druck umzusetzen: Bitte in dieser Nummer (10) alle klein geschriebenen Noten klein zu stechen! Vermutlich entschied sich Reger für diese graphische Sonderlösung, da bei ihm der Choral nicht kontinuierlich im Sopran oder Bass liegt, sondern auch durch wechselnde Mittelstimmen läuft und daher im kontrapunktischen Gewebe stellenweise schlecht erkennbar ist. Von Takt 19 bis 37 sowie ab Takt 73 ist der Choral eine Oktave tiefer notiert als in der Vorlage, von Takt 40 bis 60 ist er oktaviert auf beide Systeme verteilt. Ferner hebt Reger den Cantus firmus auch artikulatorisch durch Akzente hervor, während die Melodieverläufe anderer Stimmen durch Tenuto-Striche gekennzeichnet sind. Ab Takt 73 belässt es Reger auch beim Choral bei Tenuto-Strichen. In der RWA wird die typographische Unterscheidung beibehalten.

Takt 68: In der Oberstimme des II. Systems ist bei der 1. Achtel von Zählzeit 3 in der Vorlage *e* notiert, bei Reger (Stichvorlage und Erstdruck) *g*. Ob eine bewusste Änderung Regers oder ein Abschreibefehler (Terzversehen) vorliegt, ist nicht zu sagen. Der Ton *g* fügt sich gut in die Linie des Tenors ein und wird in der RWA beibehalten.

Nr. 11 »Schmücke dich, o liebe Seele«

Takt 56, II. System, Zählzeit 1: Oberstimme: BGA (25/2, S. 96) und NBA (IV/2, S. 29) gehaltenes *des*¹ statt *d*¹; Reger übernimmt die Lesart der Vorlage, in der \natural im Kleinstich über der Note steht, also offensichtlich eine Herausgeber-Entscheidung von Best ist. Der Haltebogen bleibt dort jedoch stehen (oder wird von Best als Artikulationsbogen verstanden wie die umstehenden). Beide Töne sind harmonisch möglich.

Nr. 12 »Nun danket alle Gott«

Takt 23, I. System, Zählzeit 1–2: Vorlage und Erstdruck Haltebogen *fis*¹=*fis*¹, in der Stichvorlage getilgt; RWA folgt der Stichvorlage post correcturam analog zu den Takten 2 und 20. Auch die NBA (IV/2, S. 48) argumentiert mit Verweis auf die Parallelstellen gegen den Haltebogen,⁴² der sich allerdings in Bachs Autograph sowie in den maßgeblichen Ausgaben befindet. Für die Tilgung spricht auch der Triller auf der zweiten Zählzeit.

Takt 51, II. System, Zählzeit 2: Im Erstdruck ist die Oberstimme an dieser Stelle leer, d.h. es fehlen die in der Vorlage vorhandenen Achtel *e-d*. In der Stichvorlage sind diese Töne vorhanden, doch Reger hatte das *d* wohl versehentlich zweimal geschrieben, wodurch eine vermeintliche Triole Achtel *e-d-d* entstand. In der Stichvorlage ist die Stelle nachträglich mit einem Fragezeichen in roter Tinte versehen, das wohl von Reger selbst stammt. Möglicherweise war ihm die ungewöhnliche Triole aufgefallen und er hatte diese Stelle zur nochmaligen Kontrolle markiert, diese aber nicht mehr durchgeführt. Der Stecher ließ die Passage bis zur Klärung aus. Im Korrekturprozess scheint die Lücke dann aus dem Blick geraten zu sein, sodass der unvollständige Notentext in den Druck gelangte.

Nr. 13 »Komm, heiliger Geist«

Takt 8, II. System, Zählzeit 4: In der Vorlage ist die Tonhöhe der letzten Sechzehntel (bei Reger Oberstimme) uneindeutig (*h* oder *b*): Vor der Note steht ein \flat , oberhalb des Notenkopfs ein \natural in Klammern. Letzteres ist ein Vorschlag des Herausgebers William Thomas Best, während in den zeitgenössischen Bach-Ausgaben (z.B. BGA, 25/2, S. 79) ein \flat steht (ebenso dann auch NBA IV/2, S. 4). Da Reger auf ein Versetzungszeichen verzichtet, bleibt unklar, ob er der Herausgeber-Entscheidung von Best folgt (aufgrund \natural in Zählzeit 3 bleibt auch *h* in Zählzeit 4) oder ob er *b* meinte und vergaß, \flat erneut zu setzen. Sowohl *b* als auch *h* sind harmonisch möglich.

2. Lesartenverzeichnis

Takt^{Zählzeit} Stimmen Anmerkung

Nr. 1 »O Mensch, bewein dein' Sünde groß!«

1 ¹	1	ED Pralltriller (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
12 ⁴	1	ED Pralltriller (siehe Anmerkung zu T. 1)
18 ¹⁻²	2/1	RWA setzt Stimmführungslinien von punktierter Viertel <i>c</i> ¹ zu Achtel <i>d</i> ¹ (II, Oberstimme zu I, Unterstimme) und von Achtel <i>f</i> ¹ zu Achtel <i>f</i> (I, Unterstimme zu II, Oberstimme), um die

⁴² Siehe NBA IV/2, Kritischer Bericht von Hans Klotz, Kassel u.a. 1957, S. 74.

