

Max Reger · Werkausgabe
Band I/1

Choralphantasien

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

Max

REGER

Werkausgabe

Wissenschaftlich
Hybrid-Editiert
von Werner

Herausgegeben von
Erich

Verlag
Kopp und
Korff

Band 1
Choralphantasien

Band 1
Choralphantasien

Carus-Verlag



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

Max

REGER

Choralphantasie

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

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

Carus-Verlag 52.801



Die Editionsarbeiten an diesem Band wurden gefördert

durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der
Literatur in Mainz,

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

Den Druck dieses Bands unterstützte die Werner-Stober-Stiftung,
Karlsruhe.

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

Gesetzt in d
Textsatz: N
Note

Original evtl. gemindert

Stuttgart

Karlsruhe – CV 52.801

ei. iger Art sind gesetzlich verboten

reproduction is prohibited by law

Reproduction / All rights reserved

Printed in Germany / www.carus-verlag.com

07-09485-0

78-3-89948-141-9

Inhalt / Contents

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

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

Choralphantasie »Ein' feste B'	op. 27	
Choralphantasie »Freu	op. 5	20
Choralphantasie	op. 40 Nr. 1	40
Choralphantasie	op. 4	62
Choralphantasie	op. 4	80
Choralphantasie	op. 4	98
Choralphantasie	op. 52 Nr. 3	120
Choralphantasie	op. 52 Nr. 3	141

PROBE-PARTITUR

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

PROBE-PARTITUR

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

Die Reger-Werkausgabe

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

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

Sie verbindet gedruckte Notenbände mit digitaler Edition und nutzt so die Qualität beider Formen, um wissenschaftlichen Anspruch in Einklang zu bringen. Der edierte Kern bleibt dabei Kern der Ausgabe. Anhand der Software Edition und Kommentierung und Gegenüberstellung des Werkes von seiner Fassung über den kompositorischen und vielfältige Einsichten.

Aus der digitalen Edition ergibt sich für den gedruckten Kern eine Darstellung, die unmittelbar kritisch am kompletten Quellenverzeichnis der DVD. Unterschiede zwischen Beschreibung oft umständlich sein. Alle Herausgeberentscheidungen unmittelbar nachvollziehbar und übergrundsätze der Edition gibt das Kapitel Zur Werke Auskunft.

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

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

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.

PROBE-PARTITUR

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

Zur Edition der Orgelwerke

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

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

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

Regers Arbeitsweise

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

Nach einem zumeist nur vage rekonstruierbaren kompositorischen Impuls steht am Beginn des schriftlichen Arbeitsprozesses der mit Bleistift notierte Entwurf, eine in der Regel mit dem Takt beginnende Verlaufsskizze, die sich mit der folgenden Reinschrift (= Reinschrift) weitgehend deckt, ohne dass bereits bis ins letzte Detail angezeigt wäre: Relativ wenige bearbeitete Stellen stehen in den Entwürfen hochstäblig gegenüber den Takteinheiten, die lediglich die Proportionen angeben. Weite Teile sind in einer Art Kurzschrift notiert, die den eigentlichen Notentext häufig entschlüsselt und Entscheidungen aber kaum eine Akzidenzien oft nicht festgehalten sind.

Diesem Entwurf folgt die Form eines Particells, die in den eigentlichen Notentext und Änderungen der Noten darstellt, den er zunächst nur noch feucht ist) und erst in sauberlich tilgt. Gelegentlich auch, um den neuen Text dann

des schwarzen Notentexts folgt die Einweisung mit roter Tinte. Nicht selten, bevor das Werk bis zum letzten Takt ausgeht, schließt sich ein separater Korrekturgang an. sind in der Regel ebenfalls in roter Tinte eingetragen,

ohne dass sich hierfür der konkrete Zeitpunkt im Arbeitsprozess sicher benennen ließe. Mehrere Stadien der Niederschrift überlagern sich, als Reger in einem mehrseitig skript von vorn beginnend bereits den nächsten Arbeitsschritt vornimmt, während er auf nachfolgenden Seiten vorhergehenden beschäftigt ist. Datierungen benennen häufig nicht den Abschluss der Reinschrift, sondern den eines Stadiums (z. B. des Reinschrifts). Üblicherweise ist die Reinschrift; nur in wenigen Fällen fertig.

Erst nach Abschluss der Reinschrift stellt Reger üblicherweise ein Umschlagblatt ein, das die Reinschrift in der Lage nach vorn umsteuert, die Reinschrift am Ende der Partitur steige an das hintere Blatt.

Für die Korrektur las. Aus den Briefen geht hervor, dass er dies in Hinblick auf den Notentext. Änderungen sind auch in dieser Hinsicht unüblich. Während sie in frühen Partituren betreffen, sind später zunehmend festzustellen. Regers Überarbeitungen betreffen die größere Differenzierung, sei es hinsichtlich der Artikulation, oder auch nur eines übersichtlicheren Den Endpunkt dieses Ausarbeitungsprozesses bildet die erste Druckausgabe.¹

Quellenüberlieferung

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

Als Besonderheit ist zu nennen, dass Reger zwischen 1898 und 1900 von seinen größeren Orgelwerken jeweils zwei aufeinanderfolgende Reinschriften (Erst-/Zweitschrift) erstellte (siehe *Regers Arbeitsweise*),² von denen eine sein Freund Karl Straube erhielt und die andere als Stichvorlage diente.

Überliefert sind diese Quellentypen äußerst unterschiedlich: Entwürfe blieben vor allem bei frühen Werken nur selten erhalten (bei den Orgelwerken erst ab Opus 40 Nr. 2), Reinschriften immer-

¹ Einen singulären Fall stellt der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108 dar, für den Reger nachträglich einen Kürzungsvorschlag in die Partitur eintragen ließ.

² Die Erstschriften der Choralphantasien Opera 52 Nr. 2 und 3 sind zwar als Reinschriften angelegt, wurden jedoch von Reger nicht vollständig ausgeführt (siehe den Abschnitt *Entstehung und Drucklegung* in der Einleitung).

hin in der großen Mehrzahl, Korrekturabzüge liegen nur in Ausnahmefällen vor (bei den Orgelwerken von den Opera 60 und 135b), Erstdrucke sind von nahezu allen Werken überliefert.

Quellenbewertung

Als Hauptquellen gelten die autographen Notenmanuskripte und der von Reger mithilfe von Korrekturabzügen begleitete Erstdruck. Sie werden jeweils miteinander verglichen und hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und besonderen Merkmale im Kritischen Bericht beschrieben. Hinweise Regers auf Druckfehler (in Briefen und auf Errata-Zetteln) werden bei der Edition selbstverständlich berücksichtigt. Als weitere Quellen kommen Fassungen für andere Besetzungen in Betracht. 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.³ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck als Leitquelle für den Notentext der RWA. Wo der Vergleich mit handschriftlichen Quellen zweifeln lässt, ob es sich bei Eigenheiten des Erstdrucks um bewusste Änderungen oder schlichte Versehen Regers handelt, oder aber um Fehler, Ungenauigkeiten (z. B. bei Phrasierung oder Dynamik) oder gar Eigenmächtigkeiten des Notenstechers, werden die verschiedenen Varianten auf Plausibilität und Stichhaltigkeit geprüft; gegebenenfalls wird dann einer Lesart aus den handschriftlichen Quellen der Vorzug gegeben.

Sind, wie etwa im Fall der Choralphantasien, mehrere Manuskripte vorhanden, ist bei deren Gewichtung die Stichvorzuziehen. Dies gilt in besonderem Maße, wenn die Erstellung bereits als solche konzipiert war, denn es ist anzugehen, dass besondere Sorgfalt auf sie verwendet wurde. Die Stichvorlage präsentiert das Werk in genau der Form, wie Reger beim Einreichen in den Verlag zur Veröffentlichung und als gültig ausgewiesen hat. Handelt es sich um eine Stichvorlage um eine Zweitschrift, ist es anzunehmen, dass Änderungen berücksichtigt waren.

Choraltexte

Die als Band I/1 herausgegebenen Choraltexte sind nach Regers eigenem Wunsch als Programm- musik, insofern sie nicht als reine Choral- musik, zu verstehen sind.⁴ Dem Text, wenn er auf die Choral- musik folgt, wird eine hohe Bedeutung für die Edition beigemessen. Auf die textlichen Vorzüge der Instrumentalmusik nicht zu achten wie bei Vokalmusik, handelt es sich um einen Quellenbereich, der von einer kritischen Kenntnis genommen werden muss.⁵

Der Choraltext in der RWA dient, anders als die Stichvorlage (bei Opus 27 mangels Stichvorlage für Karl Straube). Zum einen lassen sich so die Unzulänglichkeiten der wechselnden Verlage ausschließen, zum anderen ist zweifelhaft, ob Reger dem Choraltext beim Korrigieren die gleiche Sorgfalt angedeihen ließ wie dem Noten- text. Bei offensichtlichen Versehen, die sich durch alle Quellen

ziehen, wurde das von Reger als Vorlage benutzte Gesangbuch zu Rate gezogen. Eine Gegenüberstellung der Choraltexte aus sämtlichen Quellen sowie dem jeweiligen Gesangbuch findet sich auf der DVD.

Der Choraltext wird in der RWA nicht modernisiert wiedergegeben, sondern in der Schreibweise des Komponisten belassen. Auch hinsichtlich der Silbentrennungen richtet sich die RWA nach der Stichvorlage. Eine Nummerierung der Strophen verwendete Reger (mit einer Ausnahme in Opus 40 Nr. 1. Dabei übernahm er weitgehend das Gesangbuch, auch wenn er einzelne Strophen in Opus 52 Nr. 3, in dem Strophen auch umgestrichelt sind, jedoch für eine durchlaufende Zählung einführte). Aus Gründen der Übersichtlichkeit alle Strophen nummeriert. Regers Auslassen oder Umpflegen der Zählung des Gesangbuchs wird in der RWA nicht, sondern gleich auf der DVD ersichtbar.

Abweichungen der RWA

Weicht die RWA vom Notentext von der Stichvorlage ab, wird dies im Kritischen Bericht festgehalten. Die RWA wird wiedergegeben ist und es wird konzentriert, die die klaren Textausgabe) betreffen. Im Gegensatz zu den Änderungen, wenn sie nicht durch diakritische Aus-

- Ergänzung fehlender Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Textstellen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender dynamischer Angaben
- Ergänzung fehlender Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Akzidenzien: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Dynamikangaben oder Registrieranweisungen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Artikulationszeichen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Haltebögen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Phrasierungsbögen: gestrichelt
- Ergänzung von Warnakzidenzien: in Kleinstich

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; auch Regers eigene Registrieranweisungen wurden übernommen.

³ So betont Reger bei der Übersendung der Korrekturabzüge von Opus 95 an seine Verleger: »Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur und Stimmen ist also nicht mehr das Manuskript gültig, sondern die Abzüge [...], die ich korrigiert habe!« (Postkarte Regers vom 18. Juli 1906 an Lauterbach & Kuhn, in Max Reger. Briefe an Lauterbach & Kuhn, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998, S. 161).

⁴ Brief Regers an Caesar Hochstetter, von fremder Hand auf den 18. September 1898 datiert, in Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV), S. 347, hier einem späteren Datum zugeordnet.

⁵ Christian Martin Schmidt, Eine wissenschaftlich-kritische Edition? Quellen und Werkausgabe von Regers Choralphantasien, in Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shighihara, Wiesbaden u. a. 1988, S. 249–256, hier S. 250.

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise, runde oder eckige Klammern; sie wurden zu runden Klammern vereinheitlicht. Manual-, Registrier- und Koppelanweisungen sind in ihrer Darstellung standardisiert: Wenn sie nur der Erinnerung dienen (»*sempre* III. Man 8', 4'«), wurden sie in runde Klammern gesetzt; der Hinweis »*sempre*« wurde dadurch in vielen Fällen entbehrlich. Wo rechte und linke Hand auf dem gleichen Manual spielen, steht stets eine geschweifte Klammer vor der Manualangabe, unabhängig davon, ob beide Hände an dieser Stelle gleichzeitig in das betreffende Werk wechseln oder eine der anderen folgt.

Auf eine weitergehende Standardisierung der Notation wurde verzichtet (wie auch auf eine modernisierte Schreibweise bei Choraltexen); dies betrifft auch rhythmisch nicht eindeutig formulierte Passagen, die rechnerisch nicht korrekt stehen und *al fresco* auszuführen sind. Nur behutsam wurde an wenigen Stellen in Regers Notationsweise eingegriffen, sofern 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 (Schlüsselwechsel, Halsung usw.). Solche redaktionellen Entscheidungen von rein orthografischer Bedeutung sind im Lesartenverzeichnis auf der DVD nachgewiesen.

In Einzelfällen werden Teile aus früheren oder späteren Stadien eines Werks gesondert ediert und auf der DVD zur Verfügung gestellt – so etwa im Fall der Choralphantasie Opus 40 Nr. 1 die verworfene Erstfassung der dritten und vierten Strophe.

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

Chronologie der Orgelwerke

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

1890

Tripelfuge WoO IV/1 (verschollen)

1892

Drei Stücke op. 7

1893

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

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

1894–1895

Suite e-moll op. 16

ca. 1896

Phantasie cis-moll WoO IV/4 (verschollen)

1898

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

Phantasie und Fuge c-moll op. 29

Choralphantasie »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 30

Trauermarsch WoO III/5 (verschollen)

Liebstraum WoO III/7

1899

Sonate fis-moll op. 33

Zwei Choralphantasien op. 40

Nr. 1 »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«

Nr. 2 »Straf mich nicht in deiner Barmherzigkeit, o Herr!«

Suite cis-moll WoO IV/5 (Entwurf)

Introduction und Passacaglia d-moll

1900

Phantasie und Fuge d-moll

Sechs Trios op. 47

Drei Choralphantasien op. 48

Nr. 1 »Auch ich bin ein Staub und Asche«

Nr. 2 »Vom Himmel hoch, da komm ich her«

Nr. 3 »Nimm von uns, o Herr, nur Gutes an«

Opus 48 in Opus 67)

Choralvorspiel »unserm König Heil« WoO IV/7

1901

Phantasie und Fuge d-moll op. 57

Phantasie und Fuge d-moll op. 58

Phantasie und Fuge d-moll op. 60

Choralvorspiele (1904 als Opus 79b)

Choralvorspiel WoO IV/8

Choralvorspiel »Christ ist erstanden von dem Tod« WoO IV/9

1902

Monologe op. 63

Zwölf Stücke op. 65

Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele op. 66

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

Präludium und Fuge d-moll WoO IV/10

1902–1903

Zehn Stücke op. 69

1903

Fünf leicht ausführbar

Variationen und Fuge d-moll op. 73

1904

Zwölf Stücke op. 74

Vier Phantasien op. 75

Requiem op. 76

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

ca. 1908/1909

Choralvorspiel »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«

WoO IV/16

1912

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

für Orgel

1913

Introduction, Passacaglia und Fuge e-moll op. 127

Neun Stücke op. 129

1914

Dreißeig kleine Choralvorspiele op. 135a

1915

Phantasie und Fuge d-moll op. 135b

Altniederländisches Dankgebet WoO IV/17

1915–1916

Orgelstücke op. 145

Einleitung

Max Regers Orgelwerke werden seit ihrer Entstehung intensiv rezipiert. Besonderes Interesse finden die Choralphantasien, was sich sowohl in hohen Aufführungszahlen als auch in reichhaltiger wissenschaftlicher Aufarbeitung zeigt. Kaum eine andere Werkgruppe aus Regers Œuvre steht daher in der allgemeinen Wahrnehmung so beispielhaft für sein Schaffen wie diese. Im Gegensatz zu anderen Formen und Gattungen der Orgelmusik, denen sich Reger zeitlebens widmete (wie freie Phantasien und Fugen oder Choralvorspiele), entstanden die sieben Choralphantasien in einem vergleichsweise kleinen Zeitraum von zweieinhalb Jahren: Im Spätsommer 1898 schrieb Reger »Ein' feste Burg ist unser Gott« op. 27 und »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 30; ein Jahr später folgten »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« und »Straf mich nicht in deinem Zorn!« als Opus 40 Nr. 1 und 2; den Abschluss bildeten im Herbst 1900 die drei Phantasien Opus 52 »Alle Menschen müssen sterben«, »Wachet auf, ruft uns die Stimme!« und »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!«.

Biografischer Kontext

In den Jahren vor der Entstehung der Choralphantasien hatte Reger in Wiesbaden berufliche und persönliche Krisen erlebt, die für ihn mit der Zeit immer lebensbedrohlicher geworden waren. Im Juli 1896 war zur *Orgelsuite e-moll* op. 16 eine letzte anerkennende Kritik erschienen, danach sein Schaffen von der Presse nicht mehr zur Kenntnis genommen worden. Die zeitliche Unterrichtstätigkeit am Fuchs'schen Konservatorium in seinen Studienjahren bei Hugo Riemann ab 1890 nachließ, belastete ihn zusehends. Ab Oktober 1896 musste Reger seine kostenaufwendigen einjährig-freiwillige Wehrpflicht leisten,¹ der bei gleichzeitiger Einnahme einer gespannten finanziellen Lage außer Kontrolle geraten hatte. Reger hatte vorgesorgt und in anderen Werken – ein Klavierkonzert, eine *Symphonie h-moll* WoO 17 – Erlös für das Militärlager erzielt, jedoch unmittelbar nach dem Ende der Wehrpflicht aus Gründen der Entlassung geltend gemacht. Reger hatte seine Entlassung geltend gemacht, wurde aber abgelehnt. Reger wurde in eine harte Umgebung im Frühjahr 1896 verschickt; als letzter Ausweg wünschte Rückkehr ins Elternhaus. Reger erholte sich dort ab Mitte Juni 1896 auf Verlegersuche, bei der ihm Richard Forberg an die Verlage Jos. Aibl und Rob. Forberg befreit von den Unterrichtsverpflichtungen am Weiden war es ihm möglich, in kurzer Abfolge etliche neue Werke zu schreiben,² darunter die Choralphantasien Opus 27 und Opus 30. Diese beiden Werke markieren in besonderer Weise

Regers Durchbruch, gelten sie doch als originelle Beiträge zu einer Gattung, die mit ihnen verstärkt ins öffentliche Bewusstsein trat. »Wenn es Max Reger gelingt, auch in seinen anderen Werken zu dieser trefflich disponierten Steigerung vorzudringen, dann ist Großes von ihm zu erwarten, dann sind wir berechtigt, eine historische Furche zu ziehen.«³ In einer Sammelrezension der *Allgemeine Musik-Zeitung* vom Oktober 1899 zu lesen.

Zur Konzeption der Choralphantasien

Seine Phantasie Opus 27 über den Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott« hat Reger folgendermaßen konzipiert: »Folgt die Melodie als c. f. jeder Verszeile, so gibt Ihnen ein Aufschluß [...]. Der letzte Vers des Chorals mit dem Anfangsmotiv der Zwischenstücke weiter.«⁴ Der in Weiden in gegliederte Phantasien über den Choral »Freu dich sehr, o meine Seele!« durch den in Berlin wirkenden Organisten Heinrich Reimann und dessen *Fantasie über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern!«* op. 25 erhalten. Darauf aufmerksam wurde eine Rezension von Fritz Volbach, die im *Allgemeine Musik-Zeitung* zu lesen war.⁵ Die Rezension mit Reimanns Phantasie fand laut Regers seinem Lehrer Adalbert Lindner in den »Sommermonaten 1898«⁶ statt. Im November 1898 – die beiden Phantasien Opus 27 und 30 waren zu diesem Zeitpunkt beendet – äußerte sich Reger anerkennend gegenüber dem Organisten: »Ihre Choralphantasie für Orgel „Wie schön leucht't uns der Morgenstern!“ habe ich mir angeschafft, u. verehere ich das Werk als ein Wunder- u. Meisterwerk dieser Art! Gerade in der Benutzung u. Verarbeitung des alten Kirchenliedes liegt auch das Heil für unseren Orgelstyl!«⁷

¹ Der gegenüber der allgemeinen Wehrpflicht von drei Jahren verkürzte einjährig-freiwillige Wehrdienst stand jungen Männern mit gehobenen Bildungsabschlüssen oder besonderen künstlerischen Fähigkeiten offen. Er erforderte aber gute finanzielle Ressourcen (über die Reger nicht verfügte), da der Einjährig-Freiwillige während des Dienstjahres für seine Ausrüstung und Versorgung selbst aufkommen musste. Mit der Entlassung aus dem aktiven Dienst war üblicherweise die Beförderung zum Offizier der Reserve verbunden, was in wilhelminischer Zeit einen enormen Prestigeerfolg auch im zivilen Leben bedeutete.
² Siehe den Brief vom 22. Juli 1898 an Caesar Hochstetter, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV), S. 335.
³ Rudolf Buck, *Kompositionen von Max Reger*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 26. Jg. (1899), Nr. 41, S. 610 [13. 10. 1899].
⁴ Brief Regers an Caesar Hochstetter, von fremder Hand auf den 18. September 1898 datiert, in *Der junge Reger* (wie Anm. 2), S. 347, hier einem späteren Datum zugeordnet.
⁵ Fritz Volbach, *Vom Musikalienmarkt. Dr. Heinrich Reimann, Fantasie über den Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ für Orgel*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 23. Jg. (1896), Nr. 22/23, S. 308f. [29. 5./15. 6. 1896].
⁶ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 145.
⁷ Brief vom 1. November 1898 an Heinrich Reimann, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, ohne Signatur.

Lindner berichtet des Weiteren, er habe Reger wiederholt »bei Lektüre und Studium« der »geistlichen Texte und Melodien« des evangelischen Gesangbuchs angetroffen und den Ausruf gehört: »Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!«⁸ Eine gewisse Vertrautheit des Katholiken Reger mit evangelischen Chorälen, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch durchaus bemerkenswert ist, wird früh in Weiden entstanden sein, denn die dortige Stadtkirche St. Michael diente als Simultankirche beiden Konfessionen. Der inhaltliche Rückgriff auf Kirchenlieder, der bereits mit der *Orgelsuite e-moll* op. 16 beginnt und in den Choralphantasien manifest wird, geht zudem auf die Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs zurück, auf den sich die Widmung der genannten Suite bezieht.

Die Choräle und Choralttexte der ersten sechs Phantasien entnahm Reger sehr wahrscheinlich dem *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern* (Nürnberg 1897); hinsichtlich der rhythmischen Gestalt der Cantus firmi orientierte er sich bei den Opera 27, 30, 40 Nr. 1 und 52 Nr. 2 an Hugo Riemanns Wiedergabe in dessen *Anleitung zum Generalbaß-Spielen* (Max Hesses Verlag, Leipzig 1889). Der Choral »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!« (Opus 52 Nr. 3) findet sich in nur drei Gesangbüchern der Zeit;⁹ möglicherweise war er von dem Essener Organisten Gustav Beckmann vorgeschlagen worden, dem Reger am 16. Mai 1900 für die Übersendung eines Chorals dankte und die Komposition einer Phantasie ankündigte.¹⁰

Alle sieben Choralphantasien Regers greifen die von Reimann vorgestellte strophisch durchgebildete Form mit mehreren Binnengliederungen auf, gehen in ihrer strukturellen und spieltechnischen Komplexität jedoch über dessen Konzeption hinaus. Die Choraltropfen werden durch Zwischenspiele verklammert; die Choralphantasien ab Opus 30 sind Einleitungen vorangestrichenes Material aus diesen freien Teilen auf die abschließenden Abschnitte der Komposition übergreift, haben sich eine strukturelle Funktion. Die diatonische Anlage der Choräle und die stark chromatische Durchbildung der Phantasien sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

»Der Gottlosen Wege er / kehret in des Todes Nacht«, die in keiner der bekannten möglichen Textquellen¹⁵ enthalten sind und auch nicht dem Reimschema des Chorals entsprechen. Unübersehbar ist dagegen ihr fast wörtlicher Bezug auf den in den möglichen Vorlagen genannten, der Choraldichtung zugrunde liegenden Psalm 146 in der Luther'schen Übersetzung: »[Der Herr] kehret zurück den Weg der Gottlosen.« Denkbar ist, dass es sich hier um eine bewusste »Rückdichtung« Regers auf Grundlage der Opera 40 Nr. 1 handelt, die inhaltlich motiviert ist: Zusammen mit dem Postulat der Liebe Gottes für »die Seine« (»die Frommen«) ergibt sich eine insofern überraschende Verbindung beider Strophen nun in ein allen Menschen gegebenes Heil.

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

Regers Choralphantasien für die Opera 40 Nr. 1, 52 Nr. 2 und 52 Nr. 3 abgesetzte Fugen erreicht der jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle und die jeweils vertonten Choräle sind oftmals in eine »polare Relation« oder Ausbalancierung die jeweilig

einen Interpreten, dessen eminentes Können außer allem Zweifel steht!«¹⁸ Karl Straube hatte am 4. März 1897 die *Suite e-moll* op. 16 in der Berliner Dreifaltigkeitskirche aus der Taufe gehoben und sie ein Jahr später in einem Konzert in der Frankfurter Paulskirche, zu dem Reger angereist war, wiederholt. Bei dieser Gelegenheit hatten sie sich kennengelernt und Freundschaft geschlossen. Straube, seit 1897 Organist in Wesel und ab 1903 an der Thomaskirche in Leipzig tätig, blieb fortan einer der zentralen Interpreten Reger'scher Orgelwerke.

Von den sieben Choralphantasien sowie den im gleichen Zeitraum entstandenen Orgelopera 29, 33 und 46 erstellte Reger jeweils zwei Reinschriften: Eine erhielt Karl Straube, die andere wurde als Stichvorlage an die Verleger gesendet. Reger bedachte Straube vor allem als Interpreten mit Manuskripten – bei den Opera 27 und 30 vermutlich nicht nur in der Hoffnung auf baldige Aufführungen, sondern insbesondere auch auf zeitnahe Konzertkritiken als Hilfsmittel bei der Verlegersuche.¹⁹

Bei allen Choralphantasien schrieb Reger die beiden Manuskripte jeweils unmittelbar nacheinander. Bei Opus 30 (und vermutlich auch Opus 27)²⁰ verwendete Reger die Erstschrift zur Verlegersuche und sandte die besser lesbare Abschrift dem möglichen Interpreten. Von den fünf Phantasien der Opera 40 und 52 erhielt Straube dagegen die Erstschrift, während die beim Abschreiben überarbeitete Zweitschrift hier dem Verlag vorbehalten blieb.