18 ³	2	Stimmführung aus V anzuzeigen (siehe auch Stimmführungslinien in T. 16 in SV, ED)
23 ⁴	1	Oberstimme, 2. Achtel: ED Bogenkreuzung nach Hugo Riemann (s.o., <i>Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger</i>) nicht exakt ausgeführt; RWA folgt SV 1. Achtel: BGA und NBA <i>g</i> ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 2 »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«

12 ¹⁻²	1	Zur Stimmführung s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
-------------------	---	------------------------------------------------------------

Nr. 4 »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig!«

9 ⁴	2	Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV, ED und V (dort wohl Druckfehler) <i>as</i> statt <i>a</i> (\natural fehlt); RWA verbessert nach BGA (25/2, S. 60) und NBA (IV/1, S. 76) (siehe auch I)
----------------	---	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nr. 5 »Herzlich thut mich verlangen«

11 ³	1	BGA (40, S. 73) und NBA (IV/3, S. 47) Cantus-firmus-Ton <i>a</i> ¹ statt <i>h</i> ¹ ; Reger wie V (vgl. diese Variante auch in Regers Orgel-Choralvorspiel op. 67 Nr. 14)
17 ¹⁻³	1	In BGA und NBA vollständiger Takt (ganze Note statt punktierter halber Note); Reger wie V

Nr. 6 »Das alte Jahr vergangen ist«

8 ²	1	Unterstimme, 2. Sechzehntel: BGA und NBA <i>b</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
9 ²⁻⁴	1	Zur Unterstimme s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
12 ²	1	Vermutlich <i>g</i> ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 7 »Wenn wir in höchsten Nöthen sind«

Titel	1	BGA (25/2, S. 145) und NBA (IV/2, S. 113) unter dem Titel »Vor deinen Thron tret ich«; V wie Reger
1 ¹	1/2	V <i>Con moto</i> statt <i>Andante</i>
38 ¹	2	Oberstimme, 2. Achtel: Vermutlich <i>cis</i> ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 8 »Valet will ich dir geben«

Taktart	1	BGA (40, S. 90) und NBA (IV/3, S. 84) 24/16-Takt; Reger wie V
11 ²	1	Oberstimme, 5. Triolen-Achtel: ED <i>g</i> ¹ statt <i>h</i> ¹ (Stichfehler); RWA folgt SV (vgl. auch V)
12a ¹ +12b ¹	2	V <i>a</i> statt <i>fis</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
45 ⁴	2	Sechzehntel: NBA, S. 89 <i>g</i> statt <i>a</i> ¹ , V wie Reger (ebenso BGA, S. 95)

Nr. 9 »Christ lag in Todesbanden«

9 ³ -10 ³	2	Oberstimme: ED ohne Bogen, in SV fehlt der Beginn in T. 9 (in RWA ergänzt), jedoch in T. 10 nach Seitenwechsel als fortführend notiert
21 ²	2	Oberstimme: SV und ED <i>d</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
30 ³	1	Unterstimme: V <i>g</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹ (\sharp von Reger zur Anzeige seiner Änderung in Klammern hinzugefügt)
65 ¹	1/2	I, Oberstimme: BGA (40, Anh. II, S. 176) Sechzehntelpause statt Sechzehntel <i>fis</i> ¹ ; Reger wie V II: BGA Halbe <i>d</i> ¹ statt Viertel <i>a-d</i> ¹

Nr. 10 »An Wasserflüssen Babylon«

Typogr.		Zur Typographie s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
Choral		In V ist die Cantus-firmus-Stimme (ab T. 7) separat im I. Orgel-System notiert (bei Reger in der Klavierstimme, jedoch typographisch hervorgehoben; s.o.)
19 ¹ -37 ¹	2	Cantus-firmus-Stimme eine Oktave tiefer als in V
26 ²	1	Oberstimme, Achtel: V <i>fis</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ (wohl Druckfehler); in Regers Handexemplar \natural mit Tinte ergänzt, evtl. von Reger selbst
44 ¹ -45 ³	2	SV, ED ohne Ganztaktpausen für pausierenden Cantus firmus; RWA ergänzt nach I
56 ¹	1	ED Tenuto-Strich zusätzlich zum Akzent für den Cantus firmus (nicht in II); RWA folgt SV , dort Tenuto-Strich nicht zum Akzent, sondern tiefer und etwas weiter links gesetzt, also vermutlich zur Unterstimme (Achtel <i>c</i> ²) gehörend (vgl. auch Artikulation zuvor)
68 ³	2	Oberstimme, 1. Achtel: V <i>e</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
73 ¹ -77 ³	2	Cantus-firmus-Stimme (Oberstimme) bei Reger eine Oktave tiefer als in V