Einen Sonderfall stellt die *Choralphantasie* »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« op. 40 Nr. 1 dar. Reger hatte die Erstschrift an Straube gesandt und die als Stichvorlage gedachte Zweitschrift zunächst bei sich behalten.²¹ Straube unterbreitete ihm einen substantziellen Änderungsvorschlag, den Reger in die zurückbehaltene Stichvorlage einarbeitete (siehe *Entstehung und Drucklegung der Kritischen Bericht*). Für die übrigen Choralphantasien: ähnlicher Einfluss Straubes auszuschließen, denn in all gab Reger die Stichvorlagen und die Exemplare für Straube gleich aus der Hand und nahm während der Drucklegung konzeptionellen Änderungen mehr vor. Inwieweit ein solcher Austausch Regers und Straubes stattgefunden haben mag, ist unklar. Die Korrespondenz während der fraglichen Jahre

Entstehung und Drucklegung

Opera 27 und 30

Im Sommer 1898 nahmen Reger und Straube an mehreren Orgelkonzerten teil. Reger sandte Straube mehrere Beiträge. »Augenblicke« op. 27 und »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« op. 30. Opus 27 muss Straube im Sommer 1898 erhalten haben. Am 20. September fand eine Aufführung durch Karl Straube statt.²⁴ Die Orgelphantasie wurde erstmals in einem Brief am 16. August 1898 erwähnt, als sie bereits weitgehend fertig war. Aus den Manuskripten ist noch die genaue Entstehung der beiden Schwesterwerke als Opus 27 und 30 nicht zu ermitteln. Die Suche für das Doppelopus gestaltete sich schwierig. Weniger Wochen sandte Reger die Stichvorlage von Opus 27 an Praeger & Meier (Bremen), Max Brockhaus (Leipzig)

und C. F. Peters (Leipzig). Letzterem bot er am 28. September auch Opus 30 an.²⁶ Doch diese Versuche blieben ohne Erfolg. Im Oktober bahnte Richard Strauss Verhandlungen mit Jos. Aibl (München) an, die allerdings an der Höhe des Honorars scheiterten, das Reger zu erzielen hoffte.²⁷ Strauss stellte auch den Kontakt zu dem Leipziger Verlag Rob. Forberg her, der im November die erste der beiden Choralphantasien zum Druck annahm.²⁸ Die zweite erhielt dahin die Opuszahl 30 und wurde schließlich doch noch bei Forberg verlegt,²⁹ mit dem Reger in Verbindung geblieben war bzw. April 1899 erschienen die Erstdrucke der beiden

Opus 40

Ein Jahr später wandte sich Reger mit »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« op. 40 Nr. 1 der Guder an.

¹⁸ Brief vom 26. August 1902 an Wilhelm Straube, Oratorienvereins, in Max Reger, Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Schreiber, Bonn u. a. 1956, S. 150.

¹⁹ Bei der *Sonate fis-moll* op. 10 Nr. 10 wurde Reger bei der Erstellung der Stichvorlage von Straube über die bevorstehenden Treffen mit dem Verleger über Unsicherheiten bei der Erstellung der Erstschrift für die *Suite* Opus 16 herbeigeführt, dann aber von Straube abgelehnt.

²⁰ Von Opus 27 und 30 wurde die Erstschrift dem Exlibris des Verlegers vorbehalten, die Zweitschrift dem Verlag vorbehalten. Die Aussage, ob es sich bei der Zweitschrift handelt, ist nicht ganz sicher, da die Zweitschrift sehr wenige Korrekturen aufweist.

²¹ Reger sandte die Erstschrift im Dezember 1899 bei seinem Verbleiben in Leipzig an Straube.

²² Straube schickte Straube die gezeichneten Schreiben nach ihrer Beantwortung. Die Originalien sind erst ab Mai 1901 gezeichnet. Reger überlieferte Straube die Originalien. Über seine Unterstützung schrieb Straube rückblickend: »Solches Tun geht über die Grenzen einer Angelegenheit verschwiegener Art zwischen Reger und Straube hinaus, die Außenwelt hat nur zu dem im Druck vorgelegten Text zu nehmen.« (Brief vom 24. April 1943 an Hans-Joachim Schreiber, in: *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Leipzig 1952, S. 150).

²³ Brief vom 18. August 1898 an Ernst Guder, in *Der junge Reger* (wie Anm. 2), S. 398.

²⁴ Straube sandte Straube nur in einer Abschrift Adalbert Lindners überlieferte Rezension aus dem *Generalanzeiger für Wesel* vom 24. September 1898, ebda., S. 342; außerdem Brief vom 28. September 1898 an Max Abraham (Verlag C. F. Peters), ebda., S. 343. Laut einem von fremder Hand auf den 18. September 1898 datierten Brief Regers an Caesar Hochstetter könnte jedoch bereits am 13. September eine Aufführung in Wesel stattgefunden haben: »Straube spielte sie letzten Dienstag in einem Konzert 2x (als erste – u. dann letzte Nummer)« (ebda., S. 347, hier einem späteren Datum zugeordnet). Um welche Art von Veranstaltung es sich hierbei handelt haben mag, ist unklar. Die ausführlichen Kritiken der Uraufführung vom 20. September sowie der Folgeaufführung vom 27. September (ebda., S. 344ff.) erwähnen eine Wiederholung der Choralphantasie nicht.

²⁵ Brief vom 28. September 1898 an Max Abraham: »Unterdessen schrieb ich noch eine 2. Fantasie für Orgel über den Choral: „Freu dich sehr, o meine Seele!“, welche ich Ihnen [...] in einigen Tagen zusenden könnte.« (Siehe Anm. 24.)

²⁶ Siehe Anm. 25.

²⁷ Siehe Brief vom 16. November 1898 an Caesar Hochstetter, ebda., S. 356.

²⁸ Verlagsschein über die Opera 27 und 29, unterschrieben am 30. November 1898 (Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Sammlung C. F. Peters). Im oben genannten Brief vom 16. November war Reger noch von einer Übernahme auch der zweiten Choralphantasie ausgegangen.

²⁹ Verlagsschein zu den Opera 20, 28 und 30 und Honorar-Empfangsbescheinigung, unterschrieben am 18. Januar 1899 (Verlagsschein im Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 104; Empfangsbestätigung im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig, Sammlung C. F. Peters).

³⁰ Die *Sechs Walzer* op. 22 hatte Aibl im November in Verlag genommen (Honorar-Empfangsbescheinigung, unterschrieben am 3. Dezember 1898, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 101), im Dezember die *Hymne an den Gesang* op. 21 und die *Volkslieder* WoO VI/6 (Brief vom 22. Dezember 1898 an Ernst Guder, in *Der junge Reger* [wie Anm. 2]), S. 369.

³¹ Am 17. März 1899 berichtete Reger vom Erscheinen seines Opus 27 (Brief an Ernst Guder, in *Der junge Reger* [wie Anm. 2], S. 398). Der Schlussvermerk im Manuskript der Fassung von Opus 30 für Klavier vierhändig, die erst nach Erhalt des Erstdrucks erstellt worden sein kann, ist auf den 30. April 1899 datiert.

Straube begab er sich damit bewusst in Konkurrenz zu Heinrich Reimann und dessen gleichnamigem Werk.³² Am 26. September 1899 bezeichnete Reger die Phantasie als »fertig« und bereits »praktisch ausprobiert«, sie müsse nur noch »ins Reine geschrieben«³³ werden. Den Schlussvermerk der Abschrift, welche die Stichvorlage wurde, setzte er am 2. Oktober 1899.³⁴ Die Erstschrift sandte er bald darauf an Straube, der das Werk am 24. Oktober 1899 in Wesel aus diesem Manuskript uraufführte.

Auf Straubes Anregung komponierte Reger die dritte Strophe neu (siehe den *Kritischen Bericht*): »Reger hatte in der ersten Fassung seiner Fantasie [...] die Chormelodie im Verlauf des zweiten Verses ins Pedal gelegt und darüber eine äußerst nichtssagende dreistimmige Harmoniefolge gesetzt. Ich schrieb ihm von Wesel [...] meine Ansicht und machte gleichzeitig den Vorschlag, eine melismatisch geführte Variation einzufügen.«³⁵ Diese Neufassung muss Straube – vor oder nach ihrer Einfügung in die Stichvorlage – vorgelegen haben, da er eine Abschrift erstellte, die erkennbar auf Regers Manuskript zurückgeht (siehe DVD).

An eine Erweiterung des Opus 40 durch eine zweite Phantasie dürfte Reger bis weit in den November nicht gedacht haben, denn noch in einem Brief vom 20. November bezeichnete er »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« allein als Opus 40.³⁶ Die *Choralphantasie* »Straf mich nicht in deinem Zorn!« op. 40 Nr. 2 komponierte er dann innerhalb etwa einer Woche; den Schlussvermerk der Erstschrift setzte er am 29. November 1899. Anfang Dezember nahm der Verlag Jos. Aibl beide Choralphantasien unbesehen zum Druck an. Nach einer letzten Durchsicht sandte Reger am 15. Dezember dem Verlag die Stichvorlagen zusammen mit weit über 40 Werken (Opera 38 bis 44). Die Korrekturfahnen waren am 6. Januar 1900 geprüft, die Erstdrucke lagen im Mai vor.

Opus 52

Die Choralphantasien Opus 52 konzipierte Reger als Dreiergruppe.³⁷ Als Vorlage zog er neben den schon bekannten Chorälen zeitweise auch »O Ewigkeit, du Donnerwort!«³⁸ Betracht.³⁸ Mit der Komposition vorwiegend unmittelbar nach Abschluss der Arbeit mutlich unmittelbar nach Abschluss der Arbeit. Ende August 1900. In der ersten Phantasie »Alle Menschen müssen sterben«³⁹ vor, »Wachet auf, ruft uns die Stimme«⁴⁰ diesem Zeitpunkt bereits wachet auf den 15. September d. h. Reger vom Abschluss der Arbeiten, bleibe meine Seelenfreude«⁴¹ sich redaktionelle Arbeiten nebst dem 21. Oktober 1900 sandte er seine Werke an den Verlag Jos. Aibl, der sie im Juni 1901.

Opus 52 entfernte sich Reger von der gepflegten Gewohnheit, je zwei Orgelwerken zu erstellen. Die Phantasien sind vollständig ausgeführt, in Nr. 2 finden sich auf beiden Seiten keine Vortragsanweisungen mehr. Reger ab der Mitte der ausschließlichen in schwarzer Erstschrift zunehmend flüchtiger, begann die Fuge einmal ordentlich zu notieren, brach aber die Niederlegungen Takte vor Schluss ganz ab mit der Anmerkung: »von nun an gleich rein ins Druckexemplar komponiert.« Die Erstschrift

erhielt Karl Straube (gemäß den Schenkungsvermerken von Nr. 2 und Nr. 3) unmittelbar nach dem Einreichen der Zweitschriften zum Druck.

Frühe Rezeption

Fünf der sieben Choralphantasien – »Ein feste Burg ist unser Gott« op. 27, »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 30, »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« op. 40 Nr. 1, »Alle Menschen sterben« op. 52 Nr. 1 und »Wachet auf, ruft uns die Stimme« op. 52 Nr. 2 – erlebten ihre Uraufführung zu Weihnachten 1898 und Sommer 1901 im Weseler Willibroduschor. Straube, zum Teil noch aus dem Manuskript, »deinem Zorn!« op. 40 Nr. 2 stellte Opus 52 einen Monat nach Erscheinen des Buches in Brünn (heute: Brno) der Öffentlichkeit. Die Aufführungen beschloss wieder im Münchner Kaim-Saal mit dem Titel »lobet die Seelenfreud!« op. 52.

Wie Burkert gratulierte er, wie er, bald nach Erscheinen der Phantasien jene Orgelmusik Regers an der Orgel spielte. Dettmer (Carus-Verlag), Hermann Hofmeier (Carus-Verlag), Hermann Hofmeier (Carus-Verlag), Andreas Hofmeier (Carus-Verlag) und Willem Peeters (Carus-Verlag) und musikalischen Anforderungen zu interpretieren an ihre Grenzen stießen. Straube: »Dieses Stück ist geschrieben worden, um Heinrich Reimann über den gleichen Choral an die Wand zu drücken. Max Reimann, dieser hatte ihm sein erstes Wohlwollen gekündigt und mich unfreundlich, ließ alle Briefe unbeantwortet, was dem Jüngeren von ihm mit Groll erwidert wurde.« (Brief vom 20. November 1944 an Hans Klotz, in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors* [wie Anm. 22], S. 437).

Postkarte vom 26. September 1899 an Adalbert Lindner, in *Der junge Reger* (wie Anm. 2), S. 437. Was an dieser Stelle darunter zu verstehen ist, dass das Werk »fertig«, aber noch »ins Reine« zu schreiben sei, ist unklar; denkbar ist jedes Stadium zwischen Abschluss des Entwurfs und Beginn der Abschrift.

Den vollständigen Abschluss der Abschrift markiert dieses Datum allerdings nicht, denn am folgenden Tag war Reger noch dabei, das Werk »definitiv ins Reine« zu übertragen (Brief vom 3. Oktober 1899 an Alexander Wilhelm Gottschalg, ebda., S. 438), was sich auf Korrekturen oder die Eintragungen mit roter Tinte beziehen kann (siehe *Zur Edition der Orgelwerke, Regers Arbeitsweise*).

³⁴ Brief Straubes vom 28. Juni 1944 an Hans Klotz, in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors* (wie Anm. 22), S. 235.

³⁵ Siehe den Brief vom 20. November 1899 an Theodor Helm, in *Der junge Reger* (wie Anm. 2), S. 465.

³⁶ Postkarte vom 24. Juni 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg: »Opus 51 werden 3 Orgelphantasien großen Stils. Nachher kommt ein Concert für Orgel mit großem Orchester.« (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 034/1).

³⁷ Postkarte vom 30. Juni 1900 an Richard Jung: »Am nächsten Montag beginne ich eine Choralphantasie für Orgel über: O Ewigkeit, du Donnerwort!; op. 51 [sic] werden 3 Choralfantasien« (Brief in Privatbesitz, Kopie in Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 518/12).

³⁸ Brief vom 5. September 1900 an Hermann Siemon: »Nun habe ich eine Orgelphantasie: Alle Menschen müssen sterben“ op 51 [sic] vollendet; von einer anderen neuesten Orgelphantasie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (op 52 II sind gestern 9 Seiten fertig geworden u. dann kommt noch eine dazu [...]). Natürlich gibt es da Arbeit über Arbeit, da ich außerdem noch viele andere Sachen habe.« (Autographen-Sammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster).

³⁹ Brief vom 1. Oktober 1900 an Ella Kerndl: »Fix u. fertig vollendet ist nun augenblicklich Folgendes: [...] op 52 Drei Phantasien für Orgel« (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 011/5).

⁴⁰ Postkarte vom 13. Oktober 1900 an Richard Jung. Demnach war die dritte Phantasie »soeben in Arbeit« (Privatbesitz, Kopie in Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 518/5).

an Rezensenten, Widmungen und umfangreiche Notensendungen trieb Reger diese auch selbst immer wieder voran.⁴² Hatten die Weseler Uraufführungen lediglich in der regionalen Presse ihren Niederschlag gefunden,⁴³ so machten nicht nur Straubes Münchner und Berliner Konzerte,⁴⁴ sondern auch dessen Artikel in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* Regers Werk einer größeren Öffentlichkeit bekannt.⁴⁵ Als Rezeptionsmotive verfestigten sich mit der Zeit die Stilisierung von Regers Orgelschaffen als einer Übersetzung »Bach'schen Geist[s] gleichsam ins Moderne«⁴⁶ und die Beschreibung der Choralphantasien als Programmmusik.⁴⁷ Mitte des Jahres 1901 resümierte Friedrich L. Schnackenberg, der Widmungsträger von Opus 52 Nr. 3, in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: »werden auch wenige diese Compositionen öffentlich vortragen [...] – kennen lernen muß sie jeder über das Mittelmaß des Könnens hinausstrebende Orgelspieler«.⁴⁸

Die Aufmerksamkeit, die Regers Orgelwerke und besonders die Choralphantasien in kurzer Zeit auf den bis dahin unbekanntem Komponisten lenkten, ist Hermann Wilske zufolge vor dem Hintergrund eines »als Verwahrlosung empfundenen Stand[s] der Orgelmusik« zu verstehen, den diese Werke »gleich einem Fanal«⁴⁹ bewusst gemacht hätten. Deshalb wurden sie von der Kritik vielerorts geradezu enthusiastisch und dort, wo sie auf Unverständnis stießen, zumindest wohlwollend begrüßt. Bestrebungen, die Kirchen- und Orgelmusik zu reformieren, gab es auch von anderer Seite, und einflussreiche Autoren wie Heinrich Reimann in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* hatten längst eine wie auch immer verstandene Rückbesinnung auf den Orgelstil Johann Sebastian Bachs als Losung ausgegeben.⁵⁰ Für solche Erwartungen bot Reger, der seine Choralphantasien selbst als »ganz u. gar auf Bach'scher Grundlage«⁵¹ stehend beschrieb, zu einem günstigen Zeitpunkt und bereitwillig eine ideale Projektionsfläche.

Das auf der DVD präsentierte Quellen- und Materialverzeichnis ist zu einem großen Teil aus den Beständen vieler weiterer Institutionen haben dargestellt, die Darstellungen im ersten Band, worüber die jeweiligen

Ein besonderer Dank geht an die Österreicherinnen für die Überlassung der (aufbewahrten) Stimmblätter; nicht nur zur Auswertung, sondern zur Veröffentlichung im Rahmen der Max-Reger-Säule. Die Weiden (Max-Reger-Säule) den Entwurf zu Opus 30, 52 Nr. 1 und 2. Die Veröffentlichung zur Verfügung. Die Bibliothek in München sei für die Erstdrucke von Opus 27 gedankt, die (Sammlung Musikgeschichte/Genese) die Genehmigung zur Abbildung des Erstdrucks. Die Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, dem Carus-Verlag Stuttgart (namentlich Lektorin Julia Rosemeyer), den Mitarbeitern des Forschungsprojekts Edicom an der Universität Paderborn (beson-

ders Dr. Johannes Kepper und Benjamin Wolff Bohl), der Hochschule für Musik Karlsruhe und nicht zuletzt den wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften (Nikolaos Beer, Almut Ochsmann und Katharina Rehn) des Max-Reger-Instituts.

Karlsruhe, im Dezember 2009

Die Herausgeber

⁴² Im Jahr 1899 allein 16 erhaltene Schreiben an Georg Göhler, Gottschalg, Caesar Hochstetter, Theodor Helm und Johannes Straube. *Der junge Reger* [wie Anm. 2], S. 438f., 441f., 446f., 453, 454f., 455f., 468f., 470f., 471f., 472ff., 474ff., 479, 480 und 482.

⁴³ Nur in Abschriften Adalbert Lindners überlieferten Rezensionen aus dem *Weseler Anzeiger* für Wesel vom 24. September 1898 bzw. der *Weseler Zeitung* vom 29. September 1898, in *Der junge Reger* (wie Anm. 2), S. 342f. bzw. 343f.

⁴⁴ Etwa im März und Mai 1901 die Aufführungen der Phantasien Opus 27, 40 Nr. 1 und 2 im Münchner Kaim-Saal bzw. der Opera 27 und 52 Nr. 2 in der Berliner Garnisonkirche.

⁴⁵ Siehe Karl Straube, *Max Reger: Orgelkompositionen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 5. Jg., Heft 4 (April 1900), S. 114ff. bzw. *Max Reger Orgelkompositionen und Bearbeitungen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg., Heft 6 (Juni 1901), S. 210ff.

⁴⁶ Theodor Kroyer, *Konzerte* [Bericht vom 9. November 1901], in *Allgemeine Zeitung*, München, Nr. 313, Abendblatt, 11. November 1901, S. 1 des Feuilletons.

⁴⁷ So ist 1901 im *Musikalischen Wochenblatt* zu lesen, dass Opus 40 Nr. 1 »eine Art Programmmusik zu vier Strophen des alten Kirchenliedes darstellt und sich durch Originalität des Ausdrucks, durch ein frappantes tonmalerisches Talent und durch Grösse der Auffassung gleich ausgezeichnet [sic]« (-h., *Berichte. Hildesheim*, a. a. O., 32. Jg. [1901], Heft 5, S. 63). In *Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik* kommt ein Rezensent zur gleichen Zeit zu dem Schluss, Opus 30 böte »als „absolute Musik“ ohne Zuhilfenahme der Textgedanken nicht genug Klarheit« und schlägt sogar vor, die Cantus-firmus-Einsätze von verschiedenen Solisten und einem gemischten Chor singen zu lassen: »In dieser von uns gedachten Form verspräche die edle Komposition gewiß großen Erfolg und würde im Gotteshause die ganze Gemeinde zu weihervoller Andacht erheben.« (W. H., *Kompositionen von Max Reger. op. 30. Phantasie für Orgel über den Choral „Freu dich sehr, o meine Seele.“*, a. a. O., 26. Jg. [1901], Heft 2, S. 36).

⁴⁸ Friedrich L. Schnackenberg, *Kritischer Anzeiger*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg. (1901), Heft 28, S. 379.

⁴⁹ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden u. a. 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. XI), S. 105.

⁵⁰ Heinrich Reimann, *Orgel-Sonaten*, in *Allgemeine Musikzeitung* 21. Jg. (1894), Heft 43, S. 559f.: »Außerhalb dieses Stiles giebt es kein Heil! [...] Bach wird geradezu das Kriterium unserer Kunst, für die Orgel zu komponieren.«

⁵¹ Brief Regers vom 25. Januar 1900 an Anton Gloetzner (wie Anm. 16).

The Reger Edition

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

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

It combines volumes of printed music with a digital edition, a hybrid edition, thereby exploiting the advantages of both presentations to reconcile scholarly and practical needs. Nonetheless, the edited musical score remains the core of the edition. All of the musical editions are prepared using Edirom software. The printed editions and the digital comparison offer all users the opportunity to compare the original with its beginnings or to draw on the original. The digital edition, from its process, numerous working processes and into the works that

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

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

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

The Edirom software used as a basis 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.

About the edition of the organ works

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

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

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

Reger's working methods

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

After a basic compositional idea, which can mostly be only vaguely reconstructed, the written working process began with a Verlaufsentswurf (preliminary sketch) usually beginning at the first measure, which largely tallies with the ensuing Niederschrift (written out version, = fair copy) without the contents already worked out down to the last detail. Relatively exact passages in the sketches stand opposite to literally empty pages which simply set out the proportions of the work. The sketches are notated in a kind of shorthand which indeed can be deciphered by proceeding through the actual work itself, are scarcely any help for example, accidentals are often at best only indicated in outline.

This sketch was followed by several stages and the actual musical text, he made corrections or with regard to space corrections were initially only made as still wet) and only made them away. Occasionally he also in order to enter the new material

musical text in black is followed by the performance instructions in red ink. Reger quite often began the work was fully written out. Here also a number of corrections was made. Instructions for the engraver to the presentation of the edition were usually also made in red ink, without being able to name the precise point in

the working process when these were made. Several stages in writing out of the composition may overlap here when Reger's manuscript of several pages, embarks on the next stage from the beginning whilst he was still engaged with the task on the following pages. The date of completion is the date of the completion of the whole composition stage (e.g. the writing out of the musical text). Usually only a single fair copy remains; only in exceptional cases a copy of it.

Only after completion of the work did Reger usually write out a title page, a cover sheet or folded the manuscript into the bundle. Often, Reger prepared the quires of paper and the number of pages.

For most of the works Reger himself prepared the proofs, that is, the first proof was sent to print. From the first proof onwards he did this with great thoroughness, and he made changes to the music and the performance instructions as far as possible during this phase and by the time of the first proof. In early works these were, at least in part, changes made by Reger can be seen. These were aimed in most cases at greater clarity and precision, as well as with regard to a more finely-differentiated phrasing and articulation, a more workable phrasing and articulation, a more workable phrasing and articulation, a more workable phrasing and articulation. The first edition is the end point of this composing process.¹

Historical sources

For 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, excerpts, versions for other instrumentations and comments about mistakes (e.g. errata notices).

One special case should be mentioned. Between 1898 and 1900 Reger made two successive fair copies (Erst- und Zweitschrift [first copy and second copy]) of each of his major organ works (see *Reger's working methods*),² one of which was sent to his friend Karl Straube and the other served as the engraver's copy.

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

¹ A unique example is the *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, where Reger subsequently made a suggestion for a cut in the score.

² The original copies of the *Chorale Fantasias* op. 52, Nos. 2 and 3 were indeed laid out as fair copies, but were however not fully worked out in detail by Reger (see the section *Composition and printing* in the *Introduction*).

Evaluation of the sources

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

Reger regarded the latest form of the work in each case in the working process described above, organically, as the further development and refinement of what preceded it.³ Therefore, the authorized first edition which resulted at the end of this process, served, with the greatest weight, as the primary source for the musical text of the RWA. Where a comparison with manuscript sources leaves doubt as to whether quirks in the first edition are a case of conscious alterations or simply slips on Reger's part or mistakes, inaccuracies (e.g., with phrasing or dynamics) or even unauthorized actions on the part of the engraver, the different variants were checked for plausibility and validity; if necessary one of the readings of the manuscript sources has been given preference.

If, as for example in the case of the chorale fantasias, several manuscripts were available, in evaluating them preference was given to the engraver's copy. This applies especially if it was intended as such when it was made, because then it could be assumed that particular care was taken with it. The engraver's copy present work in precisely the form which Reger envisaged when handing over to the publisher, and regarded as valid. If the engraver was a Zweitschrift (second copy) it can be assumed with what is stated above, that alterations in contrast to the Erstschrift (first copy) were intended.

Chorale texts

The chorale fantasias published as Vokalwerke, approaching program music, are treated musically.⁴ Consequently, the text is not treated at all; it lends great significance to the textual models. Although the music is purely instrumental, the text is nevertheless a "range of sources" in the first edition.⁵

The primary source for the RWA was the engraver's copy, the autograph for Karl Schreyer, in this way, the orthographic variants could be excluded, and on the other hand, Reger devoted as much care to the text as to the music, with regard to the musical text. Where differences occur in all the sources, the hymn book was consulted. A comparison of the chorale texts of the sources as well as the relevant hymn book was made on the DVD.

Chorale texts have not been modernized in the RWA, but the composer's spelling. Also, with regard to hyphenation, the RWA has largely followed that used in the engraver's copy.