Nr. 11 »Schmücke dich, o liebe Seele«

- 8³–9¹ 2 **ED** Bogen der Unterstimme am Ende von T. 8 unterbrochen, in **SV** zwar abschließend, jedoch nach Zeilenwechsel in T. 9 eindeutig fortführend notiert (vgl. auch Achtelpassage in T. 25f. unter einem Bogen)
- 42³ 1 Unterstimme, 2. Achtel: **ED** *f*¹ statt *g*¹ (Stichfehler); RWA folgt **SV** (vgl. auch **V**)
- 56¹ 2 Oberstimme: BGA und NBA gehaltenes *des*¹ statt *d*¹ (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 78³ 1 **SV** (möglicherweise aus Platzgründen), **ED** ohne Triller auch für *c*¹; RWA ergänzt gemäß **V** (vgl. auch T. 82)

Nr. 12 »Nun danket alle Gott«

- 20²–21² 1/2 **SV**, **ED** ohne Crescendo-Gabel (vgl. hingegen T. 1f.)
- 23^{1–2} 1 **ED** und **V** Haltebogen (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 24¹ 2 Oberstimme, 3. Sechzehntel: NBA (IV/2, S. 48) *cis*¹ (#); **V** und BGA (25/2, S. 110) wie Reger
- 43^{1–2} 1/2 **ED** ohne Decrescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
- 46² 2 Oberstimme, 1. Sechzehntel: **ED** *e*¹; RWA folgt **SV** (dort missverständlich: eindeutig in der Höhe von *g*¹ notiert, es fehlt aber eine Hilfslinie) sowie **V**
- 51² 2 Zu den Lesarten von **SV** und **ED** in der Oberstimme s.o., *Kommentare und Erläuterungen*

Nr. 13 »Komm, heiliger Geist«

- 8⁴ 2 Oberstimme, 4. Sechzehntel: Möglicherweise *b* (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 28³ 1 Oberstimme, 2. Sechzehntel: NBA (IV/2, S. 5) *g*² statt *c*² (ebenso in Parallelstelle T. 71); **V** und BGA (25/2, S. 80) wie Reger
- 39^{1–4} 2 **SV**, **ED** ohne Choralton *C/C*₁ (Beginn des 2. Stollens: »Dein« (brünstig Lieb), stattdessen Ganztaktpause für Unterstimme (vgl. hingegen **V** sowie T. 82)
- 43⁴ 1 Oberstimme: NBA, S. 6 *fis*² statt *f*²; **V** und BGA, S. 81 wie Reger
- 47¹ 1 Unterstimme, 3. Sechzehntel: BGA, S. 82 und NBA, S. 7 *d*¹ statt *c*¹; **V** wie Reger
- 58^{3–4} 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
- 62^{1–2} 2 In BGA, S. 83 und NBA, S. 8 lauten die ersten fünf Töne der Oberstimme: gehaltenes *b–e–f–a–c*¹ (jeweils Sechzehntel) (Wendung aus Weimarer Frühfassung des Bach-Choralvorspiels); **V** wie Reger
- 86² 1 Unterstimme, 1. Sechzehntel: NBA, S. 11 *f*¹ statt *fis*; **V** und BGA, S. 84 wie Reger (*fis* aus Weimarer Frühfassung)

Bach-B5 – Drei Orgel-Choralvorspiele

Bearbeitet in Wiesbaden oder Weiden zwischen 1898 und 1900.

I. QUELLE

posthume Erstausgabe (EA)

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1943; Verlagsnummer E. B. 5753, Plattennummer 31258.

(Autographe)



(Korrekturabzüge?)



posthume Erstausgabe

Der Edition liegt als Leitquelle und einzige Quelle die posthume Erstausgabe zugrunde. Darüber hinaus wurden die Vorlagen (s. u.) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substantiell von diesen abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurden auch die NBA und die BGA sowie gegebenenfalls weitere Ausgaben der Bach'schen Originalwerke herangezogen.

II. ORIGINALWERKE

Komponist: Johann Sebastian Bach (1685–1750).

Nr. 1: BWV 638

Erstausgabe: Aus dem *Orgel-Büchlein*. In Siegfried Wilhelm Dehn, *Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Johann Sebastian Bach* [...] in *Caecilia* 22. Jg., Nr. 87, Mainz u.a. 1843; dann innerhalb der Sammlung: *Johann Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales* [sic] (*Psalm tunes.*), hrsg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. II, London [1845].

Vorlage: Wie Bach-B4 Nr. 1–6, S. 1006f.

Nr. 2: BWV 730

Erstausgabe: In *Œuvres complètes de Jean Sebastian Bach. Série V: Compositions pour Orgue, Cahier 5*, Leipzig, C.F. Peters, Bureau de Musique, 1867.

Vorlage: Diese Fassung des Bach'schen Choralvorspiels »Liebster Herr Jesu, wir sind hier« findet sich nicht in der Bach-Ausgabe von William Thomas Best, die Reger für alle anderen Choralvorspiel-Bearbeitungen aus Bach-B4 und -B5 als Vorlagen nutzte. Welche Ausgabe Reger in diesem Fall konsultierte, ist nicht bekannt. In der RWA wurde als Vergleichsausgabe die BGA (40, S. 76) verwendet.

Nr. 3: BWV 606

Erstausgabe: Aus dem *Orgel-Büchlein*. In *Orgel-Archiv*, hrsg. von Carl Friedrich Becker und August Gottfried Ritter, Heft 3–4, Leipzig [1835/36]; dann innerhalb der Sammlung: *Johann Sebastian Bach's Organ Compositions on Corales* [sic] (*Psalm tunes.*), hrsg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. I, London [1845].

Vorlage: Wie Bach-B4 Nr. 1–6, S. 963.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 1 »Es ist das Heil uns kommen her«

Takt 4a, II. System, Zählzeit 2: Vermutlich *H*₁ statt *D* bei der 1. Achtel. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Druckfehler in der posthume herausgegebenen Erstausgabe. Zum einen ist die Terz des h-Moll-Akkords bereits über die Unterstimme im I. System abgedeckt, was gegen ein erneutes *D* spricht, und zum anderen sind im Umfeld durchweg Oktaven gesetzt. Darüber hinaus ist *D* bereits im vorherigen Akkord vorhanden.

Takt 7, II. System, Zählzeit 4: In der Vorlage, wie auch weiteren Bach-Editionen (z. B. BGA 25/2, S. 54; NBA IV/1, S. 66), ist die letzte Sechzehntel stets *g*; in Regers Stichvorlage und Erstdruck hingegen *h*. Reger scheint den Ton bewusst geändert zu haben, wohl, um bei der Wechselnote die parallele Stimmführung in Sexten entsprechend dem Umfeld beizubehalten. Möglicherweise ging Reger auch von einem Druckfehler in seiner Vorlage aus.

Nr. 2 »Liebster Jesu, wir sind hier«

Takt 4, I. System, Zählzeit 2: In der posthume Erstausgabe ist in der 2. Schlaghälfte die erste Sechzehntel zusätzlich zu *e*¹ (Sextvorhalt) mit der großen Sekunde *fis*¹ versehen. In der Vorlage endet *fis*¹ in Form zweier gehaltener Achtel (bei Reger als Viertel notiert) bereits auf der 1. Schlaghälfte. Es wäre zwar denkbar, dass Reger diese Dissonanz noch als Klangschärfung in der 2. Schlaghälfte beibehalten wollte, er hätte dann jedoch vermutlich einen Haltebogen aus Zählzeit 1 notiert. RWA hält daher ein Schreibversehen für wahrscheinlicher und orientiert sich an der Vergleichsausgabe.

Nr. 3 »Vom Himmel hoch, da komm ich her«

Takt 6, II. System, Zählzeit 4, 2. Achtel: In der Erstausgabe vermutlich irrtümlich *E/e* statt *Cis/cis*. Sowohl im Bach'schen Autograph als auch in sämtlichen gängigen Ausgaben (z. B. BGA 25/2, S. 9; NBA IV/1, S. 13) steht *cis*.

2. Lesartenverzeichnis

Takt^{Zählzeit} Stimmen Anmerkung

Nr. 1 »Es ist das Heil uns kommen her«

1 ¹	1/2	EA ohne Anfangswiederholungszeichen (vgl. hingegen T. 4, Zählzeit 4 und Auftakt zu T. 1)
2 ³	1	EA eingeklammerte Fermate (auch T. 4a, 4b, 6, 8) vermutlich nicht von Reger (da nicht in den anderen Choralvorspielen und nicht in V), sondern vom Hrsg. der EA
4a ²	2	Vermutlich H ₁ statt D (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
4a ⁴	2	V Achtel d-e statt Viertel D/d
5 ⁴	1	EA Pause, in V hingegen cis ²
7 ⁴	2	Letzte Sechzehntel: V g statt h (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 2 »Liebster Jesu, wir sind hier«

4 ²	1	EA 1. Sechzehntel e ¹ /fis ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
----------------	---	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Nr. 3 »Vom Himmel hoch, da komm ich her«

6 ⁴	2	2. Achtel: Vermutlich Cis/cis (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
----------------	---	----------------------------------------------------------------------------

Bach-B7 – Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552

Bearbeitet in München, März/April 1903.

I. QUELLEN

Stichvorlage (SV)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 099.

Erstdruck (ED)

Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig, Juli 1903; Verlagsnummer 1 (ab 1906), Plattennummer L. & K. 90.

Stichvorlage
↓
(Korrekturabzüge)
↓
Erstdruck

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als Referenzquelle diente die Stichvorlage. Darüber hinaus wurde die Vorlage (s.o., Bach-B1 Nr. 4) konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle substanzial von dieser abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurde auch die NBA herangezogen.

II. ORIGINALWERK

siehe Bach-B1 Nr. 4.

Vorlage: *Johann Sebastian Bach's Organ Works*, Bd. 3 (wie Bach-B1 Nr. 4).

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Fuge

Takt 45, II. System, Zählzeit 1 bis 2: In der Stichvorlage lauten die ersten drei Achtel in der Unterstimme noch wie in der Vorlage es-d-es. Im Erstdruck steht dann es-f-g. Da zwei Noten betroffen sind, ist nicht von einem Druckfehler auszugehen. Vielmehr scheint Reger die Passage in den verschollenen Korrekturfahnen bewusst geändert zu haben. Bereits in der Stichvorlage hatte Reger an dieser Stelle eingegriffen und ante correcturam für die dritte Achtel g vorgesehen (siehe Rasur), dann aber zunächst die Bach'sche Lesart beibehalten.