Reger only numbered the chorale verses from op. 40 No. 1 (with an exception in op. 27). In the process, he largely adopted the numbering of the hymn book, even if he omitted some verses. With op. 52 No. 3, in which the verses are also reordered, he decided, however, on a consecutive numbering. In the RWA, for reasons of clarity, all verses are numbered consecutively. Reger's omission or reordering of some verses and the numbering of the hymn book are clear from a comparison of the relevant texts on the DVD.

Divergences in the RWA from the primary source

Where the RWA diverges from the first edition, the following divergences in the chorale text, from the engraver's copy, are indicated in the Lesartenverzeichnis of the Kritischer Bericht on the DVD, whereas the printed edition indicates divergences which relate to the tonal shape of the text). In the printed music, divergences are indicated by diacritical marks, whereas those indicated by another source:

- correction of ink
- correction of square brackets
- correction of or with a
- addition of in
- addition of square brackets
- addition of using instructions or registration instructions
- addition of marks: in square brackets
- addition of square brackets
- addition of broken lines
- addition of primary accidentals: in small type
- addition of differences between the sources, and passages which were corrected editorially are indicated in the printed volume
- addition of Reger's indications for performers in the first edition, included as verbatim citations in footnotes; Reger's own registration instructions have also been included.

Occasionally Reger used round or square brackets in the musical text, for example, for additional or alternative indications; these have been standardized as round brackets. Manual, registration and coupling instructions have been standardized: when they are simply reminders ("sempre III. Man 8', 4'"), they have been set in round brackets; as a result, the indication "sempre" could be omitted in many cases. Where the right and left hand play on the same manual, this is always indicated by a curved brace before the manual instruction, regardless of whether both hands change at the same time at this point in the work, or one follows another.

³ Thus, when Reger sent the proofs of op. 95 to his publisher, he stressed: "But I request that the mistakes be correct 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, p. 161).

⁴ Reger's letter to Caesar Hochstetter, dated 18 September 1898 in another hand, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden et al 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XV), p. 347, here assigned to another date.

⁵ Christian Martin Schmidt, *Eine wissenschaftlich-kritische Edition? Quellen und Werkausgabe von Regers Choralphantasien*, in *Reger-Studien 3. Analysen und Quellenstudien*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Wiesbaden et al. 1988, pp. 249–256, here p. 250.

A further standardization of the notation was avoided (as was a modernized spelling of the chorale texts); this also applies to passages which rhythmically are not clearly written out, which mathematically are not correctly placed and are to be executed *al fresco*. Interventions in Reger's notation were undertaken with great care and only in a few places, provided that, in the opinion of the editors, the substance and understanding of the work was unaffected by this and that the alteration resulted in an improvement for the user (change of key, direction of note stems, etc.). Such editorial decisions of purely orthographic significance are listed in the Lesartenverzeichnis on the DVD.

In individual cases, parts of earlier or later stages of a work have been separately edited and made available on the DVD, for example, in the case of the Chorale Fantasia op. 40 No. 1, the rejected first version of the third and fourth verses.

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

Chronology of the organ works

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

1890

Triple fugue WoO IV/1 (lost)

1892

Three Pieces op. 7

1893

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

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

1894–1895

Suite in E minor op. 16

ca. 1896

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

1898

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

Fantasia and Fugue in C minor op. 29

Chorale Fantasia »Freu dich sehr, o meine Seele!« op. 30

Funeral March WoO III/5 (lost)

Liebstraum WoO III/7

1899

Sonata in F sharp minor op. 33

Two Chorale Fantasias op. 40

No. 1 »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«

No. 2 »Straf mich nicht in deiner Gütigkeit«

Suite in C sharp minor WoO IV/5

Introduction and Passacaglia in C minor WoO III/8

1900

Fantasia and Fugue in C minor WoO IV/6

Six Trios op. 47

Three Chorale Fantasias op. 48

No. 1 »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«

No. 2 »Straf mich nicht in deiner Gütigkeit«

No. 3 »Freu dich sehr, o meine Seelenfreud!«

and 48 in Opus 67

Chorale Prelude »Herrn König Heil« WoO IV/7

1901

Chorale Prelude and Fugue op. 57

Five Pieces op. 59

Chorale Prelude op. 60

Five Pieces op. 67 (1904 as Opus 79b)

Chorale Prelude in C minor WoO IV/8

Chorale Prelude »Christ ist erstanden von dem Tod« WoO IV/9

1902

Monologe op. 63

Twelve Pieces op. 65

Fifty-two Easy Chorale Preludes op. 67

3 Pieces (1904 as Nos. 2, 4 and 6 in Opus 8f)

Prelude and Fugue in D minor WoO IV/11

1902–1903

Ten Pieces op. 69

1903

Five Easy Preludes and Variations and Fugue op. 73

Chorale Prelude »Voll Blut und Wunden« WoO IV/13

Chorale Prelude »Kommt ein Schiff geladen« WoO IV/14

1904

Twelve Pieces op. 73

Four Pieces op. 75

Recital in D minor WoO IV/12

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

Introduction

Since their composition Max Reger's organ works have attracted a great deal of attention. Particular interest has been shown in the chorale fantasias, demonstrated both in large numbers of performances and a substantial amount of scholarly appraisal. Scarcely any other genre of works in Reger's oeuvre is as well-established in the public perception as these. In contrast to other forms and genres of organ music which Reger composed throughout his life (such as free fantasias and fugues or chorale preludes), the seven chorale fantasias were composed in a comparatively short period of two and a half years: in the late summer of 1898 Reger wrote "Ein' feste Burg ist unser Gott" op. 27 and "Freu dich sehr, o meine Seele!" op. 30; a year later "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" and "Straf mich nicht in deinem Zorn!" followed as op. 40 Nos. 1 and 2; and the last works were the three fantasias op. 52 "Alle Menschen müssen sterben", "Wachet auf, ruft uns die Stimme!" and "Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!" written in autumn 1900.

Biographical context

In the years before the composition of the chorale fantasias, Reger had experienced professional and personal crises in Wiesbaden, which became increasingly life-threatening over the course of time. In July 1896 a final appreciative review of his *Organ Suite in E minor* op. 16 had appeared, following which his works attracted no further attention in the press. Reger found his time-consuming teaching at the Fuchs'sches Konservatorium, which he had taken since his studies with Hugo Riemann from 1890, increasingly burdensome. From October 1896, Reger finally had to undertake his expensive one-year voluntary military service, which, combined with a loss of income, resulted in his financial position getting completely out of control. He had to make provision, and over eighteen months he composed symphonic works – a *Piano Concerto*, a *Symphony in B minor* and a *Symphony in D major*. He wanted to finance his year of service, but immediately before commencing it he was faced with reasons which rendered this impossible. Even after his discharge, his financial position, particularly in the printing business, refused to improve. A personal crisis, combined to make him appear in early summer 1898; the family moved to his parents' house at Weiden in the Palatinate, where he did not relish. In the following years, Reger recovered quickly there and was then set about finding a publisher, in which his friend Carl Straube was helpful with recommendations to the publisher Job. Forberg. Freed of teaching responsibilities in the winter, he was able to write a number of new works in the following session,² including the Chorale Fantasias op. 27 and op. 30. These two works mark in a special way Reger's break-

through, and indeed are considered as original contributions to the genre which they helped to bring to greater public attention. A reflective review in the *Allgemeine Musik-Zeitung* of October 1898 said of op. 30: "If Max Reger succeeds in continuing the improvement in form in his other creations [...], we expect great things of him, for he seems to me to be treading an historical furrow."³

The conception of the chorale fantasia

Reger characterized his Fantasia "Freu dich sehr, o meine Seele" as follows: "Each verse is musically conceived as a melodic line, the melody as c. f.; as far as the accompaniment is concerned, from my op. 16 will give you an idea. The fantasia is illustrated musically as a chorale, yet in the execution it moves quietly on its way."⁴

Reger's chorale fantasias are divided into two groups: the first, with the chorales divided into verses, includes "Ein' feste Burg ist unser Gott" and "Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!". The second group, with the chorales in Reim, includes "Wie schön leuchtet der Morgenstern" and "Straf mich nicht in deinem Zorn!".⁵ He probably heard of this in the June 1896 edition of the *Allgemeine Musik-Zeitung*.⁵ According to Reger's friend and biographer, Reger studied Reimann's Fantasia "Freu dich sehr, o meine Seele" for several days of the year 1898.⁶ In November 1898, Reger acknowledged the other composer: "I have read your chorale fantasia for organ 'Wie schön leuchtet der Morgenstern!' and I admire the work as a marvel and masterpiece of its kind! The salvation for our organ style lies precisely in the use and treatment of the old hymn!"⁷

Lindner reported further that he had come across Reger several times "reading and studying" the "sacred texts and melodies" of the Protestant hymn book and heard the cry: "The Protestants don't know what they have in their chorales!"⁸ A certain famili-

¹ A shortened one-year voluntary military service, compared with the general three years, was open to young men with good educational grades or particular artistic abilities. However, it required good financial resources (which Reger did not have), as each one-year volunteer had to provide his own equipment and maintenance. Discharge from active service was usually accompanied by promotion to the rank of officer in the reserve, which was also of considerable prestige in civilian life in the Wilhelminian period.

² See letter dated 22 July 1898 to Caesar Hochstetter, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden et al 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XV), p. 335.

³ Rudolf Buck, *Kompositionen von Max Reger*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 26. Jg. (1899), No. 41, p. 610 [13.10.1899].

⁴ Letter from Reger to Caesar Hochstetter, dated 18 September 1898 in another hand, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 347, assigned here to a later date.

⁵ Fritz Volbach, *Vom Musikalienmarkt. Dr. Heinrich Reimann, Fantasie über den Choral: "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel*, in *Allgemeine Musik-Zeitung*, 23. Jg. (1896), No. 22/23, p. 308f. [29.5./5.6.1896].

⁶ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, p. 145.

⁷ Letter dated 1 November 1898 to Heinrich Reimann, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, without shelf number.

⁸ Lindner (as note 6), p. 145.

arity on the part of the Catholic Reger with Protestant chorales, which was still quite remarkable at the end of the 19th century, would have developed early in Weiden, for the town church of St. Michael there served as a church shared by both confessions. Moreover, the structural recourse to hymns, which had already begun with the *Organ Suite in E minor* op. 16 and is evident in the chorale fantasias, goes back to the study of the music of Johann Sebastian Bach, referred to in the dedication of the suite.

Reger very probably took the chorales and chorale texts for the first six fantasias from the *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern* (Nuremberg 1897); with regard to the rhythmic shape of the cantus firmi, in opp. 27, 30, 40 No. 1 and 52 No. 2, he followed Hugo Riemann's version in his *Anleitung zum Generalbaß-Spielen* (Max Hesses Verlag, Leipzig 1889). The chorale "Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!" (op. 52 No. 3) is only found in three hymn books of the time;⁹ it may have been suggested by the Essen organist Gustav Beckmann, whom Reger thanked for sending a chorale and told about the composition of a fantasia on 16 May 1900.¹⁰

All seven of Reger's chorale fantasias adopt the strophically modeled form with several internal sections introduced by Riemann, but exceed his conception in their structural and technical complexity. The chorale verses are followed by interludes; all the chorale fantasias from op. 30 have introductions. Since motivic material from these free parts extends to the chorale-related parts of the composition, they have an important structural function. The diatonic structure of the chorale melodies and Reger's strongly chromatic harmony are frequently brought into a "polarization",¹¹ whose sharpening or balancing out decisively influences each work.

Reger's chorale fantasias follow the principle of "ad astra" and culminate in great final intensification, especially in opp. 40 No. 1, 52 No. 2 and No. 3 through formally contrasting fugues.¹² The choice of chorales and the structure of each case are also suited to this exalted form. In opp. 40 No. 1 and 52 No. 1 for example, Reger organically increases the structure of the fantasia by the joining together of the beginning and end of the chorale. In the fifth verse in the reworked version (see *Manuscripts for Karl Straube*) the final verse, and before the climax occurs.

To his form, Reger described "Wie schön leucht die Sonne" as a "program music work" in his letter of 16 May 1900. It is announced in the title of the fantasia, which assumes great significance. In the fantasia op. 52 No. 3 also shows: at the beginning of the fantasia (as in the hymn books), in Reger's version, the text "Wie schön leucht die Sonne" is announced in the title of the fantasia, which assumes great significance. In the fantasia op. 52 No. 3 also shows: at the beginning of the fantasia (as in the hymn books), in Reger's version, the text "Wie schön leucht die Sonne" is announced in the title of the fantasia, which assumes great significance.

nal sixth and seventh verses and the more general demand of the love of God for "die Seinen" [his own] (instead of limited to "die Frommen" [the devout]), in this respect a changed message results, as both verses now lead into a promise of salvation given to all men (and expressly also the "godless").

Reger's chorale fantasias, written for "a very large, modern organ! (3 manuals)",¹⁶ were intended for concert organists, who were played primarily in the Protestant churches in northern Germany. Reger remarked on their abilities: "the Protestant churches value on their organists; here we have some of the best." That's also why my fantasias are on Protestant chorales.

Manuscripts for Karl Straube

Reger himself did not perform his organ works in public concerts. He had "unfortunately had to give up playing the organ over seven years [...] – or rather, he had to give up playing the organ over seven years [...] – or rather, he had to give up playing the organ over seven years [...]"¹⁷ Karl Straube (organist at Willibrodus Church in Regensburg) was an interpreter whose playing of Reger's chorale fantasias had given him a reputation. In 1897, playing the fantasia op. 16 in the church of St. Michael in Regensburg, he met Reger again at a concert in the church of St. Michael in Regensburg. On this occasion the two men met and became friends. Reger became organist at Wesel in 1900, and Straube remained one of the best organists in Regensburg from then onwards.

Gesangbuch für Rheinland und Westfalen (Dortmund 1897), *Gesangbuch* (n. d.) edited by the Bezirkssynode Wiesbaden (1897), *Evangelisches Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Festjahr* by Christian Karl Josias von Bunsen, newly edited by Albert Friedhelm Fischer (Gotha 1881).

Reger's letter dated 16 May 1900 to Gustav Beckmann. The original is lost, but a copy is in the Max-Reger-Institut, shelf number Ep. As. 8. It is plausible that Beckmann's letter contained a copy of the hymn in question from the *Gesangbuch für Rheinland und Westfalen*.

⁹ Friedhelm Krummacher, *Balance der Widersprüche. Über Max Regers Choralphantasien*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, ed. Siegfried Schmalzriedt and Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XVII), p. 107.

¹² Contrapuntal techniques were also used for concluding effects in opp. 27 and 30: in op. 27 a fugue was integrated over the opening of the chorale in the fourth verse, and in op. 30 Reger composed the first half of the last verse as a canon. Opus 40 No. 2 and 52 No. 1 lead into a stretto.

¹³ For reasons of content and formal conciseness in op. 30, the third and seventh verses were omitted, in op. 40 No. 1 the seventh verse, in op. 40 No. 2 the third verse, in op. 52 No. 1 the second, fourth and fifth verses, and in op. 52 No. 3 the fifth verse.

¹⁴ Letter dated 1 November 1899 to Hugo Riemann, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 456. To Emil Krause Reger went on to admit that in his op. 40 Nos. 1 and 2 he had "expanded the form of the chorale fantasia to a 'symphonic poem' for organ" (letter dated 6 April 1900, Max-Reger-Institut Karlsruhe, shelf number Ep. Ms. 155).

¹⁵ In addition to the hymn-books cited, Matthias Jorissen, *Neue Bereimung der Psalmen*, Amsterdam 1818 (new edition Röttingen 2006 [= Stiftung Freunde von Quellen aus der Reformation, Vol. 3]), and Richard Lindner, *Die Psalmen Davids, übersetzt und in Reime gebracht von Matthias Jorissen, vierstimmig für gemischten Chor bearbeitet von Rich. Lindner*, Elberfeld 1897. In Jorissen the lines are: "Die Ihm ruchlos widerstehn / müssen ratlos irgehen."

¹⁶ Reger's letter dated 25 January 1900 to Anton Gloetzner, quoted from Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika. "Die amerikanischen Ohren sind doch etwa so gebaut wie die deutschen"*, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 11), p. 153.

¹⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸ Letter dated 26 August 1902 to Wilhelm Weber, conductor of the Augsburg Oratorio Society, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn et al. 1956, p. 107.

For the seven chorale fantasias, as well as opp. 29, 33 and 46, which dated from the same period, Reger created two fair copies of each: one went to Karl Straube and the other was sent to the publisher as a copy for the engraver. Reger presented Straube with manuscripts, above all as an interpreter – in the case of opp. 27 and 30 probably not only in the hope of speedily receiving performances, but particularly also to get some relevant reviews to help in the search for a publisher.¹⁹

For all of the chorale fantasias Reger wrote out the two manuscripts one immediately after the other. With op. 30 (and probably also op. 27)²⁰ Reger used the Erstschrift (first copy) to find a publisher and sent the more legible copy to the possible performer. On the other hand, of the five fantasias in opp. 40 and 52, Straube received the first copy, while the Zweitschrift (second copy), revised while being copied out, was retained for the publisher.

The *Chorale Fantasia* “*Wie schön leucht't uns der Morgenstern*” op. 40 No. 1 represents a special case. Reger had sent the Erstschrift to Straube, and initially himself retained the Zweitschrift intended as the engraver's copy.²¹ Straube proposed a substantial alteration which Reger incorporated into the retained engraver's copy (see *Composition and printing* and the *Kritischer Bericht*). For the other chorale fantasias a similar influence from Straube can be ruled out, for in all these cases, Reger sent out the engraver's copies and the copies for Straube at the same time and made no further conceptional alterations during the printing. It is unclear to what extent a correspondence between Reger and Straube on artistic questions may have taken place parallel to this, as the correspondence on this matter during the years in question (up to 1901) is lost.²²

Composition and printing

Opp. 27 and 30

In summer 1898, Reger resumed his composition of organ works which had ceased with op. 16 (1895), immediately planning new works in this genre. “At the moment, [I am writing several] works!”²³ he told a friend in Wiesbaden. The chorale fantasias “*Ein' feste Burg*” and “*Freu dich sehr, o meine Seele!*” were completed shortly afterwards. On 20 September in Wesel by Krefeld, op. 30 was first referred to in a letter. At the same time it had already largely been completed. The linking of the two sister works was suggested by the manuscripts.

A search for a publisher proved difficult. Within a few days Reger sent Straube his copy of op. 27 to Praeger in Leipzig and C.F. Peters in Frankfurt. After op. 30 on 28 September, the negotiations were unsuccessful. In October, Reger's negotiations with Jos. Aibl (Munich) failed, as Aibl was over the level of royalties which Reger demanded. Strauss also made contact with the Leipzig publisher C.F. Peters, who accepted the first of the two chorale fantasias for publication in November.²⁸ As a result, the second fantasia, opus number 30 and in fact was finally published by Jos. Aibl, to whom Reger had remained in contact.³⁰ In March and April 1899, the first editions of both works were published.³¹

Opus 40

A year later Reger returned to the genre again with “*Wie schön leucht't uns der Morgenstern*” op. 40 No. 1. According to Karl Straube, with this work, he was consciously setting out to compete with Heinrich Reimann and his work of the same name.³² On 26 September 1899 Reger described the fantasia as “finished” and already “practically tried out”, all that remained to be done was to write out a clean copy³³. He gave the date of completion

¹⁹ In comparison, for the *Sonata in F sharp minor* op. 27, Reger sent a copy to Straube even before making the engraver's copy. Reger mentioned this either in a letter or at a forthcoming meeting. Reger was clearly connected with uncertainties about the correct designation of this designation.

²⁰ The engraver's copy of op. 27 is lost. It is uncertain whether the copy which Reger retained was certainly the manuscript he intended as the Zweitschrift.

²¹ Reger submitted opp. 27 and 30 to the publisher in December 1899.

²² Reger threw away the original manuscript of the other hand, and Reger from the original manuscript. Reger about his own work. Reger has not written anything further on this matter between individual performances. Reger expressed an opinion on the 24 April 1943 to Hans-Joachim Moser, ed. Wilibald Gurlitt and Hans-Joachim Moser, p. 150).

²³ Reger to Guder, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 342; also a letter to Max Abraham (Verlag C. F. Peters), *ibid.*, p. 343.

²⁴ Reger to Caesar Hochstetter, dated 18 September 1898, a performance may already have taken place on 13 September. Straube played it last Tuesday in a concert 2x (as the first – “first number”) (*ibid.*, p. 347, here assigned to a later date). It is unclear what kind of event this may have been. The detailed reviews of the first performance on 20 September and the following performance on 27 September (see note 24, pp. 344ff.) make no mention of a repetition of the chorale fantasia.

²⁵ Reger dated 28 September 1898 to Max Abraham: “Meanwhile, I am now writing a 2nd Fantasia for organ on the chorale: “*Freu dich sehr, o meine Seele!*”, which I [...] could send you in a few days.” (See note 24.)

²⁶ See note 25.

²⁷ See letter dated 16 November 1898 to Caesar Hochstetter, *ibid.*, p. 356.

²⁸ Copyright agreement for opp. 27 and 29, signed on 30 November 1898 (in the Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, C. F. Peters collection). In the letter dated 16 November mentioned above, Reger had assumed that the second chorale fantasia would also be accepted.

²⁹ Copyright agreement for opp. 20, 28 and 30 and royalty statement, signed on 18 January 1899 (copyright agreement in the Max-Reger-Institut Karlsruhe, shelf number D. Ms. 104; royalty statement in the Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, C. F. Peters collection).

³⁰ Aibl had accepted the *Six Waltzes* op. 22 for publication in November (royalty statement, signed on 3 December 1898, Max-Reger-Institut Karlsruhe, shelf number D. Ms. 101), the *Hymne an den Gesang* op. 21 and the *Volkslieder* WoO VI/6 in December (letter dated 22 December 1898 to Ernst Guder, in *Der junge Reger* [as note 2]), p. 369.

³¹ On 17 March 1899 Reger reported on the publication of his op. 27 (letter to Ernst Guder, in *Der junge Reger* [as note 2], p. 398). The date of completion in the manuscript of the piano four hands version of op. 30, which could only have been made after receipt of the first edition, is given as 30 April 1899.

³² Straube later assessed the situation: “This piece was written in order to outdo Heinrich Reimann's fantasia on the same chorale. Max was mad at Heinrich, who had dismissed his first attempts at goodwill and treated him in an unfriendly way, left all letters unanswered, which hurt the younger man and was reciprocated by him with resentment.” (Letter dated 20 November 1944 to Hans Klotz, in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors* [as note 22], p. 237).

³³ Postcard dated 26 September 1899 to Adalbert Lindner, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 437. It is unclear what is meant at this point, that the work is “finished,” but a “clean copy” still needs to be written out; it is conceivable it means each stage between completing the sketch and beginning making a fair copy.

copy, which became the engraver's copy, as 2 October 1899.³⁴ Shortly afterwards, he sent the Erstschrift to Straube, who gave the premiere of the work on 24 October 1899 in Wesel from this manuscript.

At Straube's suggestion, Reger composed a new version of the third verse (see the *Kritischer Bericht*): "In the first version of his fantasia Reger had [...] placed the chorale melody in the pedal during the second verse and above this, set a particularly meaningless harmonic sequence in three parts. I wrote to him from Wesel [...] giving him my opinion, and at the same time made the suggestion of including a melismatically-led variation."³⁵ This new version must have been available to Straube – before or after its inclusion in the engraver's copy – as he made a copy which is recognizably based on Reger's manuscript (see DVD).

Reger cannot have thought of expanding op. 40 by adding a second fantasia until late November, for in a letter dated 20 November he still described "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" alone as op. 40.³⁶ He then composed the chorale fantasia "Straf mich nicht in deinem Zorn!" op. 40 No. 2 within about a week; he gave the date of completion on the Erstschrift of 29 November 1899. At the beginning of December the publisher Jos. Aibl accepted both chorale fantasias, unseen, for publication. After a last check through, Reger sent the publisher the engraver's copies on 15 December, together with further works (opp. 38–44). The proofs were checked on 6 April and the first editions were available by May.

Opus 52

Reger conceived the chorale fantasias op. 52 as a group of three from the outset.³⁷ As models, in addition to the chorale fantasias which were finally set, for a time he also considered "O Ewigkeit, du Donnerwort".³⁸ Reger probably embarked on the composition of op. 52 directly after completing the *Zwölf Lieder* op. 49 in the end of August 1900. The *Chorale Fantasia* "Alle Menschen sterben" op. 52 No. 1 was finished on 28 September, "Wachet auf, ruft uns die Stimme" op. 52 No. 2 already well advanced by this date, and "Halleluja! Gott zu Ehren" op. 52 No. 3,⁴⁰ but editorial work on the proofs of the first editions was not completed until 15 October. On 21 October Reger sent the publisher Jos. Aibl the first editions of the three fantasias.

During the composition of op. 52, Reger gradually departed from the habit of making two manuscript copies of each work. In the first copy of No. 1 was written in black ink, Reger wrote increasingly in red ink, and in the second copy he wrote out the fuge neatly, but broke off a few bars before the end with the note: "The fuge was composed directly into the Druckexemplar". The Erstschriften went to Karl Straube (according to the *Kritischer Bericht*) and the proofs in Nos. 2 and 3) directly after the Zweitschriften were sent to the publisher.

Early reception

Five of the seven chorale fantasias – "Ein' feste Burg ist unser Gott" op. 27, "Freu dich sehr, o meine Seele!" op. 30, "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" op. 40 No. 1, "Alle Menschen müssen sterben" op. 52 No. 1 and "Wachet auf, ruft uns die Stimme!" op. 52 No. 2 – were given their first performances between September 1898 and summer 1901 at Willibrordi Cathedral in Wesel by Karl Straube, some played from the manuscript. "Halleluja! Gott zu Ehren" op. 40 No. 2 was premiered by Burkert in June 1900, just a month after the appearance of the first edition, in the Deutsches Haus in Brünn (today Brno), where the premiere was rounded off by Straube in the Kaim-Saal, Munich with "Halleluja! Gott zu Ehren" op. 52 No. 3.