Takt 45, II. System, Zählzeit 6: Im Bach-Autograph, der BGA (3, S. 255) und der NBA (IV/4, S. 107) Viertel explizit a¹ mit ♯. In Regers Vorlage, der Augener-Ausgabe von William Thomas Best, ist hingegen kein Warnakzidens notiert, wohl weil Best meinte, dass sich a¹ aus der Oberstimme in Zählzeit 2 mit ♯ selbsterklärend auch auf das ebenfalls in System I in der Unterstimme notierte Viertel a¹ in Zählzeit 6 bezieht. Reger hingegen ergänzt hier ein ♯ (as¹). Offenbar verstand er die Stelle harmonisch und nicht kontrapunktisch und ging davon aus, dass in der Vorlage das entsprechende Versetzungszeichen bei der Septime as¹ des B-Dur-Septakkords fehlte.

2. Lesartenverzeichnis

Takt^{Zählzeit} Stimmen Anmerkung

Präludium

24 ⁴	1/2	SV, ED Angabe (ma, f) aus Platzgründen erst in T. 25, in ED nach Zeilenwechsel; RWA platziert zu <i>meno ff</i>
123 ¹	1	Zur Bedeutung der Bogenkreuzung nach Hugo Riemann s.o., <i>Zu Hugo Riemanns Phrasierungsbezeichnungen bei Reger</i>
178 ⁴	1	ED ohne Pralltriller auf d ³ ; RWA folgt SV und V
197 ⁴ –199 ⁴	1	Zur Ausführung des Trillers in der Mittelstimme siehe Regers Fußnote in SV und ED in T. 24ff.: »Auf eine möglichst egale, lückenlose Ausführung des Trillers (Abwechslung der beiden Hände) ist größte Aufmerksamkeit zu verwenden«
205 ¹⁻³	1	SV irrtümlicher Haltebogen f-es mit schwarzer Tinte, in ED als Phrasierungsbogen gestochen (jedoch bereits übergreifender Bogen vorhanden); RWA tilgt
205 ⁴	alle	ED nur Doppelstrich statt Enddoppelstrich; RWA folgt SV

Fuge

19 ²⁻³	1	ED irrtümlich gehaltene ganze Note g ¹ statt halbe Noten g ¹ -f ¹ (Notenhals zu g ¹ in SV undeutlich geschrieben)
20 ³	2	Halbe: ED ohne Oberoktave f; RWA folgt SV (vgl. auch V)
45 ¹⁻²	2	Die ersten drei Achtel in der Unterstimme lauten in SV und V es-d-es (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
45 ⁶	2	V a ¹ statt as ¹ (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
105 ⁷	1	ED g ¹ als punktierte Viertel statt Sechzehntel (Halsung mit Unter- statt Oberstimme); SV durchgehender Hals, jedoch keine Punktierung; RWA halst daher mit Oberstimme (Oktave g ²), vgl. auch V (g nur als Sechzehntel)

Brahms-B4 – Fünf langsame Sätze aus den Symphonien

Bearbeitet in Meiningen, vermutlich Ende Dezember 1914 bis Mitte Januar 1915.

I. QUELLEN

Stichvorlagen (SV)

Besitzer: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Signatur: Mus. Hs. 19666.

Erstdrucke (ED)

Verlag: N. Simrock, Berlin, Juli 1916, Einzelhefte; Plattennummern 13752–13756.

Dirigierpartituren Regers = Vorlagen
↓
Stichvorlagen
↓
(Korrekturabzüge)
↓
Erstdrucke

Der Edition liegen als Leitquelle die Erstdrucke zugrunde. Als Referenzquelle dienten die Stichvorlagen. Darüber hinaus wurden auch die Vorlagen, Regers Meininger Dirigierpartituren der Brahms-Symphonien (s. u.), konsultiert. Stellen, an denen die Leitquelle auf Ebene des reinen Notentexts substanzial von diesen abweicht, wurden im Lesartenverzeichnis aufgeführt und, wo nötig, diskutiert. Bei erläuterungsbedürftigen Lesarten wurden auch die Kla-

vierauszüge von Brahms für Klavier vierhändig bzw. für zwei Klaviere⁴³ herangezogen.

II. ORIGINALWERKE

Komponist: Johannes Brahms (1833–1897).

Nr. 1 Andante sostenuto aus Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Erstausgabe: N. Simrock, Berlin, Partitur und Stimmen, Oktober 1877.
Vorlage: Titelaufgabe der Partitur, Dirigierpartitur Reger, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nr. XI-1 4611 / V N 1097 – Mit handschriftlichen Eintragungen Reger's.

Nr. 2 Adagio non troppo aus Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Erstausgabe: N. Simrock, Berlin, Partitur und Stimmen, August 1878.
Vorlage: Wie Nr. 1, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nr. XI-1 4612 / V N 1098 – Mit handschriftlichen Eintragungen Reger's.

Nr. 3 Andante aus Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Erstausgabe: N. Simrock, Berlin, Partitur und Stimmen, Mai 1884.
Vorlage: Wie Nr. 1, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nr. XI-1 4613 / V N 1099 – Mit handschriftlichen Eintragungen Reger's.