Like Burkert, shortly after the premiere of op. 52, concert organists picked up the work and received to be innovative: "The organist Hermann Dettmer (Quakenbrunn), Andreas Hofmeier (Brünn) and Willem Petri (Utrecht) were particularly successful, which undoubtedly was due to their technical demands, which were not only met but exceeded, not least also among the organists of the region. As regards the dedication of scores, Reger constantly dedicated his works.⁴² If the premieres in the region were not possible, then not only in Berlin concerts,⁴⁴ but also his article "Musikdienst und kirchliche Kunst" would

Reger did not mark the final completion of the copy, for the following was still involved in transcribing the work "definitively into a manuscript" (letter dated 3 October 1899 to Alexander Wilhelm Gottschalg, *Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv*, shelf number Br 034/1), which could relate to corrections or entries with red ink (see *About the working methods of the organ works, Reger's working methods*).

Reger's letter dated 28 June 1944 to Hans Klotz, in *Karl Straube. Briefe eines Organisten* (as note 22), p. 235.

See letter dated 20 November 1899 to Theodor Helm, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 465.

³⁷ Postcard dated 24 June 1900 to Alexander Wilhelm Gottschalg: "Opus 51 will be 3 organ fantasias in a grand style. After this comes a Concerto for organ with large orchestra." (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number Br 034/1).

³⁸ Postcard dated 30 June 1900 to Richard Jung: "Next Monday I am beginning a chorale fantasia for organ on: O Ewigkeit, du Donnerwort!; op. 51 [sic] will be 3 chorale fantasias" (letter in a private collection, copy in the Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number Br 518/12).

³⁹ Letter dated 5 September 1900 to Hermann Siemon: "Now I have completed an organ fantasia: Alle Menschen müssen sterben! Op 51 [sic] I; of one of the other newest organ fantasias "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Op 52 II I completed 9 pages yesterday and then there is another one to come [...]). Naturally a great deal of work remains to be done, as I also have a lot of things to do besides." (Autographen-Sammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster).

⁴⁰ Letter dated 1 October 1900 to Ella Kerndl: "Completely finished at present is the following: [...] Op 52 Three Fantasias for Organ" (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number Br 011/5).

⁴¹ Postcard dated 13 October 1900 to Richard Jung. According to this, the third fantasia was "just being worked on" (private collection, copy in the Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number Br 518/5).

⁴² For example, in autumn 1899 alone sixteen letters to Georg Göhler, Alexander Wilhelm Gottschalg, Caesar Hochstetter, Theodor Helm and Johannes Schober have survived (*Der junge Reger* [as note 2], p. 438f., 441f., 446f., 453, 454f., 456f., 459f., 465f., 468f., 470f., 471f., 472ff., 474ff., 479, 480 and 482).

⁴³ See the reviews, which only survive in copies by Adalbert Lindner, from the *Generalanzeiger für Wesel* of 24 September 1898 and the *Weseler Zeitung* of 29 September 1898, in *Der junge Reger* (as note 2), p. 342f. and 344ff.

⁴⁴ For example the performances of the fantasias opp. 27 and 40 Nos. 1 and 2 in the Kaim-Saal Munich and opp. 27 and 52 No. 2 in the Garnisonkirche in Berlin in March and May 1901.

have brought Reger's work to the attention of a wider public.⁴⁵ The received view of Reger's organ works that was established over time saw them as a translation of the "Bachian spirit so to speak into the modern period"⁴⁶ and the description of the chorale fantasias as program music.⁴⁷ In mid-1901 Friedrich L. Schnackenberg, the dedicatee of op. 52 No. 3, summarized in the *Neue Zeitschrift für Musik*: "even if few of these compositions are performed in public [...] – every organist who strives to be of above average ability has to get to know them."⁴⁸

The attention which Reger's organ works, and particularly the chorale fantasias, brought to the previously-unknown composer within a short period of time, should, according to Hermann Wilske, be understood against the background of the "declining state of organ music", which made these works stand out "like a beacon".⁴⁹ For that reason, they were welcomed with real enthusiasm by critics in many quarters and where they met with a lack of understanding, were at least sympathetically received. There were efforts to reform church and organ music from other directions, and influential writers such as Heinrich Reimann in the *Allgemeine Musik-Zeitung* had long advocated a return to the organ style of Johann Sebastian Bach as a solution, however that was understood.⁵⁰ In response to such expectations, Reger, who himself described his chorale fantasias as "well and truly founded on Bach",⁵¹ readily offered an ideal canvas at this favorable point in time.

The source and archival material presented on the DVD comes largely from the holdings of the Max-Reger-Institut, Karlsruhe. Several other institutions have generously contributed to compiling the descriptions in the encyclopaedia part, and the picture credit contains information on these.

Special thanks is due to Universal Edition in Vienna for making available the engraver's copies in their archive (held in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna) for op. 30, 40 and 52 not only for evaluation but also for publication as part of the RWW (Max-Reger-Sammlung) generously provided by the Universitäts- und Landesbibliothek Bonn for op. 40 No. 2 and the first edition of op. 40 No. 1 and No. 3 for digitization. The Bayerische Staatsbibliothek in Munich produced the first edition of op. 40 No. 1. The Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (Sammlung Max-Reger) provided permission to reproduce the first edition of op. 40 No. 1.

In addition, the Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, especially Julia Rosemeyer, provided the manuscript of op. 40 No. 1. The Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, especially Julia Rosemeyer, provided the manuscript of op. 40 No. 1. The Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, especially Julia Rosemeyer, provided the manuscript of op. 40 No. 1.

The editors

... Robinson

⁴⁵ See Karl Straube, *Max Reger: Orgelkompositionen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 5. Jg., Vol. 4 (April 1900), p. 114ff and *Max Regers Orgelkompositionen und Bearbeitungen*, in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg., Vol. 6 (June 1901), p. 210ff.

⁴⁶ Theodor Kroyer, *Konzerte* [report from 9 November 1901], in *Allgemeine Zeitung*, Munich, No. 313, Abendblatt, 11 November 1901, p. 1 of the feuilleton.

⁴⁷ So in 1901 the *Musikalisches Wochenblatt* reported that op. 40 No. 1 "represents a kind of program music to four verses of the old hymn, and distinguishes itself through its originality of expression, through a striking compositional talent and through the scale of the conception" (-h., *Berichte*. Hildesheim, loc cit., 32. Jg. [1901], Vol. 5, p. 63). In *Siona. Monatschrift für Liturgie und Kirchenmusik* a reviewer at the same time comes to the conclusion that "as 'absolute music' without the aid of the ideas contained in the text, op. 30 does not offer sufficient clarity" and even suggested that the cantus firmus portions could be sung by various soloists and a mixed choir: "In the form we envisage, this noble composition promises certain great success and in church, would uplift the whole congregation to solemn worship." (W.H., *Kompositionen von Max Reger. op. 30. Phantasie für Orgel über den Choral "Freu dich sehr, o meine Seele."*, loc cit., Vol. 26. [1901], Vol. 2, p. 36).

⁴⁸ Friedrich L. Schnackenberg, *Kritischer Anzeiger*, in *Neue Zeitschrift für Musik* Vol. 68. (1901), Vol. 28, p. 379.

⁴⁹ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden et al 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Vol. XI), p. 105.

⁵⁰ Heinrich Reimann, *Orgel-Sonaten*, in *Allgemeine Musikzeitung* 21. Jg. (1894), Vol. 43, p. 559f.: "Beyond this style there is no salvation! [...] Bach perfectly represents the criterion of our art of composing for the organ."

⁵¹ Reger's letter of 25 January 1900 to Anton Gloetzner (see note 16).

PROBE-PARTITUR

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

Seinem lieben Freunde Karl Straube

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Ein' feste Burg ist unser Gott«

Opus 27 (1898)

Allegro vivace (ma pomposo)

Manuale

Pedal

C II, III

I. Man

Org Pl *

4

fe - - - ste Burg - - - - - ser

7

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

Gott, ein' gu - - - te

nr und Waf - - - - - fen.

Er

I. Man
Org Pl

* Takt 3: Vorbemerkung Regers: »Unter Org. Pl. verstehe ich „Volles Werk“ mit sämtlichen Coppelcn.« / Reger's preliminary remark:
"By Org. Pl. I mean "full organ" with all couplers."

hilft uns frei aus al - ler Not.

13

II. Man
fff

I. Man Trompete 8', Posaune 16'
Principal 8', Oktave 4'

Der

C II, III
ff

18

tr

alt bö - - - se

21

mit er's jetzt

24

jetzt hat be - trof - - - fen.

II. Man
fff

Pl

meir

**

* Takt 13: evtl. c^1 ; vgl. Kritischer Bericht. / possibly c^1 ; see the Critical Report.

** Takt 25: Im Autograph für Karl Straube steht *cis* / *Cis*; vgl. Kritischer Bericht. / In the autograph for Karl Straube appears *c sharp* / *C sharp*; see the Critical Report.

29

trmm

Trompete 8', Posaune 16'
Principal 8', Oktave 4',
Oktave 2'

I. Man

Groß Macht

fff

32

trmm

und viel List

trmm

35

Org Pl

I. Man

grau - - - sam ist[;]

38

fff

I. Man

Trompete 8', Posaune 16'
Principal 8', Oktave 4'
Oktave 2'

I. Man

auf

trmm

Erd ist nicht seins - - - glei - - -

trmm

45 Org Pl **Più meno mosso**

fff
I. Man

chen.

III. Man Aeoline 8'
Fugara 4' etc.
II. Man 8', 16'

nur C I Wp? *p*

49

uns - - - rer Macht

chts ge - - -

52

than,

wir sind gar

55

se. - - - mi - - - nu - - - en - - - do *pp* - - - cre - - -

bald ver - - - lo - - - - - ren;

strin - -

* Takt 50: Triller im Erstdruck ohne Nachschlag; vgl. Kritischer Bericht. / Trill in the first edition without termination; see the Critical Report.

58 *gen - do*
scen - do

Tempo primo
 Org Pl

I. Man
fff

III. Man 8', 4'
mp

II. Man 8', 16'

fff

62

poco

poco

tr

streit für uns rech - - - te

65

cre - - - - - sc

più f

Man den Gott hat

Tempo primo
 Org Pl

I. Man
fff

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

selbst er - - - - - ko - - - - - ren. **fff**

*

* Takt 70: Im Autograph für Karl Straube ist ausdrücklich *H* notiert; vgl. Kritischer Bericht. / In the autograph for Karl Straube *B* is expressly notated; see the Critical Report.

Meno mosso (ma non troppo)

III. Man 8', 4', 2'

71

f

III. Man 8', 4', 2'

II. Man 8', 16', 4'

f

f nur C I 8', 4'

Fragst Du, wer

76

trm

f

trm

pi.

cre - - - - - scen - - - - - do pi. ist?

79

trm

f

Je - - - - - der

82

stringendo

trm

fff

fff I. Man

Herr Ze - - - - - ba - - - - - oth[;]

Tempo primo

Org Pl

Meno mosso (ma non troppo)

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

85

und ist

II. Man 16', 8', 4'

nur CI 8', 4', 16'

90

an - - der Gott; Feld muß

più *f*

93

er hal - - - - ten.

sempre strin - -

do e cresc. I. Man cre - - -

4', 8', 16' C II, III

f

99

scen - - - do

fff

Quasi Tempo primo

101

3. Und

fff

103

Welt

Teu - - - fel

105

und

wollt

uns

107

gar ver - - - schlin

109

gen, so fürch - - - en

Org Pl

111

wir uns so sehr, es

(Org Pl)

uns doch ge - - - lin - - -

117 *meno f*

gen; der Fürst die - - - ser

II. Man

meno f

meno f

120

Welt, wie sau'r

poco a poco

poco

a

poco

a

mi

123

stellt, thut er uns doch

nu

do

en

do

124

as macht[,] er ist ge - - -

p

p

129

richt; ein Wört - - - lein *poco crescendo*

131

kann ihn fäl

+ 16'

133

len.

sempre diminuendo

- 16'

I. Man
4. Das Wort sie sol - - len

pp *poco a poco*

* Takt 134: evtl. b; vgl. Kritischer Bericht. / possibly b flat; see the Critical Report.

137 las - sen stahn und kein Dank* da - - zu

sempre f e I. Man

crescendo *trm* (II. Man)

139 ha - - - ben;

sempre crescendo *semp* *lan* *ff* II. Man her-vortretend

141 ist bei uns .nem .n

poco f

1. I. Man mit

crescendo *più f*

* Takt 138: In allen Quellen steht fälschlich »Wort«. / In all sources appears erroneously "Wort".

147 sei - - nem Geist und Ga - - - ben. II. Man *meno f*

I. Man *marcato*

(II. Man)

149 (II. Man) *tr*

(I. Man)

II. Man

Ma.
mar.

men sie den

meno f

152 (II. Man) *ff*

.do

I. Man

Leil'

ff

I. Man *ff*

ff

158

II. Man

tr

(I. Man)

161

I. Man
sempre ff

164

lan ma ff

Gut, Ehr,

(I. Man)

1^o

und

Weib:

ff alle Register (II. Man)

Trompete 8', Posaune 16'

(I. Man) Principal 8', Oktave 4'

ff

169

(170) laß fah - ren da - hin,

- Trompete 8', - Posaune 16'
ma sempre ff

173

I. Man *fff*

poco a poco ritardando *sempre crescendo*

sie ha - bens kein Ge - winn;

178 **Meno mosso**
Org Pl

fff I. Man *fff*

Org Pl *fff*

181 *poco ritardando* **Maestoso**
das P

184 *blei - - ben. ritardando*

sempre ffff II. *rit.*

diminuendo e ritardando

ppp *pppp*

ppp *pppp*

nur ein 8' aus III. Man

1 **Più lento** *sempre ritardando*

sempre Org Pl

PROBE-PARTITUR

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

Freu dich sehr, o meine Seele!

Choralphantasie op. 30

1.

Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all' Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
ruft aus diesem Jammerthal.
Aus Trübsal und großem Leid
sollst du fahren in die Freud,
die kein Ohr je hat gehört.
und in Ewigkeit auch

2.

Tag und Nacht
zu dem H
weil m'
daß er n.
Wie sich se.
sein'

mir schon die Augen brechen,
ob mir das Gehör verschwindt,
meine Zung nichts mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,
bist du doch mein Licht, mein Hort,
bist mein Leben, Weg und Pfort,
du wirst selig mich regieren
und die Bahn zum Himmel führen.

7.

Freu dich sehr, o meine Seele,
und vergiß all Not und Qual,
weil dich nun Christus, dein Herre,
führt aus diesem Jammerthal;
seine Freud und Herrlichkeit
sollst du sehn in Ewigkeit,
mit den Engeln jublieren,
in Ewigkeit triumphieren.

4.

Wenn die Morgenröt herleuchtet,
und der Schlaf sich von uns wendt,
Sorg und Kummer daher streichet,
Müh sich findt an allem End;
unsre Thränen sind das Brot,
so wir essen früh und spat;
wenn die Sonn hört auf zu scheinen,
hört nicht auf das bittere Weinen.

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

Seinem lieben Freunde Karl Straube

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Freu dich sehr, o meine Seele!«

Opus 30 (1898)

Introduzione
Vivacissimo

Manuale

I. Man *ff*

(I. Man)

Pedal

3

Org Pl *fff*

Org Pl

fff

5

trm

trm *trm* *trm*

Vivacissimo

I. Man *ff*

III. Man *pp*

trm

poco a poco diminuendo

pp

10 II. Man
 ff
 I. Man
 ff

12
 Org Pl
trmm
 fff

14
trmm *trmm*

17
 Andante
 III. Man *ppp* 8'
 II. Man *pp*
 diminuendo *pp*

20 (III. Man)

24

27

31

* Takt 31: In der Zweitschrift ist die linke Hand parallel zur rechten geführt; vgl. Kritischer Bericht. / In the second copy the left hand is treated parallel to the right hand; see the Critical Report.

** Takt 31: Anmerkung Regers: »Wenn kein 16' vorhanden im II. M., so 8' + 4', aber eine Oktave tiefer spielen.« / Reger's remark: "If no 16' is available in manual II, use 8' + 4', but play an octave lower."

Moderato (un poco allegro)

34 (III. Man 8', 4') *f* *trium*

(II. Man 8', 16') *f*

1. Freu dich sehr, o mei - ne See - le, und vr

8', 16' *f*

(36) *f* *trium*

giß all' Not und Qual, di an Chri -

39 *f* *trium*

stus, dein ruft aus die - sem

4 *poco a poco*

- mer - thal. Aus Trüb - sal und

poco a poco

43

crescendo **ff**

gro - ßem Leid sollst du fah - ren in die Freud,

crescendo **ff**

46

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

die kein Ohr je hat

poco *a* *poco* *mi - nu -*

48

en - do

ret, E - wig - keit auch

do

50

(I. Man) 8', 16'

(II. Man) 8', 4'

p *sempre diminuendo* *pp*

* () ret.

8', 16'

* Takt 50: Anmerkung Reger's: »Die eingeklammerten Noten womöglich auf I. M.« / Reger's remark: "[Play] the bracketed notes, possibly on the first manual."

Poco adagio (ma non troppo)

(Dunkle Registrierung, nur Melodie im II. Man etwas schärfer)

II. Man 8' + 4' *

pp con espressione

53

2. Tag und Nacht hab ich ge - ru - fen

III. Man

8', 16'

pp

55

zu dem Her - ren, mei - n

un poco meno p

crescendo + 8''

57

weil mich stets be - trof - fen,

più p

59

mir hülfe aus der Not.

meno m

* Takt 53: Anmerkung Regers: »Die $\langle \rangle$ beziehen sich auf den Gebrauch des Jalousieschwellers, doch kann man auch im Tempo bei \langle etwas *string.* u. bei \rangle etwas *ritard.* (Tempo rubato) [spielen]. « / Reger's remark: "The $\langle \rangle$ refer to the use of the Venetian swell, however at \langle one can also [play] in *string.* and at \rangle retard a bit (tempo rubato)."

61 *mf* (II. Man) *più f*

Wie sich sehnt ein Wan - ders - mann, daß sein

(III. Man)

(63) *cre - -*

Weg ein End mög han: ge -

66 *sempre poco a* *a poco strin - - gen - - do*

wün - schet e - daß ich en - den

marcato il

crescendo *Più allegro* II. Man *f*

Le - - - ben.

ff (III. Man)

basso

71 *più f*
sempre crescendo (*hervortretend*) *sempre stringendo*

74
marcato il basso

76 **Allegro vivace**
I. Man *semp* *scendr*
f

78 *ff* (II. M + C II)
Welt, Teu - fel, Sünd und Höl - le,
ff + C II, III

80

un - - - ser ei - - - gen

81

Fleisch und Blut - - - stets hier

83

uns - - - las - sen uns bei

84

bei - nem Mut. Wir sind vol - - - ler

sempre fff (II. Man)

+ C II, III

sempre fff (I. Man)

sempre fff

87

Angst und Plag,

88

lau - - - ter Kreuz sind uns

90

Meno mosso
un poco meno f

un poco meno f
wann wir - - - ren wer - - -

- C II, III

un p

92

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

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

Jam - - - mer g'nug findt sich auf Er - - - den. *pp*

95

Andante
etwas hervortretend (II. Man)

pp
III. Man
poco crescendo
diminuendo

98

poco
crescendo
e
stringendo

100

Più andante
(II. Man)

meno p 8'
poc.
poco
cre
meno p 8'
un poco

4. V

gen - röt her - leuch - tet, und der

do
meno p
sempre cre

Schlaf sich von uns wendt, Sorg und Kum - mer

105

scen - - - - - do

mf poco a poco strin - -

da - - her strei - chet, Müh sich findt

107

gen - do

poco agitato

f

al - - lem End; - - - Thrä - - nen

109

sempre poco a

strin - - - gen - - - do e

sind so wir es - - sen

111

scen - - - - - do

stringendo

früh und spat; wenn die Sonn hört

113 *ritardando* *al* *tempo primo*

ff *più pp* *sempre* di - mi -

auf zu schei - - - - - nen, hört nicht auf das

116

pp 8', 4'

nu - en - do nur 8'

Wei - - - - - nen.

Adagio con espressione

119 II. Man *ppp* 8'

5. Drum, Herr rist. Mor - gen - ster - ne,

III. Man *ppp* 8', 4'

8', 16'

ppp

tr

du e - - - wig - - - lich auf - gehst,

tr

123 *pp*

sei du jetzt von mir nicht fer - ne,

125 *meno p*

weil mich dein Blut hat

127

hilf, daß ich und Freud

mp sempre poco cre - - - - - scen - - - - - do

129

hin - - - - - nen fah - - - - - ren heut.

arin - - - - - gen - - - - - do

131 *un poco dim. e ri - tar - dan - do*

Ach, sei du mein Licht und Stra - - -

quasi f

133 *cre - - scen - - do e strin - - gen -*

ße, mich mit Bei - nic. ver -

135 *nu - en - do e ri - tr*

las - - - *poco a poco*

scen - - - do *mf* *nach und nach*

(III. Man) 6. Ob mir schon die

139 *alle* *schärferen* *Register* *abstoßen*

poco *a* *poco* *di* *mi* *nu* *en*

Au - gen bre - chen, ob mir das Ge - hör ver - schwindt,

142

pp *ppp* *sempre* *mi* *do*

mei - ne Zung nichts mehr Ver - stand sich

nur 32' | *pp*

145

pp *pp* *possibile* *meno p* *poco* *a*

a tempo
(II. Man) 8', 4'

(III. Man, ma *p*) 8', 4', 16'

bist du doch mein

sinnt, (nur Lieblich gedackt 8')

- 32'
+ 16', 8'

meno p

* Takt 142: In der Zweitschrift (und in der Fassung für Klavier) ist der Balken nicht unterbrochen; vgl. Kritischer Bericht. / In the second copy (and in the piano version) the cross beam is not interrupted; see the Critical Report.

** Takte 142/143: Anmerkung Regers in der Zweitschrift: »falls ein ganz schwach intonierter [32'] nicht vorhanden, dann 16' allein.« / Reger's remark in the second copy: "If a very weak-sounding [32'] is not available, then 16' alone."

147

poco crescen - - - do e strin - - - gen -

Licht, mein Hort, bist mein Le - ben, Weg und Pfort,

150

do s - - - re stringendo

du wirst se - lig mich en und die

III. Man alle Register

153

am - mel füh - - - ren. sempre crescendo e

156

II. Man alle Register

stringendo

trmn trmn

159

Allegro maestoso

I. Man

7. Freu dich sehr, See - le,

ff Ma.

162

(I. Man, ohne C II, III)

Not und Qual, weil dich nun Chri -

più ff

(II. Man) *tr*

volles Pedal (alle Register) *

* Takt 164: In der Zweitschrift mit dem Zusatz: »(ohne Coppel)n«; vgl. Kritischer Bericht. / In the second copy here added: "(without couplers)"; see the Critical Report.

165

stus, dein Her - re, führt aus die - sem Jam - mer - thal;

+ C III (II. Man)

168

sei - ne Freud und Herr - lich - keit sollst du se. mit den En - geln

I. Man alle Register (ohne C II, III)

Org

(m. Koppeln)

173

en, in E - wig - keit tri - um - phie - ren.

Wie schön leucht't uns der Morgenstern

Choralphantasie op. 40 Nr. 1

1.

Wie schön leucht't uns der Morgenstern,
voll Gnad' und Walde, der kommt mir ein Freudenschein,
die süße Wurzel Jesse, die mich mit den Augen dein
du Sohn Davids, freundlich thust anblicken.
mein König, in Sohn hat mich ihm selbst vertraut;
hast mich er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,
lieblich, sehr hoch in ihm erfreuet.
groß und eia, Eia, himmlisch Leben
himmlich, wird er geben mir dort oben.
himmlich, Ewig soll mein Herz ihn loben.

5.

Zwingt die Saiten zu süßem Klang
und laßt den hohen Lobgesang
ganz freudenreich erschallen;
daß ich möge mit Jesu fein,
dem wunderschönen Bräut'gam mein,
in steter Liebe wallen.
Singet, springet, jubiliert,
triumphieret, dankt dem Herren!
Groß ist der König der Ehren.

3.

Geuß sehr tief in mein Herz hinein,
du heller Jaspis, edler Stein,
die Flamme deiner Liebe.
Ach, möcht es sein, daß ich durch dich
an deinem Leibe ewiglich
ein lebend Gliedmaß bliebe!
Nach dir wallt mir mein Gemüte,
ew'ge Güte, bis es findet
dich, des Liebe es entzündet.

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

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Wie schön leucht' t uns der Morgenstern«

Opus 40 Nr. 1 (1899)

Introduzione
Pesante **

Manuale
Org Pl I. Man

Pedal
Org Pl

3

II. Man
ppp

III. Man
ppp

ppp

5

II. Man

III. Man

(III. Man)

8', 4'

ppp

Org Pl - C I - C II - C III

* Anmerkung Regers: »Unter Organo Pleno (Org Pl) verstehe ich volles Werk mit sämtlichen Coppelns (C).« / Reger's remark: "By Organo Pleno (Org Pl) I mean full organ with all couplers (C)."

** Takt 1: Zu den Phrasierungen der Takte 1-3 siehe Kritischer Bericht. / For the phrasing of mm. 1-3 see the Critical Report.

7

8' *pppp*

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

trm *trm*

I. Man *f*

f III. Man 8', 16', 4'

9

+ C III

+ C III

10

sempre I. Man *e* *semr*

a *poco*

+ C II

11

+ C II

scen

+ C I

trm

13

do

Org Pl

Org Pl

(14)

Quasi vivacissimo

(Org Pl)

16

sempre diminuendo

III. Man *ppp* 8', 4'

II. Man *ppp* 8'

I. Wie

a non troppo

sempre ppp

ön leucht' uns der Mor - gen - stern voll Gnad' und Wahr - heit

8', 16'

21 *un poco meno ppp*

von dem Herrn, die süs - se Wur - zel Jes - - se; du

24

Sohn Da - vids aus Ja - kobs Stamm, er kö - m - me und mein

27

Bräu - ti mein Herz be - ses - -

ppp (III. Man) *meno ppp*

più ppp (II. Man) *meno ppp*

lieb - - - lich, freund - - - lich,

più ppp *meno ppp*

32 *poco* *a* *poco* *cre*

poco *a* *poco* *cre*

schön und herrlich, groß und ehrlich,

poco *a* *poco* *cre*

34 *scen* *do*

scen *do*

reich an Gaben und

scen *do*

quasi mf

36 *sempre* *poco* *a*

sempre *poco* *a*

sehr prächtig haben.

sempre *poco* *a*

do *e strin - gen - do*

do *e strin - gen - do*

f 3

Più andante (quasi Allegro moderato)
 II. Man **f** 8', 4', 2', 16'
 I. Man **f** 8', 16', 4'
 f II. Man 2. Ei mei - ne Perle, du
 8', 16', 4' C II, III

poco *cre - scen - do* *e strin - gen - do* **f** 3

41 *più f*

wer - te Kron, wahr Got - tes und Ma - ri - en Sohn, ein

44 *p* *III. Man* *(quasi ritenuto -*

hoch - ge - bor - ner Kö - nig!