Nr. 4 Poco allegretto aus Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Erstausgabe: Siehe Nr. 3.
Vorlage: Siehe Nr. 3.

Nr. 5 Andante moderato aus Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Erstausgabe: N. Simrock, Berlin, Partitur und Stimmen, Oktober 1886.
Vorlage: Wie Nr. 1, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventar-Nr. XI-1 4624 / V N 1110 – Mit handschriftlichen Eintragungen Reger's.

Zur Ermittlung der Vorlagen

Als Dirigent der Meininger Hofkapelle hat Reger mehr als 30 Aufführungen von Brahms'schen Symphonien geleitet (siehe *Einleitung*). Seine Dirigierpartituren mit ihren zahlreichen Eintragungen und Ergänzungen, insbesondere im Bereich der Dynamik- und Vortragsanweisungen, sind erhalten. Es ist wahrscheinlich, dass Reger diese und nicht die von Brahms selbst erstellten Klavierauszüge für vier Hände als Vorlagen für Brahms-B4 verwendete. Ein möglicher Beleg hierfür ist ein Transpositionsversehen in Nr. 4, Takte 111–113 (s.u., *Kommentare und Erläuterungen*). Abgesehen von der Bearbeitung des *Andante moderato* aus der 4. Symphonie (Nr. 5) lassen sich in allen Sätzen zumindest punktuell Übernahmen von Interpretations-Eintragungen aus den Dirigierpartituren finden. Die meisten Übernahmen betreffen Ergänzungen bei der Binnendynamik, das heißt zusätzliche Crescendo- bzw. Decrescendo-Gabeln auf der motivischen Ebene.⁴⁴ Daneben sind an einigen wenigen Stellen Anreicherungen bzw. Änderungen der Brahms'schen Phrasierung vorgenommen.⁴⁵ Die dynamischen Angaben von Brahms selbst lässt Reger hingegen, anders als in den Dirigierpartituren, weitgehend unangetastet.

III. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 2 Adagio non troppo

Takte 92–96: In der Vorlage stehen diese Takte wieder im 12/8-Takt. Dies bedingt Punktierungen bei Bassnoten in Vierteln sowie reguläre Achtel statt Triolen-Achtel in den Melodiestimmen. Reger verzichtet jedoch für die betreffenden fünf Takte auf den Taktwechsel.

⁴³ Von den Symphonien Nr. 1, 2 und 4 veröffentlichte Brahms vierhändige Klavierauszüge, von Nr. 3 und 4 (zusätzlich) Auszüge für zwei Klaviere. Die Auszüge der ersten beiden Symphonien erschienen jeweils bei N. Simrock in Berlin gemeinsam mit den Erstausgaben der Partituren im Oktober 1877 bzw. August 1878, die Auszüge für zwei Klaviere der Symphonien Nr. 3 und 4 im März/April 1884 bzw. Mai 1886, noch vor den Partitur-Erstausgaben. Der vierhändige Klavierauszug der Symphonie Nr. 4 wurde im Januar 1887 veröffentlicht.

⁴⁴ Beispiele sind in Nr. 1 die Takte 1–7 und 90–93.

⁴⁵ Beispiele sind in Nr. 2 die Takte 33f. (Einführung von Phrasierungsbögen), in Nr. 3 die Takte 16 und 100 (neue Phrasenabschluss) und in Nr. 4 die Takte 102–106 und 114–119 (Neuphrasierung).

Nr. 4 Poco Allegretto

Takte 111–113: Die Oberstimme in der linken Hand lautet in Stichvorlage und Erst-
druck:



Reger transkribiert hier die Melodielinie des Fagotts (Takt 111 und Takt 113 mit Auftakt), in Takt 112 im Kanon beantwortet durch die Klarinette (siehe Oberstimme in System I). Offenbar unterlief ihm bei der Übertragung der Fagottstimme aus seiner Orchesterpartitur von Brahms, seiner Vorlage, ein Transpositionsfehler. In der Orchesterpartitur ist das Fagott im Tenorschlüssel notiert. Reger scheint hingegen Bassschlüssel zu lesen und ergänzt in Takt 111 bei der 2. Sechzehntel ein Warnakziden für das vermeintliche *b* (bei Brahms jedoch *f*).⁴⁶ Dass Reger eine Variante einfügen wollte, scheint zwar nicht ganz ausgeschlossen, jedoch in einem ansonsten auf Texttreue bedachten Klavierauszug eher unwahrscheinlich. Zudem hatte Reger in der Parallelstelle Takt 13 bzw. 14f. die Melodie, die in der Orchesterpartitur dem Cello ebenfalls im Tenorschlüssel zugeordnet ist, originalgetreu übertragen.

RWA korrigiert das mutmaßliche Transpositionsversehen, wobei jedoch nur eine Kompromisslösung möglich ist. Eine originalgetreue Übertragung der Fagottstimme, wie sie auch Brahms selbst in seinem Auszug für zwei Klaviere anlegte,⁴⁷ würde nämlich mehrfach zu Tonkollisionen mit dem Tonsatz der rechten Hand führen, den Reger bei korrekter Übertragung sicherlich in anderer Weise angelegt hätte. Um einen spielbaren Notentext zu gewährleisten, wurde in der RWA die Fagottstimme daher eine Oktave tiefer gesetzt, wobei die von Reger originalgetreu aus der Violoncellostimme übertragenen Töne (Takt 12, Zählzeiten 1 und 2) beibehalten wurden. Zur Verdeutlichung wurden die bei Reger nicht ausgewiesenen Instrumenteneinsätze in Takt 112 für Violoncello (Zählzeit 1) und Fagott (Zählzeit 4) ergänzt.