47 *pp*

schön - ste Blum; de; ge - li - um ist lau - ter Milch und

51 *quasi più mosso*

meno pp (III. Man) 8', 4'
meno pp (II. Man)

nig. Ei mein Blüm - lein,

+ C III *meno pp* + C II *meno p*

54 II. Man *f* *sempre* *poco* *a* *poco* *cre* - - -

I. Man *f*

Ho - si - an - na! himm - lisch Man - na, das wir es -

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

57 *scen* - - - *do* **Più mosso**

ff *ff*

sen, dei - ner kann ich nich' sen.

+ C I

scen - - - *do* *ff*

II. Man

60 + C III

scen - - - *do* I. Man

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

+ C II

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

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

* Takt 60: In Erstschrift und Stichvorlage steht c; vgl. Kritischer Bericht. / In the first copy and the engraver's copy appears c; see the Critical Report.

66

III. Man *p* 8', 4', 2' *pp* 8', 4' *sempre* III. Man *e* *poco*

- C I, II, III

p *pp* *sempre* *poco*

69

poco *a* *poco* *ri* - - - - - *t*

a *poco* *di* - - - - - *mi* -

a *poco* *di* - - - - - *nu* - - - - -

72

dan - - - - - *do* *

en - - - - - *do* *an* 8', 4'

sehr *tief* *in* *mein*

en - - - - - *pppp* *tr*

75

meno ppp

ein, *du* *hel* - - - - - *ler* *Jas* - - - - - *pis,*

meno ppp

tr

* Takt 73: Die Takte 73–107 weichen vom entsprechenden Abschnitt der Erstschrift grundlegend ab, da Reger sie auf Anraten Karl Straubes für die Druckfassung des Werks neu komponierte. / *Mm. 73–107 diverge fundamentally from the corresponding passage of the first copy, since for the printed version Reger, on advice from Karl Straube, composed these measures anew.*

77 *più ppp*

ed - - ler Stein, die Flam - me dei - - ner

più ppp

79 *meno ppp* *poco*

Lie - - - - be. Ach, möcht sei.

meno ppp *poco*

mer *a poco*

81 *cre* - - - - - *do*

ich durch dei - - nem Lei - - be

cre - - - - - *do*

scen - - - - - *do*

poco *a* *poco* *di - - - - mi -*

wig - - lich ein le - - bend Glied - ma ß

poco *a poco* *di - - - - mi -*

quasi f *poco* *a* *poco* *di - - - - mi -*

85 *nu - - - en - - - do* **pp** *Un poco più andante* *meno pp*
 blie - - - - - bel! Nach dir

nu - - - en - - - do **pp** *meno pp* + C III
nu - - - en - - - do **pp** *meno pp*

87 *sempre* *poco* *a* *poco*
 wallt mir mein Ge

sempre *poco* *a* *poco* *cr.*
sempre *poco* *a* *poco* *cr.*

89 *scen*
 ew' - ge Gü - tr es fin

91 *u andante* (II. Man)
 dich, des Lie - - be es ent - -

do **f** (III. Man)
do **f**

93 *sempre crescendo e strin - - - gen - - - do* I. Man 8', 4'

zün - - - det.

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

95 **Allegro vivace** (I. Man)

più f
più f

p

(96)

cre

cre

sempre *cre*

Freu - - den - - schein, wenn

scen

scen

scen

du mit den

99 *do* *fff* (I. Man)

fff (II. Man) + C III

do *fff*

Au - - - - gen dein so

100 *sempre fff*

freund - - lich thust

(101) *diminuendo* *pp* III. Man *tr*

- C III

cken. Sohn hat mich ihm

102 *p* *p* (II. Man) *sempre*

p (III. Man) *sempre*

p *sempre*

selbst ver - traut; er ist mein Schatz, ich

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

105 *poco a poco* di - - - mi - - - nu - - -

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

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

bin sein Braut, sehr hoch in ihm

107 *en - - - do pppp* * **Vivace assai**

en - - - do pppp **f**

en - - - do pppp **f + C**

freu - - - et.

I. Man f

II. Man f

a,

109 *più f* *pre poco a poco*

più f *pre poco a poco*

più f *più f + C I*

Ei

himm - lisch Le - ben

sempre poco a poco

sempre poco a poco

scen

scen

scen

wird er ge - ben mir dort o - - -

* Ab Takt 108 kehrt Reger zum Notentext der Erstschrift zurück, doch ist der Text der originalen fünften (statt wie zuvor der vierten) Choralstrophe unterlegt und sind Dynamik und Artikulation bis zum Beginn der Fuge neu geregelt. / From m. 108 Reger reverts to the music of the first copy, but the text of the original fifth (instead of, previously, the fourth) chorale strophe is underlaid and dynamics and articulation are newly ordered until the beginning of the fugue.

Più vivacissimo
+ C III, alle Register im II. + III. Man

113

do **fff** (*quasi trillo*) (II. Man)
(I. Man)
do **fff**
do
ben. **fff** E - - wig soll mein Herz

115

lo - - - - ben.

117

m poco a poco di -
poco a poco di -

11^c

ri - tar - dan - do **Adagio**
nu - en - do **pp** III. Man **pppp**
mi - nu - en - do **ppp** **pppp** *attacca*

(121) **Allegro vivace**

II. Man **f**

Musical score for measures 121-123. The first system shows the right hand with dynamics **f** II. Man 8', 4', 2', 16' and **mf** III. Man 8', 4'. The second system shows the right hand with dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The third system shows the right hand with dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The left hand is mostly silent in these measures.

124

III. Man

Musical score for measures 124-125. The right hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The left hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The piece is in a 3/4 time signature.

126

un poco **f** (III. Man)

II. Man

Musical score for measures 126-127. The right hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The left hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The piece is in a 3/4 time signature.

128

+ C II, III

- C II

Musical score for measures 128-131. The right hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The left hand has dynamics **f** II. Man and **mf** III. Man. The piece is in a 3/4 time signature. The lyrics are: *poco a poco crescendo*. The score includes performance instructions like *tr* and *trmn*.

134 *alle Register* (III. Man) (III. Man) *trmm*

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

137 II. Man *trmm*

(II. Man) I. Man *f* (III)

140 II. Man *co* - mi - nu - en - do *p*

+ CI *ff*

1 *I*

II. Man I. Man (I. Man)

145

+ C II

- C II

più ff

tr

147

II. Man + C III

(I. Man)

(I. Man)

149

II. Man

ff

(II. Man)

I. Man

tr

più ff marcato

5. Zwingt die Sai - - ten zu süs - sem

153

sempre I. Man e ff

Klang

-CI

155

Ma.

laßt den

157

ho ge - - sang

II. Man ff + C III

II. Man ff

I. Man marcato

(II. Man)

ganz

161

freu - den - reich er - schal - - - - len;

- CI

163

II. Man

an **ff**

+ CI

fff

165

ich mö - ge - - - - su - fein, **

tr

(I. Man)

* Takt 164: In der Erstschrift steht hier »Maestoso«. / In the first copy "Maestoso" appears here.
 ** Takt 166: In allen Quellen steht »sein«. / In all sources appears "sein".

169

dem wun - der - - schö - nen Bräut' - gam

sempre fff e I. Man

171

mein,

173

in ste - te Lie - len.

più fff + C III

176

Man

Sin - - get,

+ C II

Pedal alle Register und selbstverständlich alle Koppeln

179 *più fff* ju - bi - lie - ret, tri - um - phie - ret,
 sprin - - - get,
 Org Pl *ffff*

182 dankt dem Her - - - ren!
sempre I. Man e C ist

185 der Kö - nig r - ren. *sempre strin - - -*

Adagio
 gen - - - do ritardando (Org Pl) ri - tar - dan - do

* Takt 192: In Erstschrift und Stichvorlage ohne g¹. / In first copy and engraver's copy without g¹.

Straf mich nicht in deinem Zorn!

Choralphantasie op. 40 Nr. 2

1.
Straf mich nicht in deinem Zorn,
großer Gott, denn ich bin
schuldig. Laß mich nicht
in deinem Zorn erlösen,
denn ich bin ein
Sündiger. Ich bin
schuldig, denn ich
bin ein Sündiger.
Ich bin ein Sündiger,
denn ich bin ein
Sündiger.

2.
Denkst im Tode dein?
Wirst in der Höllen?
Nimm mich aus jener Pein
der verdammten Seelen,
daß ich dir für und für
dort an jenem Tage,
höchster Gott, Lob sage.

3.
Ach, sieh mein Gebeine an,
wie sie all erstarren;
meine Seele gar nicht kann
deiner Hilfe harren;
ich verschmacht, Tag und Nacht
muß mein Lager fließen
von den Thränengüssen.

4.
Ach, ich bin so müd und matt
von den schweren Plagen;
mein Herz ist der Seufzer satt,
die nach Hilfe fragen:
wie so lang machst du bang
meiner armen Seele
in der Schwermuthshöhle?

5.
Weicht, ihr Feinde, weicht von mir,
Gott erhört mein Beten.
Nunmehr darf ich mit Begier
vor dein Antlitz treten.
Teufel, weich; Hölle, fleuch!
Was mich vor gekränket,
hat mir Gott geschenket.

6.
Vater, dir sei ewig Preis
hier und auch dort oben,
wie auch Christo gleicherweis,
der allzeit zu loben;
heil'ger Geist, sei gepreist,
hochgerühmt, geehret,
daß du mich erhöret.

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

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Straf mich nicht in deinem Zorn!«

Opus 40 Nr. 2 (1899)

Manuale

Grave

ppp III. Man 8' *pppp*

Più mosso

III. Man *fff* II. Man *più fff*

+ C III

Pedal

8', 16'

ppp *pppp* *ff*

più ff.

Più allegro

3

II. Man (Org Pl)

I. Man

+ C II

Tempo primo (Grave)

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

en - do

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

III. Man *p* *pp* *ppp*

1 (Org Pl)

mf - C I, II, III *p* *pp* *ppp*

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

* Takt 2: Anmerkung Regers: »Unter Organo Pleno (Org Pl) verstehe ich volles Werk mit sämtlichen Coppelcn (C).« / Reger's remark: "By Organo Pleno (Org Pl) I mean full organ with all couplers (C)."

Più mosso

7

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

III. Man *p*
III. Man *pp*
ppp

fff *mf* *pp*

Andante sostenuto

9

1. Straf mich nicht in dei - nem Zorn, gros - ser Gott, ver ne;

III. Man *pppp* 8', 4'

8', 16'

pppp

13

-4' (III. Man 8')

sempr*e* *ppp*

ach, laß mich r'

II. Man 8'

nach Ver - dienst nicht loh - - ne!

17

ppp

die Sünd' dich ent - zünd't,

19

mp lös ch ab in dem Lam - - - me *p*

21

pp dei - nes Grim - mes Flam - - - *ppp* *f*

23

II. Man *ff* C III

ff + C III + C II

2. I ver denkt im

più ff

To - - - - - de dein?

Un poco più mosso

25

II. Man
(I. Man)
- C III

Wer dankt in der Höl - - - - - len?

27

sempre II. Man *e ben legato*
più fff
Ret - - - - - te mich

sempre I. Man *e ben legato*

più fff

je - - - - - r

28

je - - - - - r

damm - - - - - ten

29

(an) *

* Takt 29: In der Erstschrift steht in der Unterstimme eine Viertel h; vgl. Kritischer Bericht. / In the first copy appears a quarter note b in the lower voice; see the Critical Report.

30 See - - - - - len,

31 **Quasi allegro vivace**

f III. Man II. Man
 II. Man *più f* I. Man

daß ich dir und

- C I, II, III C III
più f

33 *sempre ben legato* - - - - - scen - - - - - do

dort *sempre* .em Ta - - - - - ge,
 e cre - - - - - scen - - - - - do

höchs - ter Gott, Lob sa - - - - - ge.

ff

37

più ff

I. Man *sempre* cre - scen -

II. Man

+ C II

più ff *sempre* cre -

39

fff

do

Andante

III. Man *p* *sempre*

+ C I

do *fff*

pp

41

II. Man *pp* 8'

3. Ach, III. Man 8', 4'

II. Man

pp si

poco di

bei - - ne an,

pp

poco a *poco* di

4

pppp

nu - en - do

sie all er - star - ren;

pppp

mi - nu - en - do

Andante sostenuto (ma non troppo)

45

(III. Man)
mp

(II. Man)

mei - - ne See - - le gar nicht kann

pp

mp

47

dei - - ner Hil - - fe ;

p

ppp

p

ppp

49

ich

mp

Tag und Nacht

meno p

pp

meno p

nuß mein La - - ger flie - - - - ßen

f

p

f

p

53

von den Thränen - gü - sen.

55

(III. Man) *poco ritardando* *pppp* *Un poco più mosso*
 (II. Man) 4. Ach, *p*

58

müd und ma' den schwe - ren

60

(II. Man) *pp* *meno p*
 (III. Man) *meno p*

62 *trm*
 Seuf - zer satt, die nach Hil - - fe
p *più p* *meno p* *mf*
più p *meno p* *mf*

64 *Più mosso* *sempre*
 (II. Man) fra - - - gen: wie lai.
mp *m*
mf

66 *trm do*
 machst du g mei - ner ar - - men
mf
mf

- dan - - - do al *Andante*
 le *più p* in *pp* der Schwer - muths -
pp
ff *più p* *pp* [<]

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

höh - - - le?

(III. Man)
pppp 8', - 4'

ppp *pppp*

72 **Più mosso**

II. Man *ff* + C III I. Man

5. Weicht, ihr de,

ff + C III + C

73 *più ff* + C III III. Man

più ff + C I - C I, II, III

weicht mir,

fff

74

er - hört mein Be - - - ten.

p

76 II. Man
 Nun - mehr darf ich mit Be - - gier
meno p

III. Man
meno p

78
 vor dein Ant - - litz tre - - te.
f

f *pp*

80 Più mosso
 II. Man *ff* I. Man
 + C II

fff
 I. Man + C III + C II
 + C I
 Höl - - - - le, fleuch!

82

II. Man

Was mich vor ge - krän - - - - - ket,

mf

III. Man

- C I, II, III

mf

84

sempre

stin

gen

hat mir Gott ge - schen - - - - -

mf

+ C III

mf

86

Allegro

(II. Man)

II. Man

pù f

f

tr

+ C II

f

88

6. Va - - - - - ter, dir sei

I. Man *ff*

(II. Man) *ff*

90

e - - wig Preis

Più allegro

II. Man
p più ff

p più ff

92

fff (II. Man)

an alle Register

94

and auch dort

Man *p più ff*

II. Man

+ CI

96

ben,

Più mosso

II. Man

sempre fff

III. Man alle Register

- CI

98

100

I. Man *fff*
wie auch Chris - - to glei - - cher - - weis,

II. Man *fff*
+ C I

102

II. Man *sempre*

cre - - - - - scen -

104

do

der all - - zeit zu

più fff (II. Man)
+ C III

do *più fff*

106 lo - - - - ben;

III. Man *tr* *tr* II. Man *tr* *tr*

II. Man - C III III. Man

108 I. Man *ff* *più ff*

heil' - - ger Geist, sei Geist,

II. Man + C I

110 *Più vivace*

III. Man *sempre fff*

II. Man - C I

fff

III. Man

(II. Man)

114

I. Man
hoch - - ge - - rühmt, ge - -

II. Man

sempre fff

II. Man + C III

+ C I

fff

116

eh - - - - ret,

Vivace assai

trmm trmm trmm

III. Man

II. M

118

I. Man

II. Man

I. Man

i

(I. Man)

122

daß du mich er - - hö - - - - ret.

più fff + C III

124

sempre cre

126

più fff + C II

128

stoso
ffff (Org Pl)

Alle Menschen müssen sterben

Choralphantasie op. 52 Nr. 1

Alle Menschen müssen sterben,
das Leben geht wie Heu;
das Alter, muß verderben,
das Alter anders werden neu;
der Leib, der muß verwesen,
dann er anders soll genesen
der so großen Herrlichkeit,
die den Frommen ist bereit.

2.
Jesus ist für mich gestorben,
und sein Tod ist mein Gewinn;
er hat mir das Heil erworben;
drum fahr ich mit Freud dahin,
hier aus diesem Weltgetümmel
in den schönen Gotteshimmel,
da ich werde allezeit
schauen die Dreieinigkeit.

3.
O Jerusalem, du schöne,
ach, wie helle glänzest du!
Ach, wie lieblich Lobgetöne
hört man da in sanfter Ruh!
O der großen Freud und Wonne!
jetzund gehet auf die Sonne,
jetzund gehet an der Tag,
der kein Ende nehmen mag.

4.
Ach, ich habe schon erblicket
diese große Herrlichkeit;
jetzund werd ich schön geschmücket
mit dem weißen Himmelskleid;
mit der goldnen Ehrenkrone
steh ich da vor Gottes Throne,
schaue solche Freude an,
die kein Ende nehmen kann.

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

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Alle Menschen müssen sterben«

Opus 52 Nr. 1 (1900)

Introduzione

Assai agitato e molto espressivo (vivace)

Manuale

I. Man *fff* (I. Man) *più fff*

II. Man *fff* I. Man *più ff* II. Man + C III

Pedal *fff* + C I, II, III *ü fff*

2

II. Man

(I. Man) + C II

fff

3

Org Pl *meno fff* *strin - - - - - gen - - - - - do*

- C II, III (I. Man)

II. Man *meno fff*

+ C III

Org Pl *meno fff*

Più agitato e *sempre* *stin* - - - *gen* - - -

fff I. Man *sempre* *poco* + C III *a* *poco* + C II *cre* - - -

- - - - *do* *Adagio*

pp *scen* - - - *do* Org Pl *re Au* *Man*

- C I, II, III

pp III. Man

lan 8', 4'

Agitato assai I. Man

pppp **fff** II. Man + C III I. Man

+ C I, II, III **fff**

9

(C III)
II. Man

(I. Man) *sempre poco a poco* *strin* - - - - - I. Man

+ C III

10

gen - - - - - *do*

11

cre - - - - - *più fff* - - - - - *do* Org Pl

12

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

(I. Man)
- C II, III

II. Man

p

Allegro agitato

Adagio

13

II. Man

(II. Man)

8', 4', 2'

pp

ppp

fff

I. Man

III. Man

I. Man

8', 16', 4'

1. Al - - le Men - schen müs - sen

pp

ppp

ff

15

Un poco meno mosso

III. Man

p II. Man

ster - ben,

al - les

geht wie

- dan - - - do

Andante

was

- bet, muß ver -

Heu;

pp

(III Man)

ppp

II. Man

soll es an - ders wer - - den

ppp

Agitato (più mosso)

(III. Man)

poco ri - -

21

neu; die - - ser Leib[,] der muß

tar - - dan - - do Moderato

23

we - - sen, wenn er der. ge - -

Un poco p^{mo}

25

ne - - gros - - sen Herr - - lich - -

keit,

scen - - - - do

do

e

strin - - - -

die den

From - men

ist be - -

e

strin - - - -

Più mosso

29

gen - - - do **f** (III. Man)
(II. Man) sempre cre - - scen - - do e
reit.
gen - - - do **f** + C III + C I

31

strin - - - **ff** I. Man
più **ff** gen - - - do
(II. Man)

33

Più mosso (I. Man)
fff (II. M)
3

34

I. Man
Org Pl
3
3

* Takt 33: Zur abweichenden Dauer dieses Akkordes von den Akkorden auf den Zählzeiten 2 und 4 sowie 1 des Folgetaktes siehe Kritischer Bericht. / Concerning the difference in duration between this chord and the chords on beats 2 and 4, as well as beat 1 of the following measure see the Critical Report.

35

sempre strin - - - - - gen - - - - - do

36

Agitato assai

(Org Pl)

37

II. Man

(I. Man)

III. Man

I. Man

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

(II. Man)

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

III. Man

pp

pp

39 *sempre* ri - - - tar - - - dan - - - do *Sostenuto* 2. Je - - sus

(II. Man) *ppp* *pppp*

(III. Man) *ppp* *pppp*

41 ist für mich ge - - stor - - ben,

43 Tod ist mein *poco a poco* strin -

45 *n poco più mosso* (II. Man) * *meno ppp*

(III. Man) * *meno ppp*

er hat mir das Heil er - -

* Takt 45: In der Erstschrift steht hier für das III. Man die Angabe 8', 4', 2', 16' und für das II. Man 8' 4'; vgl. Kritischer Bericht. / In the first copy the indication here for manual III is 8', 4', 2', 16' and for manual II 8', 4'; see the Critical Report.

47 *poco a poco* *strin - - - - gen - - - -*

wor - - ben; drum fahr ich mit Freud da -

meno pp

49 *do* *Quasi allegro vivace*

hin, hier aus die Welt - - ge - -

mf *sempre* *poco a*

(II. Man) *3*

(III. Man) *3*

+ C III *mf*

51 *scen - - - - do* *strin - - - - gen - - - -*

den schö - - nen Got - tes - -

53 *più mosso*

him - - mel, da ich wer - de al - - le - -

f *sempre* *poco a poco*

* Takt 51: Die Anweisung + C II steht nur in der Erstschrift; vgl. Kritischer Bericht. / The instruction + C II is only in the first copy; see the Critical Report.

55

cre - - - scen - - - do e strin - - -

zeit schau - en die Drei - - ei -

tr

57

gen - - - (II. Man) *fff*

keit. (III. Man)

tr

59

Più agitato assai

tr + CI

I. Man + C III

61

cre - - - scen - - - do

+ C II

63 *ritardando* *Sostenuto* 3. O Je - ru - sa - lem, du

Org Pl II. Man *p* III. Man *p* *p*

- C I, II, III *p*

65 schö - ne, ach[,] wie hel - le län

mf

67 du! Ach[,] - lich Lob - ge -

p

hört man da in sanf - ter

Un poco più mosso

71 *ri - tar - dan - do*
Ruh!

III. Man 8', 4'
pppp

II. Man 8', 4'

O der gro - - ßen Freud und

*

73

sempre poco a cre

Won - - - ne! jetz - - - u. - - - het

(74)

più mosso

do e strin

auf - - - - ne, jetz - - - und

sempre

p + C II

76

(III. Man)

a poco crescen - - do e strin - - gen - -

(II. Man)

ge - - - het an der Tag, der kein

* Takt 71: In der Erstschrift **pppp** und C III im Pedal. / In the first copy **pppp** and C III in the pedal.

Quasi
allegro vivace

II. Man

78

ff do *più ff*

En - - de neh - - men mag.

ff

80

(81)

II. Man

fff + C III

sempre cre - - -

83

scen do

* Takt 81: In beiden Autographen: / In both autographs the following is written:



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

vivacissimo

84

ffff alle Register im II. und III. Man (II. Man)

4. Ach, ich

I. Man
+ C I

85

ha - - - be schon er - -

- C I

(86)

II. Man
immer alle Register im II. ur

3

88

vivacissimo

III. Man II. Man

(89) *Andante*

(II. Man)

I. Man

die - - - se

+ C I

91 *sempre vivacissimo*

+ C III

gro - - - ße Herr - - - lich - - -

Man *sempre diminu-*

sempre diminu-

93 *Andante*

endo e - - - dan - - - do *p* (III. Man)

(II. Man)

jetz - - - und

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

pp *sempre di - - - mi - - - nu -*

werd ich schön ge - - - schmä - - - cket mit dem

- C II, III

pp *sempre di - - - mi - - - nu -*

97 *Più andante*

(III. Man) *mf* *sempre poco a poco*

en do *ppp*

wei - - ßen Him - - mels - - kleid;

(II. Man) *mf* *sempre*

+ C III

en do *ppp* *mf* *sempre*

99

cre - - scen - - do e strin - - gen - -

+ C II

cre - - scen - - do e

ff

101

gold - - nen Eh - - - ne

sempre cre - - -

sempre cre - - -

1 *allegro*

fff + C III

sempre cre - - -

scen - - do *fff*

steh ich da vor Got - - - tes

vivacissimo

105

scen - - - - - do

tr

(II. Man)

più fff alle Register im II. und III. Man

I. Man
schau - - e

Thro - - ne,

107

sol - - che Freu - de an,

tr

cre - -

sempre cre - -

109

scen - - do

de neh - - men

agio

sempre Org Pl al Fine

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

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Wachet auf, ruft uns die Stimme!«

Opus 52 Nr. 2 (1900)

Introduzione
Grave assai

Manuale

Pedal

III. Man 8', 16' **pppp**
sehr »dunkle« Registrierung

II. Man 8'

(III. Man)

eter.

pppp

3

+ 4'

oco

ort

agitato assai

I. Man **fff**

5

an

assai rit.

Tempo primo

(III. Man)

II. Man

III. Man 8', 16', 4' **pp**

- 4' **ppp**

+ C I, II, III

- C I

- C II, III 8', 16', eventuell 32'

fff

pp

ppp

agitato *grave* *più grave assai*

7 *(kurz)* II. Man III. Man nur 8' (Lieblich gedackt 8')

I. Man *fff* Org Pl *ppp* I. Man *più ppp* sehr »dunkle«
Registrierung
II. Man 8', 4', 16'

Org Pl 8', 16' *ppp* - C I, II, III *(kurz)*

9

III. Man *ppp* 16'

-4'

-8', +32'

-32' + 8'

(kurz)

Sostenuto (quasi Tempo des Chorals)

11 III. Man 8', 4'

sempre assai legato
sehr »lichte«
Registrierung in be^{iden} Manualen
sempre pppp * *rit*

II. Man nur 8'

auf, ruft uns die

13 *allegro* *più grave* *quasi Tempo des Chorals*

(III. Man) *sehr »dunkle«* Registrierung III. Man (III. Man 8', 4')
sehr »lichte« Registrierung
in beiden Manualen
II. Man nur 8'

me, der

* Takt 11: Anmerkung Reger's: »Die $\langle \rangle$ beziehen sich hier auf den Jalousieschweller des III. Man.« / Reger's remark: "The $\langle \rangle$ refer here to the Venetian swell of manual III."

poco ritardando

15

Wäch - ter sehr hoch auf der Zin - - -

17

a tempo
(III. Man)

»dunkle«
Registrierung
sempre *ppp*

III. Man

(III. Man) 8', 4'

tm

ne;
wac.
du

19

Stadt
- - - lem!

strin - - gen - - do

ppp III. Man *molto crescendo* *ff*

tm

ppp *molto crescendo* + C III *ff*

Mit - - ter - -

pppp sehr »dunkle« Registrierung

- C III (16')

pp *pppp*

23 nacht heißt die - - se Stun - - - de.

25 Sie ru - - fen uns mit he'

sehr »lichte« Registrierung
meno pppp

27 Mun - - - de:

III. Man *pp*

(II. Man)

p

pp

egistrierung

28 eid ihr klu - - gen Jung - frau - -

II. *p sehr »lichte« Registrierung*

sempre pp il Pedale

strin - - - - - gen - - - - - do Più andante

31 en?

(III. Man) *sempre cre - - - - - scen do* (III. Man 8', 4')

mf II. M²

+ C III

33

auf, der Bräut' - gam köh. Steht

sempre pp il Pedale

II. Man

- C III

35

auf, pen nehmt!

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

+ C III

sempre cre - - - - -

Più andante
(III. Man) 8', 4', 2'

e strin - - - - - gen - - - - - do

II. Man 8', 4', 16'

Hal - - - - - le - - - - - lu - - - - -

f

f scen - - - - - do

39

(III. Man)

sempre *cre - - - scen - - - do* *più f*

III. Man

II. Man 8', 4', 16'

ja!

Macht euch be -

- C III

p il Pedale

41

(III. Man)

sempre *poco* *a* *poco*

III. Man

II. Man

III. Man

reit zu

+ C III

43

müs - set ihm ent - - -

45

(III. Man)

p *stringendo* *e* *molto* *cre -*

gen - - - gehn.

(II. Man)

47 *sempre* *strin* - - - - - *gen* - - - - -

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

II. Man

49 *scen* - - - - - *do* *più ff*

Quasi allegro vivace
(II. Man)

I. Man
2. Zi - - - - -
+
le Wäch - ter

51 *sin* - - - - -

al. se *al. 16'*

das Herz thut ihr vor Freu - de sprin - - -

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

+ C III

(C II, III)

ff

57 gen, sie wa - - chet und steht ei - - lend

scen *do*

59 **Quasi allegro vivace assai**

auf. (II. Man) *fff* I. Man *sempre* *poco* *a* *poco*

+ C I *fff ben marcato*

Ihr Freund kommt vom präch - - -

61

tr

tr

tig, den stark, von Wahr - heit

63

(I. Man) *tr* *tr*

mäch - - - - tig, ihr Licht wird hell, ihr

65 (II. Man) *do*

(I. Man)

I. Man + C III + C II

Stern geht auf.

67 *sempre cre - - - - - scen*

69 *assai*

(Org Pl)

Adagio con espressione (II. Man) 8'

Nun komm, du

II. Man

III. Man 8', 4'

- C I, II, III

sempre pp

- te Kron, Herr Je - - su[,] Got - - tes

73

Sohn! Ho - si - an - - - - na! Wir

75

fol - - gen all' zum Freu -

pp

77

fei - - ern * mit - - - - bend - mahl.

III. Man *ppp* (nur 8')

79

ri - - tar - - dan - - do

ppp *pppp*

* Takt 77: In der Erstschrift steht »halten«. / In the first copy appears "halten".

(80)

Allegro vivace

Musical score for measures 80-82. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The tempo is **Allegro vivace**. The first system shows the right hand with a melody of eighth notes and quarter notes, and the left hand with a bass line. A dynamic marking of **f** (forte) is present. A performance instruction **II. Man 8', 4', 2'** is written below the first staff.

83

II. Man

Musical score for measures 83-84. The right hand continues the melody with eighth notes. A dynamic marking of **f** is present. A performance instruction **III. Man 8', 4', 2'** is written below the first staff.

85

III. Man

Musical score for measures 85-86. The right hand continues the melody. A performance instruction **(III. Man)** is written below the first staff.

87

Man

Musical score for measures 87-88. The right hand continues the melody. A performance instruction **Man** is written below the first staff.

III. Man

Musical score for measures 89-90. The right hand continues the melody. A performance instruction **III. Man** is written below the first staff.

PROBEPARTITUR

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

91

più f

8', 16', 4' + C III

f

93

C III

95

97

II. Man

(III. Man)

poco a poco cre - -

99

scen - do

ff
II. Man

triumm

101

103

*

* Takt 104: Zweite Takthälfte in der Erstschrift mit alternativer Fassung; vgl. Kritischer Bericht. / In the first copy the second half of the measure appears in an alternative version; see the Critical Report.

107

ff + C II

This system contains measures 107 and 108. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present, along with the instruction '+ C II'.

109

This system contains measures 109 and 110. The musical notation continues with similar rhythmic patterns in both hands.

111

tr *fff* II. Man

This system contains measures 111 and 112. Measure 111 includes a trill (*tr*) and a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 112 is marked 'II. Man' and features a trill (*tr*) at the end.

112

poco a poco di - - - mi - - -

This system contains measures 112 and 113. Measure 112 is marked '112' and includes the instruction '*poco a poco*'. Measure 113 contains the vocal line with the lyrics 'di - - - mi - - -'.

115

nu - - - en - - - do

(II. Man)

pp

(II. Man)

117

sempre pp un poco *crescendo* *inuendo*

119

.re

scen -

123

I. Man

do

tr

ff (II. Man)

+ C II

ff

125

127

(I. Man)

(II. Man)

tr

+ C I

129

(II. Man)

tr

I. Man

- C I

131

II. Man

fff

(II. Man)

II. Man

I. Man *fff marcato*

(I. Man)

+ CI

fff marcato

133

un poco

135

II. Man *sempre ff*

meno marc. I. Man, ma sempre ff

- CI

137

poco a poco

cre

+ CI

* Takt 133: Zu den Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen siehe Kritischer Bericht. / With regard to the parallel octaves in the outer voices, see the Critical Report.

139

trill

I. Man scen

141

do

III + 32'
sai marcato

3. Glo - ri -

143

a

ge - sun - gen

1

sempre I. Man e fff

147

149

fff *assai marcato*

mit Men - schen

En - - gels - -

151

pre fff e I. Man

mit Har - fen

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

(I. Man)

und mit Zim - beln schön.

(II. Man)

155

sempre fff

I. Man
assai marcato

II. Man

Von zwölf Per - len sind die Tho - - - re

158

160

I. M
p

n)

alle Register

+ C III

ner Stadt, wir stehn im Cho - - -

16

II. Man

(II. Man)

der En - - - gel

I. Man

165 Kein Aug hat je ge - spürt, kein Ohr hat
hoch um dei - I. Man - + C III
nen Thron.
(C I, II, III)
più fff ben legato
assai marcato

168 je ge - hört
sempre cre - scen

171 de. *sempre assai legato*
wir und sin - gen
sempre cre - - scen - - - do

le - lu - ja für und für.
sempre ben legato
Org Pl *ben legato*
Org Pl

Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!

Choralphantasie op. 52 Nr. 3

1.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
der den Fremdling schützt,
die Witwen hält in Stand,
die Waisen unterstützt,
ja, sie führt an seiner Hand.
Der Gottlosen Wege er
kehret in des Todes Nacht.

2.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
der den Blinden
lieblich schenket das Gesicht;
die Gebeugten, Kranken finden
bei ihm Stärke, Trost und Licht.
Seht, wie Gott, der Alles gibt,
immer treu die Seinen liebt.

3.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
der dem, der im Erdenleben
Hilfs Gott zur Hülfe hat,
der sich dem hat ganz ergeben,
dessen Nam' ist Rath und That!
Hofft er von dem Herrn sein Heil,
seht! Gott selber ist sein Theil.

4.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
Er, der Himmel, Meer und Erde
mit all ihrer Füll' und Pracht
durch sein schaffendes: »Es werde!«
aus Nichts hervorgebracht,
er, der Herrscher aller Welt,
ist's, der Treu und Glauben hält.

6.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
Er, der Herr, ist's, der den Blinden
lieblich schenket das Gesicht;
die Gebeugten, Kranken finden
bei ihm Stärke, Trost und Licht.
Seht, wie Gott, der Alles gibt,
immer treu die Seinen liebt.

7.
Halleluja! Gott zu loben,
bleibe meine Seelenfreud!
Ewig sei meine Hülfe,
meine Hilfe!
Ja, so lobe dich,
dank', an dir,
Er ist Gott und Herr und König,
er regieret ewiglich.
Zion! sei ihm unterthänig,
freu' mit deinen Kindern dich!
Sieh! Dein Herr und Gott ist da,
Halleluja! Er ist nah!

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

Phantasie

für Orgel über den Choral

»Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!«

Opus 52 Nr. 3 (1900)

Vivace assai

Manuale

I. Man *fff*

III. Man *sem*

Pedal

+ C I, II, III

fff

3

sempre I. Man e fff

sempre fff

5

III. Man II. Man I. Man

2

7

Org Pl

II. Man

III. Man

poco ritardando

Vivacissimo

pp

ff 8', 4', 2'

II. Man

- C I, II, III

pp

9

3

(II. Man)

ff

3

11

sempre legatissimo

mezzo legato

sempre

poco

a

poco

cre

12

scen

legatissimo

I. Man

8', 16'

ff

un poco ri - tar - dan - do Maestoso (ma sempre vivace)

15

do *più ff sempre legatissimo* sempre poco a poco cre -

+ 32', 4' + C I, II, III
ff ben legato (ben marcato il Chorale)

1. Hal - - le - - lu - - ja!

17

lo - - ben, blei - -

scen

See - - len - -

19

E - - wig sei mein Gott er - -

ho - - ben, mei - - ne Har - - fe ihm ge - -

23

II. Man + C III
più fff (I. Man)

più fff

weiht. Ja, so lang' ich leb'

25

I. Man + C II

sempre + C II'

fff

bin, dank', an - preis' ich

27

Quasi un poco
 III. Man 8',

Org Pl

sempre poco a poco di

Für - sten kein Ver - -

ihn.

29

ii

nu - en - do

p - 16'

en! Für - sten - heil steht nim - mer fest; wollt ihr

* Takt 30: In beiden Autographen ist für die Unterstimme zu lesen: *gis-c¹-a.* / In both autographs the lower part reads: g sharp-c¹-a.

32

sempre legatissimo

sempre *poco a poco* di - - - -

auf den Men - schen bau - - en, des - - sen

34

sempre

mi - - nu - - en

Geist ihn bald ver - - läß' er

36

poco a p

ri - - - - tar - -

fällt, Raub, und sein

- C III

dan - - do

- - schlag in den Staub.

Quasi andante (ma con moto)

(III. Man 8', 4')

40

ppp sempre legatissimo
(II. Man) + 4' nur ganz leise hervortretend

3. Heil dem, der im Er - den - le - ben Ja - kobs Gott

ppp

43

Hül - fe hat, der sich dem - ge - ben,

ppp

46

des - sen nd That! Hofft er von dem

4

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

ppp sein Heil, seht! Gott sel - ber ist sein Theil. *pppp*

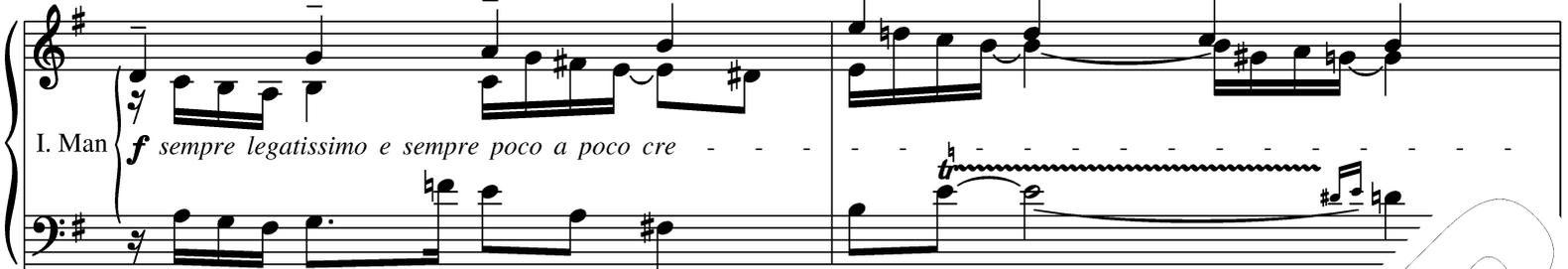
3

Allegro vivace

4. Er, der Him - mel, Meer und Er - de

52

I. Man *f* *sempre legatissimo e sempre poco a poco cre*



+ C II, III

f

54

mit all ih - rer Füll' und

scen *tremolo*



56

durch sein schaf - »Es wer - de!«

(*quasi vivacissimo*)

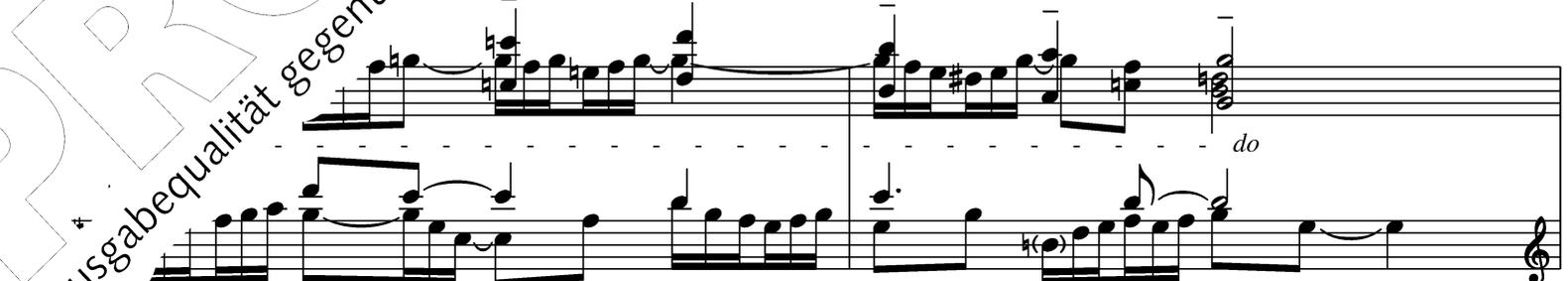
più f *3* *sempre*



+ CI

Nichts her - vor - ge - bracht,

do



er, der Herr - scher al - - ler Welt,

60

ff *sempre* *poco* *a* *poco* *cre - - - scen - - - do*

+ C II

ist's, der Treu und Glau - - ben

62

fff *(sempre vivacissimo)*

+ C III

re vivu

64

tar - - - dan - - - do (kurz)

66

II. Man (kurz)*

- C I (kurz)

* Takt 67: Zur Dauer der Fermate siehe Kritischer Bericht. / For the duration of the fermata, see the Critical Report.

Andante sostenuto (ma con moto)

5. Er ist's, der den Fremd - ling schüt - zet, der die Wit - wen hält in Stand,

(III. Man 8', 4')

(67)

sempre legatissimo
III. Man
p 8', 4'

pp

72

nur ganz äußerst zart hervortretend

Wai - sen un - ter - stüt - zet, ja, sie

più pp

* Der Gott - -

76

ser

lo - sen We

ret in des To - des Nacht.

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

III. Man

80

der Herr, ist's, der den Blin - den lieb - reich schen - ket das Ge -

(III. Man 8', 4')

ag

* Takt 75ff.: Zu diesem Versende siehe Kritischer Bericht. / Concerning the end of the verse see the Critical Report.

** Takt 80: Der Haltebogen steht in Erstschrift und Stichvorlage nicht. / The tie is neither in the first copy nor in the engraver's copy.

84

sicht; die Ge - - beug - ten, Kran - ken fin - den bei ihm

87

Stär - ke, *poco ri - tar - dan - - do* Un poco più lento (ma non troppo) *Seht, wie Gott,*

pppp
(III. Man) + 4'

90

gibt, im - mer treu *liebt.* *sempre poco*

pppp

91

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

pppp

Allegro brillante e vivace

96

f II. Man 8', 4'

99

(II. Man)

102

* Takt 96: Zur Phrasierung des Fugenthemas siehe Kritischer Bericht. / For the phrasing of the fugue theme, see the Critical Report.

108

+ C II

f

tr

111

sempre f e II. Man

- C II, + C III

114

III. Man *f* 8', 4', 2', 16'

(II. Man) *sempre*

poco crescen

tr

1.

120

II. Man

sempre ff

tr

123

tr

+ C II (C III)

ff

126

.. Man)

più ff

+ C I

I. Man

marcato

II. Man

+ C I

- C I

* Takt 130: In allen Quellen *fis* mit zusätzlichem Hals als Viertel; vgl. Kritischer Bericht. / In all sources *f sharp* has an additional stem as a quarter note; see the Critical Report.

131 (II. Man)
I. Man
sempre poco a poco II. Man
- CI

133
cre - scen - do

135 (II. Man,
fff + CI
fff

1
I. Man
(II. Man)
- CI

139

tr

sempre fff

(non dim.)

III. Man
p 8', 4'

141

tr

sempre poco a poco cre

- C II (C III)

p

144

tr

scen

do f (III. Man)

tr

tr

tr

apre poco a poco cre

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

II. Man 8', 4', 16' (*marcato*)

tr

tr

150

- scen -

III. Man

(CIII)

f (marcato)

152

I. Man

154

ff *sempre* *string*

poco *cre*

+32' + C II

assai marcato

156

- scen -

+ C III

sempre *strin* *gen*

158 *a tempo*

do alle Register *fff*
do im II. u. III. Man I. Man

+CI *trmm* *trmm* *trmm* *trmm*

160 *sempre poco a poco*

trmm

163 *sempre vivace*

scen - - - - - do *fff*

7. Er ist Gott und

fff *assai marcato (ben legato)*
C I, II, III + 32'

Herr und Kö - - nig, er re - - gie - - ret

168

sempre cre - - - scen

e - - wig - - lich.

This system contains measures 168 to 170. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are 'sempre cre - - - scen' and 'e - - wig - - lich.' The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

170

do

Zi - - on! sei

p *più fff* >

pre legatissimo ed assai marcato

This system contains measures 170 to 172. The vocal line continues with 'do' and 'Zi - - on! sei'. The piano part features a dynamic marking of *più fff* and a performance instruction: *pre legatissimo ed assai marcato*.

172

un - - ter - - thä - - nig,

dei - - nen

This system contains measures 172 to 174. The vocal line continues with 'un - - ter - - thä - - nig,' and 'dei - - nen'. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

1

This system contains measures 174 to 176. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a first ending bracket labeled '1'.

Sieh! Dein Herr und Gott ist da,

176

+ C III

Musical score for measures 176-177. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a prominent bass line with a 'C III' marking.

178

trm

Musical score for measures 178-179. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a prominent bass line with 'trm' markings.

180

Musical score for measures 180-181. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves.

Hal - - - ja! Er ist nah!

sempre legatissimo e poco a poco cre

Musical score for measures 182-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a prominent bass line with 'trm' markings.

sempre vivace

184

scen do

tr

186

Org Pl

sempre legatissimo

(Org Pl)

188

tar

Adagio

1

Org

dan do

PROBE-PARTITUR

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

Kritischer Bericht

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

Kritischer Bericht

Bei allen Choralphantasien dient als Leitquelle der Erstdruck (siehe *Zur Edition der Orgelwerke, Quellenbewertung*). Auf die Beschreibung der Quellen folgt jeweils eine knappe Quellenbewertung samt Stemma, die auf die in der *Einleitung* dargestellte Werkgenese Bezug nimmt.

Der Grund für Abweichungen des Erstdrucks von den Manuskriptquellen lässt sich nicht immer zweifelsfrei klären. Da bei allen Choralphantasien die Korrekturabzüge verloren sind, bleibt z. B. bei einigen Lesarten, die in den Manuskripten wie im Erstdruck gleich plausibel scheinen, unklar, ob die Änderungen in der Leitquelle auf Korrekturen Regers oder etwa auf Fehler des Stechers zurückzuführen sind. Solche im Notentext durch Fußnoten kenntlich gemachte, erläuterungsbedürftige Stellen sind am Beginn der Lesarten zu jedem einzelnen Werk ausgeführt.

Es folgt eine unkommentierte Auflistung aller vom edierten Notentext abweichenden Lesarten der Hauptquellen¹ (außer Entwürfe, siehe *Zur Edition der Orgelwerke, Regers Arbeitsweise*), wobei rein orthografische Varianten sowohl zwischen den Hauptquellen als auch zur RWA dem ausführlicheren Kritischen Bericht auf der DVD vorbehalten bleiben.

Bei der Darstellung der Lesarten wird auf die Hauptquellen (außer Entwürfe) mit Siglen verwiesen:

- ES** Erstschrift
- ZS** Zweitschrift
- AS** Autograph für Karl Straube
- SV** Stichvorlage
- ED** Erstdruck

Die Benennung der Quellen richtet sich nach der Stimmführung gemäß ihrer Funktion als **SV** gekennzeichnet wird. Für Entwürfe für Karl Straube werden hingegen nach dem Namen des Entwerfers, bestehens als **ES** oder **ZS** abgekürzt, bezeichnet. Da hier aufgrund der verschollenen Originalen keine Aussage zur zeitlichen Reihenfolge der Quellen gemacht werden kann; das Autograph für Karl Straube wird in diesem Fall mit **AS** bezeichnet.

Die Tonnamen sind in der Regel in Groß- bzw. Kleinbuchstaben angegeben. Die Zahl kenntlich gemacht werden mit einem Schrägstrich (*c-h*) oder mit einem Bindestrich (*c=c*). Mit einem Unterstrich (*c=c*) werden alle Notationszeichen in der Originalfassung (Cando-Gabel usw.) bezeichnet. Die Bruchzahl werden aus Platzgründen als Bruchzahl dargestellt.

Die Quellen gelten die autographen Notenmanuskripte und der von Reger selbst von Korrekturabzügen begleitete Erstdruck. Als weitere Quellen kommen etwa Fassungen für andere Besetzungen in Betracht.

Choralphantasie »Ein' feste Burg ist unser Gott« op. 27 Komponiert in Weiden, August/September 1898.

I. QUELLEN

Autograph für Karl Straube (AS)

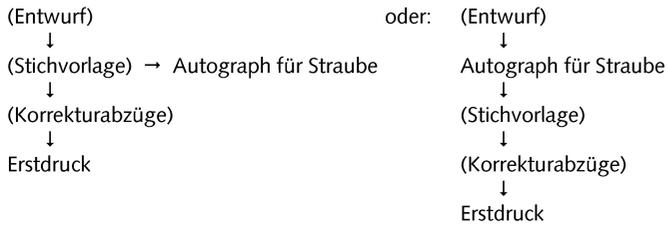
Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe
 Notenpapier: Hochformat. 10-systemig. 35,2 x 27,6 cm). 8 in 1/2 Heftung.
 Inhalt: Titelblatt, 27 Seiten.
 Schreibmittel: Straube ergatterte die Arbeit mit schwarzer Tinte, rot und schwarz.
 Titelblatt: Titel: „Phantasie für Orgel über den Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott.“ | Von Max Reger op. 27a; – in schwarzer Tinte, rot und schwarz.
 Schlussvermerk: In Klavierwerk vorgesehen; – undatiert.
 Bemerkung: Die Originalen gehen darauf zurück. Darüber hinaus sind nur wenige Rasuren sowie keine Verklebungen auf. Das äußere Doppelblatt ist mit Klebefilm verbunden. Die Originalen sind mit roter Tinte notiert. Der Titel nennt als Opuszahl »27a«. Die Eintragungen von Karl Straube (v. a. Pedal- und Besetzungsvermerk des Max-Reger-Instituts).

Das Original blieb nach der Drucklegung im Besitz des Verlags Rob. Forberg, wurde 1943 ausgebombt. Das Manuskript ist verschollen.

Erstdruck (ED)

Verlag: Rob. Forberg, Leipzig, März 1899, Verlags- und Plattennummer 5278.
 Format: Hochformat (4°).
 Inhalt: Titelseite, 2 Seiten Verlagswerbung, Notentext S. 2–15, 3 Seiten Verlagswerbung.
 Titelseite: *Seinem lieben Freunde | KARL STRAUBE. | PHANTASIE | für | ORGEL | über den Choral | Ein' feste Burg ist unser Gott. | Von | MAX REGER | Op. 27. Pr. 2 Mark. | Eigentum des Verlegers für alle Länder. | LEIPZIG, ROB. FORBERG.*
 Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.
 Copyrightvermerk: Auf erster Notenseite: Verlag Rob. Forberg 1899.
 Auflagen: 1934 Übernahme durch J. Rieter-Biedermann/C. F. Peters, Leipzig, Verlagsnummer 4404, Plattennummer 11269. Spätere Auflagen in der Edition Peters.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Von Opus 27 fehlen sowohl die Stichvorlage als auch die Korrekturabzüge, was das Nachvollziehen der Textgenese erschwert; zusätzlich konnte lediglich Regers Autograph für Karl Straube herangezogen werden. Ob dieses als Erst- oder Zweitschrift entstanden war, lässt sich ohne Vergleich nicht klären. Für die Annahme, dass es sich um die Zweitschrift handelt, spräche seine sehr saubere Ausführung; damit ergäbe sich eine zum Schwesterwerk Opus 30 parallele Situation, indem Reger auch bei der vorliegenden Phantasie die sauberere Abschrift als Aufführungsmaterial an Straube gesandt haben könnte.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 13: Bei dem Akkord auf Zählzeit 4 im II. System steht im Erstdruck ein Auflösungszeichen vor *c*¹, wohingegen im Autograph für Karl Straube ein Auflösungszeichen vor *a* eingetragen ist, das dort wie ein Warnakzidens wirkt. Sowohl *c*¹ (*D*^v) als auch *cis*¹ (*5*^v in einem alterierten F-dur-Septakkord) sind harmonisch denkbar.

Takt 25: Im Autograph für Karl Straube notiert Reger auf Zählzeit 2 des Pedals ausdrücklich *Cis/cis* (durch Warnakzidenzien bestätigt), im Erstdruck steht jedoch *C/c*. Die Druckfassung erscheint harmonisch überzeugender, mit *Cis/cis* hingegen ergäbe sich ein Vorgriff auf die folgende Sequenz.