Nr. 5 Andante moderato

Takt 26, I. System: In der Vorlage lautet der Rhythmus der Melodiestimme (Klarinetten) in Zählzeit 6 punktierte Sechzehntel und 32stel. Bei Reger (rechte Hand) sind hingegen zwei Sechzehntel notiert. Ob diese plötzliche Abweichung vom Schema (seit Takt 22) Absicht ist oder auf einem Transkriptionsfehler beruht, lässt sich nicht klären. Mit der Variante würde Reger die Außenstimmen (in der Vorlage Klarinette/Fagott) rhythmisch synchronisieren. In Takt 27 kehrt er jedoch zum ursprünglichen Modell mit punktierter Sechzehntel und 32stel zurück. RWA erhält Reger's Variante.

2. Lesartenverzeichnis

Takt^{Zählzeit} Stimmen Anmerkung

Nr. 1 Andante sostenuto

24 ³	1	ED <i>g</i> ¹ als punktierte Achtel, <i>g/ais/e</i> ¹ irrtümlich als punktierte Viertel; in SV ebenfalls alle Noten punktiert und durchgezogener Viertelhalbs links; RWA orientiert sich am Klavierauszug von Brahms: Oktave <i>g/e</i> ¹ als punktierte Achtel, <i>ais/e</i> ¹ als Viertel (bei Brahms mit Unteroktave bzw. eine Oktave tiefer). In der Dirigierpartitur <i>ais/ais</i> ¹ in den Trompeten seit Zählzeit 1 gehalten
50 ¹	1	2. Schlaghälfte: SV beide Sechzehntel durchgehend gehalten, ED nur <i>fis</i> ¹ bzw. <i>eis</i> ¹ als Unterstimme; RWA halst die Oktaven <i>fis</i> ¹ / <i>fis</i> ² und <i>eis</i> ¹ / <i>eis</i> ² zusammen, vgl. auch Stimmführung in V
60 ²⁻³	2	ED <i>fis</i> bzw. <i>Gis</i> nicht auch als Viertel gehalten, SV unklar (s.o., Kommentar zu Kuhlau-B1, T. 1–14); RWA orientiert sich an V (Violoncelli und Kontrabässe in Oktaven) und gleicht die Haltung von Zählzeit 3 an Zählzeit 2 an
80 ¹⁻³	2	SV, ED obere Töne der Oktaven nicht auch als Viertel gehalten (s.o., Kommentar zu Kuhlau-B1, T. 1–14); RWA orientiert sich an V (Violoncelli und Kontrabässe in Oktaven)

Nr. 2 Adagio non troppo

33 ¹⁰⁻¹²	1/2	ED ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt SV
41 ¹²⁻⁴² ¹⁰	1	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
47 ⁹⁻¹⁰	1	SV ohne Haltebögen, in ED nur Haltebögen <i>cis</i> ² = <i>cis</i> ² und <i>ais</i> ² = <i>ais</i> ² ; in RWA auch <i>ais</i> ¹ = <i>ais</i> ¹ und <i>fis</i> ² = <i>fis</i> ² (vgl. V sowie T. 48, Zählzeit 3–4)
57 ¹	1	SV, ED Tremolo-Töne mit Punktierung, also noch im 12/8-Metrum notiert (Transkription aus V, dort in den Takten 57–61 noch nicht alle Stimmen im 4/4-Takt notiert) (siehe auch T. 60)

⁴⁶ In Takt 113 findet sich bei der vorletzten Sechzehntel zudem ein Lesefehler: es statt (vermeintlich) *f* (bei Brahms *c*¹).

⁴⁷ Berlin, N. Simrock, Plattennummer 8387, März/April 1884, S. 36.

- 60¹ 1 **SV, ED** Tremolo-Töne mit Punktierung (in **SV** nur 1. Note) (siehe Anmerkung zu T. 57)
- 61²⁻³ 2 **SV, ED** ohne Portato in der Oberstimme; **ED** stattdessen mit Achtelbalken und jeweils einem Tremolo-Strich; möglicherweise notierte Reger in den Korrekturfahnen analog zu T. 60 Tenuto-Striche und Bogen und wurde in dieser Weise missverstanden; RWA gleicht an T. 60 an
- 87⁴ 1 1. Schlaghälfte: **V** (VI I): $fis^1-h^1-d^2$, bei Reger $fis^2-d^2-fis^2$ (Reger, der zuvor die Violinstimme originalgetreu transkribiert hat, fügt hier eine Variante ein; in der Unterstimme sind fis^1 und h^1 jedoch vorhanden, sodass sich harmonisch nichts ändert)
- 88⁴ 1 1. Schlaghälfte: **V** (VI I): $cis^2-fis^2-a^2$, bei Reger $cis^3-a^2-cis^3$ (siehe Anmerkung zu T. 87)
- 92¹⁻⁹⁶⁴ In **V** wieder im 12/8-Takt (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 93¹ 1 **ED** ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV**