Takt 50: Im Erstdruck hat der Triller der linken Hand keinen Nachschlag, wohl aber im Autograph für Karl Straube. Unter der Annahme, dass es sich bei Letzterem um eine Abschrift handelt, erscheinen zwei Vorgänge gleichermaßen plausibel: Reger könnte den Trillernachschlag bei der Abschrift von der Stichvorlage eingefügt haben, ohne diese Änderung auf die Vorlage zurückzuübertragen; denkbar ist aber auch, dass der Trillernachschlag zunächst in beiden Manuskripten stand, von Reger aber zu einem unbekanntem Zeitpunkt in der Stichvorlage oder auch erst in den Korrekturfahnen eliminiert wurde. In ersterem Fall wäre das Einfügen des Nachschlags als nachträgliche Verbesserung zu sehen, im anderen Fall dessen Entfernen.

Die Parallelstelle in Takt 63 weist den Nachschlag in beiden Quellen auf; ein Vergleich mit dieser ist allerdings insofern nicht mit letzter Sicherheit beweiskräftig, als Unterschiede bestehen, die hier eine Rolle spielen könnten: In Takt 50 hat das dem Trillernachschlag vorangehende synkopierte *f* der rechten Hand bei Zählzeit 4 ein stärkeres Gewicht als die Umspielung mit *f*¹ an gleicher Stelle in Takt 63; außerdem folgt in Takt 51 ein Anschluss in d-moll, der in Takt 64 zu D-dur aufgehellt ist. Gegenüber beidem könnte ein Nachschlag *Fis-G* in Takt 50 als verunklarend empfunden werden.

Takt 70: Im Autograph für Karl Straube ist auf Zählzeit 3 des Pedals *a* notiert (Auflösungszeichen als Warnakzidens mit Blick auf den folgenden Erstdruck hingegen *B*. An dieser musikalischen Schnittstelle wären beide Lösungen denkbar: mit *H* als sich aus dem Vorherigen ergebend, mit *F* folgendeweisend.

Takt 131: Im Erstdruck steht auf der zweiten Hälfte der ersten Stimme ein *f*², wohingegen im Autograph für Straube ausdrücklich *fis*² gefordert ist. Sowohl in harmonischer Hinsicht als auch ist zwischen beiden Varianten nicht zu entscheiden.

Takt 134: In Zählzeit 2 und 4 des II. Systems sind eindeutig *h* notiert. Jedoch ist in Zählzeit 4 mit einem (Warn-) *h* vor dem notwendigen *h*, was die *v* note *b* gedacht gewesen sein könnte.

2. Lesartenverze

Takt	Zählzeit	System
0		
0 ⁴		«ma pomposo»
3		Balken
3 ¹		Kennung zu Organo Pleno
3 ²		
		au: <i>d/fis/a/d</i> ¹
		AS
		mit Balken
		AS <i>fis</i> statt <i>e</i> (vgl. T. 42: dort auch AS <i>e</i>)
		mit Balken
		ohne Bogen
		Sechzehntel: AS <i>e</i> statt <i>fis</i> (vgl. T. 43: dort auch AS <i>fis</i>)
		Triller ohne Bogen
		ED mit <i>c</i> , aber ohne Warn- <i>h</i> vor <i>a</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>); RWA folgt AS
14 ¹		ED ohne Phrasierungsbogen bei der Chormelodie; RWA folgt AS

15 ¹⁻²	I	ED ohne Phrasierungsbogen bei der Chormelodie; RWA folgt AS
18 ¹	I	2. Achtel: AS Triller ohne Bogen
20	I	AS mit Koppelanweisung auf Zählzeit 3, ED auf 2
24 ²	I	AS mit 4 Sechzehnteln: <i>fis</i> ¹ - <i>d</i> ¹ - <i>e</i> ¹ - <i>fis</i> ¹ statt 2 Achteln
25 ²	Pedal	AS <i>Cis/cis</i> (s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
26 ³	I/II	beide Quellen ohne Haltebogen nach <i>g</i> ¹ bzw. nach <i>g</i>
27	I	ED Chormelodie ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt AS
27 ²	II	AS ohne Haltebögen nach <i>e</i> und <i>b</i>
27 ⁴	I	ED <i>f</i> ¹ ohne Hals als Viertel; RWA folgt AS
30 ¹	I	4. Sechzehntel: AS <i>fis</i> ¹ statt <i>gis</i> ¹
31 ⁴	I	ED ohne Vorschlag <i>h</i> ¹ ; RWA folgt AS
31 ⁴	I	AS Triller ohne Bogen
32 ⁴	I	AS Triller ohne Bogen
33 ⁴	I	AS Triller ohne Bogen
35 ³	I	2. Sechzehntel: AS <i>dis</i> ² , in ED zu <i>d</i> ² auf
36 ³	I	4. Sechzehntel: AS <i>cis</i> ² statt <i>a</i> ¹
36 ³⁻⁴	Pedal	ab 2. Sechzehntel: AS <i>a-g-a-g</i> statt
40 ¹	I/II	AS ohne <i>f</i> ¹ bzw. <i>f</i>
42 ²⁺⁴	I	AS Achtel jeweils mit Balken
43 ²	I	AS Achtel mit Balken
44 ⁴	I	AS Triller ohne Bogen
45 ³	II	ED ohne Haltebogen
46 ¹	I	AS ohne halbe P
46 ¹	II	ED <i>f/c</i> ¹ als Hal
49 ²	I	2. Achtel: A
50 ³⁻⁴	II	ED ohne und Er Bor
54	Text	
57 ²	I	
57 ³	I	
57 ³	Per	
57 ⁴	I	
58 ³	I	
61 ³	I	
	II	
		Haltebogen nach <i>e</i>
		s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
		ED <i>cis</i> ¹ - <i>d</i> ¹ statt <i>h-cis</i> ¹ ; RWA folgt AS
		ohne Bogen
		<i>crescendo</i> bereits ab Zählzeit 1
		<i>gendo</i> erst ab Zählzeit 3
		Triller ohne Bogen
		ED ohne Haltebogen nach <i>b</i> ¹ ; RWA folgt AS
		AS ohne Haltebogen nach <i>b</i>
		ED <i>f</i> ¹ ohne Hals als Viertel; RWA folgt AS
		AS ohne <i>h</i> vor <i>b</i>
		AS Triller ohne Bogen
		4. Sechzehntel: AS <i>dis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹
	II	3. Sechzehntel: AS ohne <i>h</i> vor <i>h</i> ¹
	II	AS Triller ohne Bogen
98 ⁴	Pedal	AS Triller ohne Bogen
99 ⁴	II	Oberstimme: AS ohne Achtelpause
100 ²	Pedal	AS ohne Haltebogen nach der Sechzehntel <i>as</i>
100 ³	II	Achtel: AS ohne <i>h</i> vor <i>b</i>
101 ¹	I	2. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>g</i> ¹ ; RWA folgt AS
101 ¹	II	2. Sechzehntel: AS ohne Haltebögen
101 ³	I	4. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>d</i> ² ; RWA folgt AS
101 ³	II	2. Sechzehntel: AS ohne Haltebögen
101 ⁴	I	4. Sechzehntel: AS ohne Haltebogen nach <i>d</i> ²
101 ⁴	II	Achtel: beide Quellen ohne Haltebogen nach <i>d</i> ¹ (vgl. I)
102 ¹	II	Achtel: AS ohne Haltebögen
102 ⁴	I	1. Sechzehntel: AS mit zusätzlichem <i>g</i> ²
103 ³	I	4. Sechzehntel: AS ohne Haltebogen nach <i>cis</i> ²
104 ¹	I	3. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>g</i> ² ; RWA folgt AS
104 ²	I	3. Sechzehntel: ED ohne Haltebögen nach <i>cis</i> ² / <i>e</i> ² ; RWA folgt AS
104 ⁴	I	3. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>e</i> ² ; RWA folgt AS
104 ⁴	I	4. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>e</i> ² (obwohl er nach dem Seitenwechsel in T. 105 erscheint)
104 ⁴	II	2. Sechzehntel: AS ohne Phrasierungsbogen
105 ¹	II	2. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>cis</i> ¹ ; RWA folgt AS
106 ³	I	1. Sechzehntel: AS ohne <i>gis</i> ¹
106 ³	I/II	beide Quellen ohne <i>h</i> vor <i>h</i> ¹ bzw. <i>h</i>
107 ¹	I	2. und 4. Sechzehntel: ED ohne Haltebögen nach <i>a</i> ¹ ; RWA folgt AS
107 ²	I	3. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>d</i> ² ; RWA folgt AS
107 ²	II	2. Sechzehntel: AS ohne Haltebögen
108 ¹	II	ED mit Haltebögen nach der 1. statt 2. Sechzehntel; RWA folgt AS

- 108³ I 3. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach *h*¹; RWA folgt AS
 108³ II Achtel: AS ohne Haltebögen
 109¹ I 4. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach *d*²; RWA folgt AS
 109³ II AS ohne $\frac{1}{2}$ vor *h*
 111² II AS Triller ohne Bogen
 112⁴ II AS mit doppelt notierter Viertel *g*¹ (Rasur nicht ausgeführt)
 112⁴ Pedal 4. Sechzehntel: AS *dis* statt *d*
 116 I ED Phrasierungsbogen nur bis Zählzeit 2
 116⁴ II AS Triller ohne Bogen
 123¹ II AS ohne Haltebogen nach der Sechzehntel *h*¹
 123¹ Pedal AS mit überflüssiger Viertel *G* nach der Achtelpause (Rasur nicht ausgeführt)
 128 AS Decrescendo-Gabeln erst ab Zählzeit 3
 130³ II beide Quellen ohne $\frac{1}{2}$ vor *e*¹
 131² II Achtel: AS ausdrücklich *fis*², ED ausdrücklich *f*² (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 131³ II Registrieranweisung in ED erst auf Zählzeit 4; RWA folgt AS
 133¹ II AS ohne Registrieranweisung
 133² II Unterstimme, punktierte Achtel: AS *d*¹ statt angebundenem *e*¹
 134⁴ II AS mit (Warn-) $\frac{1}{2}$ vor der 1. Sechzehntel *h*, aber ohne $\frac{1}{2}$ vor der 2. Sechzehntel *a* (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
 137³ II ED ohne Stimmführungslinie ins I. System; RWA folgt AS
 137³ II 2. Achtel: AS Triller ohne Bogen
 138² Text beide Quellen irrtümlich »Wort« statt »Dank« (siehe Textvergleich auf der DVD)
 140³ II Achtel: AS Triller ohne Bogen
 142³ I Oberstimme: AS Viertel *a*¹ statt punktierter Achtel *a*¹ und Sechzehntel *fis*¹
 144¹ I AS Triller ohne Bogen
 145 I Oberstimme: ED ohne ganze Pause
 145³ II 3. Sechzehntel: beide Quellen ohne $\frac{1}{2}$ vor *d*¹
 146⁴ I ED ohne Haken zur I. H. für die untere Stimme; RWA folgt AS
 147² I 4. Sechzehntel: AS ohne Haltebogen nach *cis*¹
 150 AS ohne Angabe der Taktart $\frac{3}{4}$, in ED klein ergänzt
 150¹ II AS mit halber Pause statt punktierter halber Pause (für die Unterstimme)
 150³ I ED *fis* ohne Akzent; RWA folgt AS
 151 AS ohne Angabe der Taktart $\frac{3}{4}$, in ED klein ergänzt
 152¹ Pedal ED ohne Akzent; RWA folgt AS
 173⁴ II 2. Sechzehntel: AS ohne $\frac{1}{2}$ vor *d*¹
 175¹ II Oberstimme: AS punktierte Achtel *e*² mit Sechzehntel statt Achtel *e*² mit Sechzehnteln *h*¹-*cis*²
 176 AS *poco a poco ritardando* bis T. 177
 178¹ I Unterstimme: ED ohne Akzente; RWA folgt AS
 180³ II 1. Achtel: beide Quellen ohne Haltebogen
 182⁴ AS mit der fehlerhaften Tempovorschrift
 184¹ II 2. Achtel: AS *fis*¹ statt *d*¹
 184⁴ Pedal Oberstimme: AS ohne Viertelpause
 185² II 2. Achtel: AS ohne Haltebogen nach *H*
 187 AS mit der fehlerhaften Tempovorschrift »*rit*«
 188⁴ II 2. Schlaghälfte: In ED *a* statt *h*
 189³ AS Ritardando erst in T. 177

Choralphantasie »Freu dich« Komponiert in Weiden

I. QUELLEN

Stichvorlage (1)

Besitzer: Universitätsbibliothek Wien, Ausgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: L1.UE.400.
 Notenpapier: B. & S. Nr. 112 für Hochformat. 13 Blätter: 1 Doppelblatt (das zweite hinten zu 12v aufgeklebt), früher Fadenheftung. Notentext (paginiert), 5 leere Seiten. Beschriftung: lila Stempel; Verlag und Stempel und blauer Fettstift; UE-Archiv und Bibliothek: schwarzer Stempel, schwarzer Kugelschreiber. Phantasie für Orgel über den Choral: I. »Freu-dich-sehr, o-meine-Seele!« I. Max Reger op. 30; – Widmung links unterhalb des Titels, schwarze Tinte: *Seinem lieben Freunde I Karl Straube.*; – alle weiteren Eintragungen (Streichungen, Stempel usw.) von fremder Hand.
 Auf S. 19, schwarze Tinte: *Fine I Max Reger.*; – undatiert.
 Auf dem Titelblatt und im Kopftitel auf S. 1 ist die ursprüngliche Opuszahl »27b« ausrasiert und zu »30« korrigiert. Reger

trug den Choraltext mit roter Tinte in die Partitur ein, ebenso die Registrieranweisungen. Das Manuskript weist zahlreiche sorgfältig ausgeführte Rasuren (vor allem im I. System), mehrere Korrekturen und eine Überklebung auf.

Autograph für Karl Straube, Zweitschrift (ZS)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 005.
 Notenpapier: Hochformat. 10-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 10 (ca. 35 x 27,5 cm). 18 Blätter: ursprünglich 10 ineinander geordnete Doppelblätter, davon 2 nach S. 26 zu Steg verheftet; äußere heute im Falz getrennt; Fadenheftung Umschlagblatt, Titelblatt, 28 Seiten Notenblätter, 2 leere Seiten.
 Inhalt: Reger: schwarze und rote Tinte; Arrangiert von Karl Straube: schwarze Tinte; Bleistift; Karl Straube (akzidenzien).
 Titelblatt: Titel mit schwarzer Tinte *Orgel I über den Choral von I rechts, schwarze Widmung unterhalb der Streichungen Freunde I Karl Straube.*
 Schlussvermerk: Auf S. 28
 Bemerkungen: Auf der Rückseite des Autographs befindet sich eine handschriftliche Widmung: »Meinem lieben Freunde I Karl Straube.«
 Der Autograph wurde am 25. Oktober 1899 an Georg Göhler übergeben. Die Bearbeitung blieb jedoch ungedruckt und wurde erst 2005 im Carus-Verlag herausgegeben (CV 52.030/10).
 Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche autographe Quellen wurden die Stichvorlage und das Manuskript herangezogen, das Reger Karl Straube geschenkt hatte. Da es sich bei Letzterem um die gegenüber der Stichvorlage geänderte Zweitschrift handelt (siehe z. B. *Kommentare und Erläuterungen*,

Brief Regers vom 25. Oktober 1899 an Georg Göhler

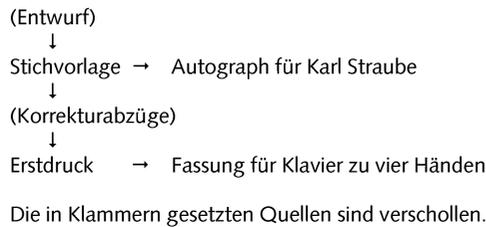
Besitzer: Ratsschulbibliothek Zwickau. Ausgabe: Eberhard Möller, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24 Jg. (1982), Nr. 4, S. 227f.
 Auszug: »In meinem op. 30 (Phantasie für Orgel »Freu dich sehr«) ist leider ein recht dummer Druckfehler stehen geblieben. pag. 14 letztes System ist das *b* vor *c* falsch; es muß so: [Notenbeispiel, darunter: (Kein *b*! also *c* nicht *ces*!)] heißen.«

Geplante Stichvorlage der Fassung für Klavier für vier Hände

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.401.
 Bemerkungen: Wie in der Originalfassung für Orgel wurde auch in diesem Manuskript der Choraltext von Reger mit roter Tinte notiert. Das Autograph enthält zahlreiche Eintragungen, die es als geplante Stichvorlage ausweisen. Auch seitens des Verlags finden sich Einträge, die zeigen, dass eine Publikation erfolgen sollte. Die Bearbeitung blieb jedoch ungedruckt und wurde erst 2005 im Carus-Verlag herausgegeben (CV 52.030/10).

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche autographe Quellen wurden die Stichvorlage und das Manuskript herangezogen, das Reger Karl Straube geschenkt hatte. Da es sich bei Letzterem um die gegenüber der Stichvorlage geänderte Zweitschrift handelt (siehe z. B. *Kommentare und Erläuterungen*,

Takt 123–126), kommt ihm hier eine etwas höhere Bedeutung zu als den Autographen für Straube in den folgenden Choralphantasien. Die autographe Stichvorlage der Fassung für Klavier zu vier Händen blieb aufgrund der unterschiedlichen satztechnischen Faktoren von Orgel- und Klaviermusik bei editorischen Entscheidungen von sekundärer Bedeutung; der Brief betrifft eine einzige Stelle (Takt 117).



II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 31: Die in Takt 30 beginnende und bis zur Zäsur (vor Zählzeit 3) in Takt 31 dauernde Phrase in den Manualen ist in der Zweitschrift ohne wesentliche Unterschiede parallel gestaltet. In der Stichvorlage (Erstschrift) hingegen unterscheidet sich auf Zählzeit 2 von Takt 31 das II. System (Viertel) grundlegend vom I. (Achtelfigur), welches wiederum dem Sachverhalt in der Zweitschrift entspricht. Allerdings hat Reger die Achtelfigur des I. Systems in der Stichvorlage über einer größeren Rasur notiert, was vermuten lässt, dass auch hier beide Systeme ursprünglich gleich endeten: mit einer Viertel. Die konzeptionelle Änderung des Phrasenendes in nur einer Stimme der Stichvorlage könnte Reger zeitlich vor bzw. während der Zweitschrift (wo dann beide Stimmen diese neue Achtelfigur aufweisen) vorgenommen haben, aber natürlich auch erst, als er die Erstschrift als Stichvorlage in Druck gab.

Takt 123–126: Die Vertonung der dritten und vierten Textzeile der fünften Strophe (Takte 123–126) hatte Reger in der Erstschrift, die dann als Stichvorlage diente, wohl schlichtweg vergessen. Beim Eintragen des Choraltexts in den Notentext bemerkte er seinen Fehler erst, nachdem er diese Textstelle fälschlicherweise den Takten 127–130 unterlegt hatte, und musste diese folglich ausrasieren. In Textzeilen 3 und 4 noch unterzubringen, trug Reger eine Wiederholung 119–122 ein und regelte die Anschlüsse mittels einer Überklebung der Karl Straube überlassenen Zweitschrift ist der Abschnitt ausgerechnet. Änderung fand jedoch keine Berücksichtigung bei der Drucklegung. Erstdruck ebenfalls die viertaktige Wiederholung aufweist.

Takt 142: In der Zweitschrift sind im I. System die Sechzehntel bei Zählzeit 2 an einem gemeinsamen Balken notiert; auch in der Klavierstichvorlage des Erstdrucks und nicht anhand der Vorlage des Erstdrucks und nicht anhand der Zweitschrift hat Reger die Schreibung in dieser Weise. Im Pedal jedoch die Trennung der beiden Schlaghälften, hier durch die Schreibweise suggerierte durch entsprechende Bögen unterstü-

Takt 160: Die Koppelanweisung *rit.* bei Zählzeit 4, etwa beginnend Cantus firmus in der Oberstimme, jedoch auf Zählzeit 3 beginnt (siehe Zweitschrift).

Takt 164: Die Registrierung der Zweitschrift mit dem präzisierenden dreistimmigen Manual.

13⁴ Pedal SV und ED ohne *fff*; RWA folgt ZS
 14⁴ Pedal ZS mit Trillernachschlag *Eis-Fis*
 15³ Pedal SV und ED mit Phrasierungsbogen beim Triller bis Zählzeit 4, in ZS endet er vor dem Nachschlag
 16¹ II Das *a* der Mittelstimme ist in ZS als Viertel, in SV und ED als punktierte Achtel notiert und jeweils zu Zählzeit 2 übergebunden; RWA folgt ZS
 16¹ II Das *fis* der Unterstimme steht in allen Notenquellen als punktierte Achtel mit Sechzehntel, die lediglich in ED angehängt ist (vermutlich Lesefehler des Stachers aufgrund mangelhafter Notensur); RWA folgt SV und ZS
 16¹ II 2. Schlaghälfte: ZS ohne Haltebögen nach *h* und *fis*
 16¹ Pedal ZS mit Trillernachschlag *Cisis-Dis*
 16¹ Pedal SV und ED mit Phrasierungsbogen beim Triller
 RWA folgt ZS
 16³ I 2. Achtel: ZS ohne Haltebogen nach *a*¹
 16³ II 1. Achtel: ZS ohne Haltebogen nach *e*
 16³ II 2. Schlaghälfte: alle Notenquellen *a* Haltebogen bis Zählzeit 3
 30¹⁻² II Synkope: ZS mit einem irrtümlichen
 30² I Synkope: ED mit falschem *es*²=*es*²; RWA folgt SV und ZS
 30²⁻³ II Synkope: In ZS fehlt *b*¹
 31² II in ZS identisch (oktaviert, *Kor.* *läuterungen*)
 34³ I SV und ED mit *Trill.* *at 4*;
 RWA folgt ZS
 35³ I ED mit *Trill.* *ZS und SV*
 tendend
 38² I 3. *un*
 43³ Pedal *ne*
 50⁴ I *nie vom I. ins II.*
 51¹ I *ehnte.* *nach a*¹
 56 *scendo.* *2. Achtel von Zählzeit 2, ED*
sch- *anzzeit 3 (des II. Systems); RWA*
ab Zählzeit 2
bereits ab Zählzeit 2; RWA folgt SV und ZS
*nach d*¹
auf Zählzeit 3; RWA folgt ZS
direkt auf Zählzeit 2
scendo-Gabel erst ab der 2. Schlaghälfte
*den Hinweis *un poco marcato**
*alle Notenquellen ohne *a* vor d*¹
*S beginnt *crescendo sempre poco a poco* bereits in T. 64*
 56 *Sechzehntel: ZS ohne *a* vor f*¹
 69 *alle Hauptquellen 2 gebundene Viertelnoten f*¹
 71 *Unterstimme, 4. Sechzehntel: SV und ED ohne Haltebogen nach*
*f*¹; RWA folgt ZS
 72 *sempre *crescendo* in ZS bereits auf Zählzeit 2*
 II *Unterstimme, 1. Schlaghälfte: ZS Sechzehntel *a*¹-*fis*¹ statt Achtel*
*a*¹
 72 I *Der Hinweis (*hervortretend*) gilt in SV und ED erst ab Zählzeit 3;*
RWA folgt ZS
 72³ Pedal 4. Sechzehntel: SV und ZS ohne Haltebogen nach *c*
 74² Pedal SV und ED *marcato il basso* bereits ab der 1. Sechzehntel
 74²⁻³ II In allen Hauptquellen ist der Triller ohne Bogen notiert
 77⁴ I fünfte 32stel: ZS ohne *b* vor *des*¹ (in ED in Kleinstich)
 78 I alle Hauptquellen mit der fälschlichen Anweisung »(C II + III)«
 84⁴ Pedal 2. Sechzehntel: ZS ohne *a* vor *g*
 86¹ II ZS ohne Koppelanweisung
 89¹ II ZS ohne *a* für die obere Trillernote
 94 II Decrescendo-Gabel in SV und ED ca. ab Zählzeit 4 von T. 93;
 RWA folgt ZS
 94⁴ II alle Hauptquellen mit der zusätzlichen Anweisung »(I. Man. bis zum *pp* decrescendieren)«
 98³ II punktierte Achtel: In ZS und SV fehlt *b* vor *ges* (in ED in Kleinstich eingefügt)
 100²⁺⁴ II ED ohne Haltebögen nach *b* und *g*; RWA folgt SV und ZS
 101² II ZS ohne *a* vor *g*
 104² II Unterstimme: ZS mit Achteln *b-a* statt Viertel *b*
 107 I ZS »*crescendo*« ab der letzten Sechzehntel von Zählzeit 1 statt Gabel ab Zählzeit 3
 108¹ II ED irrtümlich mit Achtelpause statt Sechzehntelpause
 108⁴ II 1. Schlaghälfte: SV und ZS Achtel *a* statt Sechzehnteln *a-ges* in der Oberstimme
 109 I ZS Stringendo-Hinweis erst ab T. 110
 114³ II ZS ohne Haltebogen nach *es*
 117² II Unterstimme, 1. Achtel: ED fälschlicherweise *ces*²; RWA folgt Brief vom 25. Oktober 1899 sowie SV und ZS
 117⁴ I ZS mit dem Hinweis »(ein bißchen hervortretend)«

- 119–122 Diesen Abschnitt hat Reger in **SV** mit Wiederholungszeichen versehen (in T. 122 mithilfe einer Überklebung, wobei die letzte Silbe von »erlöst« lediglich in Klammer 1 steht), den folgenden Choraltext in einer 2. Zeile notiert sowie die nötige Dynamikangabe ergänzt: »(Die Repetition etwas stärker (**ppp-pp**)«; **ED** folgt **SV** in dieser Darstellung; **RWA** folgt **ZS** **ZS** Decrescendo-Gabel bereits ab Zählzeit 2
- 120 Pedal **SV** und **ED** Triller ohne Bogen; **RWA** folgt **ZS**
- 121⁴ Pedal **SV** und **ED** Triller ohne Bogen; **RWA** folgt **ZS**
- Ab T. 123 des Kritischen Berichts sind für die Zählung in **SV** und **ED** (sowie in der Klavierfassung) wegen der dortigen Wiederholung jeweils 4 Takte hinzuzuzählen (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*).
- 125⁴ Pedal **SV** und **ED** Triller ohne Bogen; **RWA** folgt **ZS**
- 129 **SV** und **ED** Stringendo-Anweisung nicht gedehnt; **RWA** folgt **ZS**
- 130³ Text »heut« in **SV** und **ZS** tendenziell auf der 1. Schlaghälfte
- 133³ Text »mich« in **SV** (und auch der Klavierfassung) auf der Achtel-pause
- 134⁴ **ZS** *dim. e rit.* erst ab dem folgenden Takt
- 135¹ II Achtel: **SV** und **ED** mit irrtümlichem Haltebogen *es²=d²*
- 135¹ Text **ZS** »la-« (recte »las-«) zwischen den beiden Sechzehnteln
- 138–141 In **SV** und **ED** endet die Anweisung *nach und nach alle schärferen Register abstoßen* bereits in T. 140; **RWA** folgt **ZS**
- 142 Das Diminuendo endet in **ED** bereits in T. 141, in **ZS** dagegen am Ende von T. 142 unmittelbar vor **pp**; Letzteres dort auf der 2. Hälfte von Zählzeit 4; **RWA** folgt **SV**
- 142¹ I In **ZS** und in der Klavierfassung sind die Sechzehntel durchgehend gebalkt (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 143–145¹ I **ZS** ohne Phrasierungsbögen
- 146 In **ZS** gilt die Anweisung *poco a poco crescendo* etwa ab Zählzeit 4
- 146 II **ED** *meno p*; **RWA** folgt **SV**
- 149³ I letzte Sechzehntel: alle Hauptquellen ohne $\frac{1}{2}$ vor *c¹* (Klavierfassung mit $\frac{1}{2}$)
- 157¹ Pedal **SV** Triller ohne Bogen
- 158/159 I **SV** und **ED** ohne Portato-Striche beim Zitat des Fugato-Themas aus T. 19f.; **RWA** folgt **ZS**
- 159⁴ I **ZS** ohne Portato-Strich bei *g/g¹* (s. o., T. 158/159)
- 160³ Pedal **SV** und **ED** Koppelanweisung frühestens mit der Achtel von Zählzeit 3; **RWA** folgt **ZS** (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 161² Pedal 2. Achtel: **ZS** *F*, in **SV** von *F* zu *E* geändert
- 164² II Achtel: **ZS** Triller ohne Bogen
- 164³ Pedal **ZS** Registrieranweisung mit dem Zusatz (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)
- 165³ II **ZS** mit Sechzehntel *d¹*, in **SV** offenbar rasch
- 167⁴ II In **ED** sitzt das mittlere \flat eine Terz zu hoch
- 168² II **ZS** ohne Haltebogen nach *c¹*
- 168⁴ II **ZS** mit zusätzlichem *d¹*
- 172 **ZS** mit dem Hinweis »Vc¹«
- 174¹ I **SV** und **ZS** ohne *f¹*

Choralphantasie »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« op. 40 Nr. 1

Komponiert in Erber. September/Mitte Oktober 1899

I. QUELLEN

Autograph

Besitzer: Universitätsbibliothek Bonn, Signatur: Mus. Ms. 008.
 Notentext: Original, 12 Blätter; 7 ineinandergeheftet, das erste und sechste hinten zu Steg gefügt.
 Notentext (paginiert, S. 22 dabei versehentlich als 21 bezeichnet).
 Schreibmittel: schwarze und rote Tinte, Bleistift; Karl Straube: Blau- und Rotstift; Archiv: lila Stempel.
 Titel: »Wie schön leuchtet uns der Morgenstern« in schwarzer Tinte, Unterstreichungen rot: *Phantasie für Orgel über den Choral: I „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern.“* | [rechts:] *Max Reger op. 40.*; – Widmung rechts über dem Kopftitel, schwarze Tinte: *Seiner Hochwürden | Herrn Professor Dr. Friedrich Spitta | hochachtungsvollst zugeeignet*; – Stempel von fremder Hand.
 Schlussvermerk: Auf S. »21«, schwarze Tinte: *Fine.* | *Max Reger*; – undatiert.