Nr. 3 Andante

- 103³⁻⁴ 2 **SV, ED** 2. Takthälfte in der Unterstimme leer; RWA ergänzt Halbe *g* entsprechend Horn II in **V** (siehe Zählzeit 1–2)
- 45⁴ 1 **SV** ein durchgehender Hals für Ober- Unterstimme (dort fehlt zudem nach Rasur # für fis^1), **ED** auch fis^1 nach oben gehalst; RWA halst nach unten, da der Staccato-Punkt offenbar nur für d^2 gilt (siehe auch Artikulation im Folgenden für das Solo von Horn und Oboe)
- 63¹⁻⁷⁰⁴ 1 **SV** teils abweichende Bogensetzung, insbesondere nach dem Seitenwechsel ab T. 68; RWA orientiert sich an der Phrasierung von **V**, die mit Ausnahme von T. 69, wo die Bögen in beiden Takthälften bei 2. statt gehaltener 1. Achtel beginnen, auch derjenigen von **ED** entspricht
- 112² 1 2. Achtel: **SV** alle Akkordtöne umfassender Hals in der Oberstimme und zusätzlich Hals mit Achtelfähnchen zu a^2 in der Unterstimme, **ED** ordnet a^2 der Unterstimme zu; RWA folgt **V**, dort Oktave a^2/a^3 in Violinen I/II und c^3 in Flöte nach punktiertes Viertel c^3/e^3 . Damit ergibt sich, auch als Fortsetzung der Oktaven aus T. 111, eine Aufteilung in Oberstimme a^2/a^3 und Unterstimme c^3

Nr. 4 Poco Allegretto

- 32³⁻³ 1/2 **ED** ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt **SV**
- 111¹⁻¹¹³³ 2 Zur Lesart von **SV** und **ED** s.o., *Kommentare und Erläuterungen*
- 134³ 2 **SV, ED** es^1 statt e^1 (\natural fehlt); dafür überflüssiges \natural für c^1 (wohl versehentlich Akzidens eine Terz zu tief); RWA ergänzt \natural für e^1 entsprechend I und **V** und tilgt \natural für c^1
- 142¹ 1 32stel: **ED** f^2/β^3 statt as^2/as^3 (wohl Stichfehler); RWA folgt **SV** sowie **V** (VI I)

Nr. 5 Andante moderato

- 26⁶ 1 **V** Rhythmus der Melodiestimme punktierte Sechzehntel und 32stel (s.o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 40³⁻⁴ 1 **ED** d^1/eis^1 als Sechzehntel (mit Unterstimme) statt Achtel gehalst; RWA folgt **SV** (entspricht der Stimmenverteilung in **V**: d^1/eis^1 = Klarinetten, fis^1 = Horn); RWA fügt gemäß **V** Haltebogen $eis^1=eis^1$ und $fis^1=fis^1$ ein (vgl. auch T. 39)
- 62⁴ 1 **SV, ED** fis^1/a^1 als Viertel mit punktiertes Viertel dis^2 zusammen zur Oberstimme gehalst, aber in der Folge im Rahmen der Sechzehntelfigur angeschlagen; RWA halst daher als Sechzehntel zur Unterstimme
- 62⁴⁻⁶³¹ 1 **ED** dis^2 in der Oberstimme punktiertes Viertel und gleichzeitig Haltebogen zu 4. Sechzehntel sowie Haltebogen von Zählzeit 6 zu T. 63, Zählzeit 1; RWA folgt **SV** (dort Haltebogen $dis^2=dis^2$ von der punktierten Viertel bis zur Viertel in T. 63, Zählzeit 1, der lediglich nach einer Rasur nicht wieder vervollständigt ist, übrige Sechzehntel dis^2 sind angeschlagen)
- 66¹⁻⁶⁷⁶ 1/2 **SV, ED** ohne Transkription der Stimme von Violine I (Melodiefortspinnung) aus **V**; Verzicht aus spieltechnischen Gründen⁴⁸
- 83¹⁻³ 1 Jeweils 32stel: **ED** nur unterer Ton der Dreiklänge als Unterstimme, die beiden oberen als Oberstimme, **SV** jeweils durchgängige Hälse Ober-/Unterstimme; RWA orientiert sich an der Stimmverteilung von **V** (Oktaven als Ober-/Unterstimme, mittlerer Dreiklangston als Melodiestimme)
- 90¹⁻⁶ 2 **ED** ohne Bogen; RWA folgt **SV**

- 93⁴ 1 **SV** alle Akkordtöne nach oben gehalst und zusätzlich a nach unten gehalst mit Achtelfähnchen, **ED** halst a als separate Unterstimme (vgl. hingegen Oberstimmenakkorde zuvor mit Sext-Oktav-Akkorden); RWA ordnet entsprechend nur cis^1 der Unterstimme zu

⁴⁸ Vgl. Joachim Niebel, *Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation*, Diss. Tübingen 1995, S. 113.