Bemerkungen: Die Zählung der Phantasie lediglich als Opus »40« deutet darauf hin, dass zunächst nicht an ein Schwesterwerk gedacht war.
 Der Choraltext ist mit schwarzer Tinte unterlegt. Klebespuren deuten auf Versand als Rolle hin.

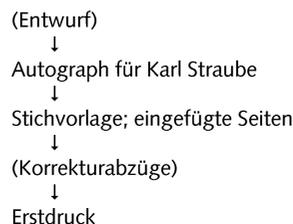
Stichvorlage (SV), Zweitschrift

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UF
 Notenpapier: Hochformat. 12-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 112 für Gesang & Klavier (ca. 34,9 x 27,7 cm). 14 dergelegte Doppelblätter und 2 ein- bzw. zweiblättrige.
 Inhalt: Titelblatt, 21 Seiten Notentext (pausiert)
 Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte; Straube: Bleistift, blauer Fettstift
 Titelblatt: Titel mit schwarzer Tinte, Unterstreichungen rot
 Schlussvermerk: *Max Reger 2. Okt. 1899*

Bemerkungen: Die Zählung der Phantasie lediglich als Opus »40« deutet darauf hin, dass zunächst nicht an ein Schwesterwerk gedacht war.
 Der Choraltext ist mit schwarzer Tinte unterlegt. Klebespuren deuten auf Versand als Rolle hin.

Auflagen: Jos. Aibl Verlag, München, Mai 1900, Verlags- und Plattennummer 2951a.
 Hochformat (4°).
 Titelseite, Notentext S. 2–23.
 Zwei | *Phantasien für Orgel über die Chorale: I „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern“* | „Straf mich nicht in deinem Zorn!“ | von | MAX REGER. | OP. 40. | Verl. N° 2951 a N°1. M 3,-. | Verl. N° 2951 b N°2. M 3,-. | Eigentum des Verlegers. Eingetragen in das Vereinsarchiv. | München, Jos. Aibl Verlag. | Copyright 1900 by Jos. Aibl Verlag. | Aufführungsrecht vorbehalten. | Oscar Brandstetter, Leipzig.
 Übernahme durch die Universal Edition, Wien und Leipzig 1904, später mit Verlags- und Plattennummern UE 1206.
 Mehrere Auflagen zu Regers Zeit; erneuertes Copyright 1928.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quellen wurden Regers autographe Stichvorlage und auch die Erstschrift herangezogen, die er Karl Straube geschenkt hatte.
 Reger änderte nach Abschluss der Komposition auf Anraten Straubes die dritte Choralstrophe (siehe *Einleitung*, S. XVI). Die ursprüngliche Fassung ist in edierter Form auf der DVD wiedergegeben.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 1–3: Die Setzung der Phrasierungsbögen unterscheidet sich zwischen den Quellen an mehreren Stellen. Die RWA folgt hier den Manuskripten, da die Abweichungen des Erstdrucks kein konsistentes Bild ergeben und durchaus als Lesefehler des Stechers verstanden werden können: Im Erstdruck sind in Takt 1 die ersten beiden Figuren im I. System unter einen Bogen gefasst, während sie in den Manuskripten separat phrasiert sind; Letzterem entspricht, dass gleiche Töne nicht gehalten, sondern mit dem Auftakt zu Zählzeit 2 neu angeschlagen werden. Weiterhin widerspricht der einheitliche Beginn der Phrasierungsbögen bei Zählzeit 4 im selben Takt im II. System und im Pedal der unterschiedlichen Gliederung der beiden Stimmen. Die gedruckte Phrasierung der Oberstimme des Pedals ist hier überdies spieltechnisch nicht realisierbar; Gleiches gilt in den Takten 2 und 3, in denen die betreffenden Phrasierungsbögen (nach Zählzeit 1 bzw. 2) im Erstdruck ebenfalls jeweils auf den Zählzeiten beginnen.

Takt 60, Zählzeit 2, II. System: In Erstschrift und Stichvorlage ist *c* notiert, im Erstdruck *d*. Da keine Korrekturabzüge vorliegen, lässt sich nicht sagen, ob Reger selbst diese Änderung zu verantworten hat. Beide Töne scheinen harmonisch möglich.

2. Lesartenverzeichnis

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1–2		I	ED mit Phrasierungsbogen über beide Zählzeiten (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>); RWA folgt SV und ES
1 ⁴		II/Pedal	In ED sind die Phrasierungsbögen einander angeglichen, indem beide genau auf Zählzeit 4 beginnen (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>); RWA folgt SV und ES
2 ¹		Pedal	ED Phrasierungsbogen genau ab Zählzeit 1 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>); RWA folgt SV und ES
3 ²		Pedal	ED Phrasierungsbogen genau ab Zählzeit 2 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>); RWA folgt SV und ES
5 ¹		I	ES ohne Phrasierungsbogen
5 ⁴		Pedal	32stel: In ED ist trotz korrekter Pause fälschlicherweise eine Sechzehntel notiert
5–6		Pedal	ES ohne Koppelanweisungen
7 ¹		II	ED <i>d</i> nur mit Hals aufwärts; RWA folgt SV und ES
7 ³		II	SV ohne <i>h</i> vor der 32stel <i>c</i>
11 ¹		I	2. Sechzehntel: ED ohne Haltebogen nach <i>es</i> ¹ ; RWA folgt SV und ES
11 ³		II	ES ohne Phrasierungsbogen zu Zählzeit 4
12 ³		Pedal	SV und ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt <i>f</i>
13 ¹		I	Synkopenachtel: ES und SV ohne Haltebogen
13 ²		II	Synkopenachtel: ES mit zusätzlichem Haltebogen I. System jedoch ohne Haltebogen für das entspr. SV dagegen gänzlich ohne Haltebögen
13 ³		I	Synkopenachtel: ES und SV ohne Phrasierungsbogen fälschlichem Haltebogen <i>g</i> ¹ = <i>ges</i> ¹
13 ³		II	Synkopenachtel: ES ohne Haltebogen
14 ²		II	2. Sechzehntel: SV und ED
15 ³		I/II	In ES enden die Phrasierb.
15 ⁴		I/II	ED ohne Akzente; RWA folgt SV
16 ¹		I	ED ohne Ende des Phrasierungsbogens (Zeilenumbruch)
16 ^{1–2}		II	In ES und SV 1 zu 2) ein 32stel: ED <i>r</i> , 32stel: <i>a</i> ¹
16 ³		I/II	32stel: ED <i>r</i> , 32stel: <i>a</i> ¹
16 ³		II	32stel: <i>a</i> ¹
16 ⁴		I/II	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i>
16 ⁴		Pedal	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
17 ⁴		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
18 ¹		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
18 ¹		Pedal	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
18 ⁴		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
23 ⁴		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
25 ³		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
30		I	32stel: <i>a</i> ¹ bzw. <i>c</i> Stav versehen zu T. 18
53 ³		I	ES ohne <i>meno p</i>
54–57		Pedal	ES ohne Crescendo-Angabe

55 ^{3–4}	I	ES 2 Viertel <i>b</i> ¹ (ohne Haltebogen) statt Halber
57 ³	I	ES »più <i>f</i> « statt <i>ff</i>
57 ³	Pedal	ES ohne Koppelanweisung
60 ²	II	1. Triolenachtel: In ES und SV ist <i>c</i> notiert, in ED <i>d</i> (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
60 ²	II	3. Triolenachtel: SV ohne Haltebogen nach <i>f</i>
60 ⁴	I	ES ohne Koppelanweisung
61–64	I/II	ES Crescendo ohne Manualwechsel zu T. 62/63 sowie ohne Koppel in T. 64
62 ⁴	II	SV <i>ff</i> beim Manualwechsel
65 ⁴	I	SV und ED ohne Stimmführungslinie zu T. 66, II. <i>c</i> RWA folgt ES
66 ¹	I	ES ohne »2'«-Angabe (nur »8'« und »4'«)
66 ¹	II	ES Manualwechsel erst bei Zählzeit 3
66 ¹	Pedal	ES ohne »- C I« (nur »- C II, III«)
67 ¹	I	ES mit »più <i>pp</i> « statt <i>pp</i> , Manuale ohne
67 ¹	Pedal	ED ohne <i>pp</i> , ES mit »più <i>pp</i> «; RWA folgt <i>f</i>
67 ⁴	I	ES ohne Viertelnote <i>c</i> ¹ , stattdessen stimme (Triolen als Unterstimme)
71 ¹	Pedal	ES Viertel As statt Achtel As
72 ³	I/II	ES <i>ppp</i>
72 ⁴	Pedal	ES <i>ppp</i>
73 ²	I	Unterstimme: ES Ac ¹
73 ²	II	ES lediglich Achter
73 ²	Pedal	2. Achtel: ES <i>A</i>
T. 73:		Ab Zählzeit 4 (mit Überbrückung) eine neue Vertonung der 3. Strophe (inkl. T. 108 unberücksichtigt).
73 ³	II	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
81 ²	II	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
89 ³	II	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
89 ⁴	I	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
90 ²	I	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
91 ¹	I	ES ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
108–111	I	In ES ist der Phrasierungsbogen bei T. 109, Zählzeit 1 und Takt 110, Zählzeit 1 unterbrochen
108–111	II	In ES ist der Phrasierungsbogen bei T. 109, Zählzeit 1 unterbrochen
109 ⁴	II	ES und SV ohne <i>h</i> vor <i>as</i>
113 ^{3–115}	I	ES viertelweise Phrasierung
115 ^{3–4}	I	ES mit halbtaktigem Phrasierungsbogen
116 ¹	I	In ES beginnt hier der Phrasierungsbogen, der wie in SV und ED bis T. 117 führt
117 ^{3–4}	I	ES Phrasierungsbogen bereits ab der 1. Triolensechzehntel
117 ⁴	II	2. Achtel: ES <i>g</i> ¹ statt <i>ges</i> ¹
118 ¹	II	2. Achtel: ES ohne Haltebogen nach <i>b</i>
118 ^{1–4}	I	ES viertelweise Phrasierung
119 ^{1–2}	I	ES mit halbtaktigem Phrasierungsbogen
119 ³	I	In ES beginnt hier der Phrasierungsbogen, der wie in SV und ED bis T. 120 führt
120 ¹	II	ES mit Haltebogen nach <i>c</i> ¹
120 ³	I	1. Schlaghälfte: ES Sechzehntel <i>b-f</i> ¹ statt Achtel <i>b</i>
121 ³	I	ES ohne <i>attacca</i>
121 ¹	Pedal	ES Achtel mit Balken
121 ⁴	I	ES »Allegro vivace assai«
123 ²	I	Triller in allen Quellen ohne Bogen
124 ²	I	Unterstimme, 4. Sechzehntel: ES ohne <i>h</i> vor <i>a</i> ¹
127 ⁴	II	ED Trillerbogen bis Zählzeit 1, ES Triller ohne Bogen; RWA folgt SV
128 ²⁺⁴	II	ED Trillerbogen bis Zählzeit 3 bzw. 1; RWA folgt SV und ES
129 ⁴	Pedal	ES ohne Koppelanweisung
130 ²	Pedal	Sechzehntel: ES ohne Koppelanweisung

- 130²⁺⁴ Pedal ED Trillerbogen bis Zählzeit 3 bzw. Zählzeit 1, ES Triller ohne Bogen; RWA folgt SV
- 131 I Unterstimme: ES ohne ganze Pause
- 131²⁺⁴ Pedal ES Triller jeweils ohne Bogen
- 131⁴ Pedal In ES lautet der Trillernachschlag B-c
- 132² Pedal ES Triller ohne Bogen
- 132⁴ I ES Triller ohne Bogen
- 133² I ES Triller ohne Bogen
- 133³ Pedal In SV ist die Koppelanweisung eher auf der 2. Schlaghälfte notiert; in ES fehlt sie ganz
- 135³ I Unterstimme, 1. Sechzehntel: ED a statt c¹; RWA folgt SV und ES
- 135⁴ I ED und SV Trillerbogen bis Zählzeit 1, ES Triller ohne Bogen
- 137¹ I Oberstimme: In ES sind die ersten beiden Sechzehntel nicht separat notiert
- 137¹ I Unterstimme, 1. Sechzehntel: ES »più f«
- 138 II SV ohne f
- 138³ II SV ohne f
- 143¹ I punktierte Achtel: in SV irrtümlich eine punktierte Viertel
- 151 Text in ES und SV gemäß der Vorlage als 6. Strophe bezeichnet
- 151² Pedal ES mit »(+ C II)«, aber ohne più ff
- 152⁴ I ES Triller ohne Bogen
- 153³ I Unterstimme: In ES erscheint der Haltebogen nach a¹ erst in T. 154 (Seitenwechsel)
- 153⁴ II ES Haltebogen nach d¹ erst in T. 154 (Seitenwechsel)
- 156² Pedal ES »marcato«
- 159³ I Unterstimme: ES ohne Klammer zum II. System
- 160² I Unterstimme: SV ohne Haltebogen nach f¹
- 160³ II ES und SV b statt d¹
- 161⁴ Pedal In ES steht die Koppelanweisung erst in T. 162 auf Zählzeit 1
- 164⁴ ES »Maestoso«
- 165¹ I ES mit Haltebogen nach b¹ (vgl. II. System)
- 165³ II 1. Schlaghälfte: ES Achtel b/b¹ statt Sechzehnteln b/b¹-g/g¹
- 166 Text alle Quellen irrtümlich »sein« statt »fein« (siehe Textvergleich auf der DVD)
- 166² Pedal ES Triller ohne Bogen
- 168¹ I In ES sind die beiden Noten nicht separat notiert
- 169² I/II ES ohne den Hinweis »sempre fff« l. Man.«
- 169² Pedal 2. Sechzehntel: in ES bis zur Zählzeit 1 von T. 171 mit Oberoktav, durch eine Anmerkung Regers (»Hier nur die un^t Töne spielen, also keine Oktaven!«) jedoch zurückgenom^m
- 170–171 Text In ES »Bräu-ti-gam« statt »Bräut'-gam mein«
- 172 I ES mit dem Hinweis »sempre l. M e fff«
- 173¹ I ES ohne Viertelpause
- 174³ II ES mit zusätzlichem as in der Mittelstimme
- 174⁴ Pedal ES Triller ohne Bogen
- 176¹ II Unterstimme, 2. Achtel: SV ohne Halte
- 176²⁺⁴ Pedal ES Triller jeweils ohne Bogen
- 176⁴ I In ES sind die beiden Noten nicht separat no.
- 177¹ II Unterstimme, 2. Sechzehntel: und SV as
- 178¹ I ES fff
- 180 ES ohne ffff
- 180–182 ES »sempre crescend
- 182³ I/II ES und SV ohne Tri
- 184² I ES und SV ohne ''
- 184² Pedal ED und SV T
- 184⁴ Pedal ES und SV
- 185¹ Pedal ES und
- 187–189 ES ol
- 189⁴ ES oh.
- 190⁴
- 191 gefordert
- 192¹ II

Chor... nem Zorn!« op. 40 Nr. 2
K... er/Anfang Dezember 1899.

Museum Weiden (Max-Reger-Sammlung), Signatur: C 1.
Format. 10-systemiges Notenpapier ohne Hersteller-
merk (ca. 33,5 x 25 cm; am oberen Rand beschnitten).
Doppelblatt.
4 Seiten Notentext (Paginierung wahrscheinlich durch Bes-
chnitt verloren).
Reger: Bleistift; fremde Hand: Bleistift.
Hauptsächlich Akkoladen zu 3 Systemen. Papier an Knick
(quer) eingerissen; fol. 2 sehr fleckig.

Autograph für Karl Straube, Erstschrift (ES)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 009.
Notenpapier: Hochformat. 12-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 112 für
Gesang & Klavier (ca. 33,3/34,3 x 27,7 cm, unten sehr un-
gleichmäßiger Beschnitt). 12 Blätter: 1 Doppelblatt und 5 in-
einandergelegte Doppelblätter, Fadenheftung.
Inhalt: Titelblatt, 18 Seiten Notentext (paginiert), 4 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte, Bleistift; keine Eintragungen
von fremder Hand.
Titelblatt: Titel mit schwarzer Tinte (einfache Unterstre-
mehrfache schwarz und rot): Phantasie | f'
den | Choral: | Straf mich nicht in deinem
von | [rechts:] Max Reger op. 40; – Wi-
mit schwarzer Tinte, rot unterstrich
hochachtungsvollst zugeeignet.
Schlussvermerk: Auf S. 18 mit schwarzer Tinte
1899.
Schenkungsvermerk: Auf S. 18 Mitte, rote Tinte
stift:] Bitte, dieses Ma
Bemerkungen: Kopftitel mit Apostroph
Ab S. 12 keine P¹
Teil später ver
Starke Ver
Beschnitt

Stichvorlage (SV),

Besitzer: ... in der Österrei-
Notenpapier: ... papier: B. & S. No. 112 für
Inhalt: ... äußere hinten zu Steg verkürzt.
Titelblatt: ... ext (paginiert), 2 leere Seiten.
Schreibmittel: ... Tinte; Verlag, Stecherei und Biblio-
Titel: ... Tinte, einfache Unterstreichungen rot,
... über rot und schwarz: Phantasie | für | Orgel |
Choral: | Straf mich nicht in deinem Zorn! | com-
pon | Max Reger | op. 40; – Widmung über Titel mit
... rter Tinte: Herrn Paul Gerhardt | hochachtungsvollst
eignet; – Verlagsangabe und Rechtsvorbehalt von Reger
... roter Tinte; – alle weiteren Eintragungen (Streichung,
stempel usw.) von fremder Hand.
Auf S. 18, schwarze Tinte: Fine | Max Reger; – undatiert.
Kopftitel mit Apostroph nach »Straf« und Punkt nach »Zorn«.
Choraltext mit schwarzer Tinte.
Verschmutzung durch Tintenabrieb und Druckerschwärze,
wenige Rasuren.
Vermerk auf dem Titelblatt von fremder Hand mit Bleistift:
»Abzulegen 14/4 1900«.

Erstdruck (ED)

Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, Mai 1900, Verlags- und Platten-
nummer 2951b.
Format: Hochformat (4°).
Inhalt: Titelseite, Notentext S. 3–19.
Titelseite: Sammeltitle und Übernahme wie Opus 40 Nr. 1.
Bemerkungen: Kopftitel mit Apostroph nach »Straf« und Punkt nach »Zorn«.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzli-
che Quellen wurden Regers autographe Stichvorlage und auch die
Erstschrift herangezogen, die er Karl Straube geschenkt hatte.

Entwurf
↓
Autograph für Karl Straube
↓
Stichvorlage
↓
(Korrekturabzüge)
↓
Erstdruck

Die in Klammern gesetzte Quelle ist verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 29: In der Erstschrift steht auf Zählzeit 2 in der linken Hand eine Viertel *h* als Unterstimme. Dass sie in der Stichvorlage (und folglich dem Erstdruck) entfiel, mag damit zusammenhängen, dass die Figur auf Zählzeit 1 zunächst eine Oktave tiefer notiert war (Terzabstand zum Pedal). Diesen mit einem 8va-Vermerk (ebenfalls schwarze Tinte) versehenen Teil des Laufs notierte Reger in der Stichvorlage dann eine Oktave höher. Es ist denkbar, dass er im Zuge dieser Änderung die Viertelnote, die nun nicht mehr optischer Zielton des Laufs war, übersah. Möglich ist aber auch, dass er sie absichtlich wegließ, da sie vor der 8va-Anweisung, von der nicht zu klären ist, zu welchem Zeitpunkt sie eingetragen wurde, tatsächlicher Zielton war; eine Viertelpause anstelle der Note setzte Reger allerdings nicht, obwohl die Unterstimme auf Zählzeit 3 fortgesetzt wird.

2. Lesartenverzeichnis

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ³		II	pppp in ES deutlich nach der Zählzeit, in SV etwas danach
2 ²		I	SV und ED mit der irrtümlichen Anweisung »(+ C II)« statt »(+ C III)«; RWA folgt ES
2 ³			ES ohne Fußnote zu <i>Organo pleno</i> , stattdessen mit Anweisung »(+ C II)« in I und »(+ C I)« im Pedal
3 ³		Pedal	ES mit Phrasierungsbogen <i>F-Fis</i>
3 ⁴		I	1. Sechzehntel: SV und ED ohne \sharp vor <i>g²</i> ; RWA folgt ES
4 ¹		II	SV und ED ohne \sharp vor <i>ais</i> ; RWA folgt ES
4 ²		Pedal	ED Koppelanweisung erst bei <i>f</i> ; RWA folgt SV und ES
4 ³		II	letzte 32stel: SV ohne \sharp vor <i>c¹</i>
4 ³		II	2. Schlaghälfte: SV und ED ohne Phrasierungsbogen (vgl. I), ES mit durchgehendem Phrasierungsbogen für die gesamte Figur
5 ¹		Pedal	In ES beginnt die Decrescendo-Gabel direkt bei Zählzeit 1
6			In ED endet das Diminuendo vor Zählzeit 4; RWA folgt SV und ES
7–8		Pedal	ES mit <i>Portato</i> -Strichen
7 ³		II	2. Schlaghälfte: ES übergebundenes <i>des</i> fälschlich als Achtel statt als Sechzehntel
8 ¹		II	ES mit Phrasierungsbogen
8 ³		I	SV mit <i>Ritardando</i>
9			ES Tempoangabe mit Einschränkung »(ma non troppo.)«
9 ¹⁺²		Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
10 ¹⁺²		Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
11–12		Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
11 ²		II	Unterstimme, 2. Sechzehntel: SV ohne Haltebogen
13		II	ES mit dem Hinweis »(etwas hervortretend!)«
13 ³		I	ES Crescendo-Gabel bereits ab der 2. Achtel v.
13 ³ –14		I	ES halbtaktige Balkung
13 ⁴		Pedal	ES mit weiterhin punktiertem Rhythmus
15		I/II	ES Crescendo-Gabel bis Taktende
15–16		Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
16		I/II	ES mit Decrescendo-Gabel
17			ES »meno ppp « (ohne Zurückgehen in T. 17 beginnende
18		I	Der in T. 17 beginnende T. 18 fortgesetzt (Zeit
19–22		Pedal	ES je 2 Achtel pro
19 ³		I	Unterstimme: r
20		I/II	ES mit Dec
21 ¹			ES 3 sowie ohne
21 ³		I/II	ES Sechzehntel von
22 ³		I	ES <i>cis²</i>
23		I	von fremder Hand mit
23–28			Choralmelodie
23 ¹			einem zusätzlichen <i>his</i> (und im
23			Angabe
			ES ohne \sharp vor <i>a</i>
			»(+ C III)«
			Nonolen-Angabe
			Anweisung »(+ C II)«
			tel: ES ohne \sharp vor <i>cis¹</i>
		I/II	zehntel: ES ohne \sharp vor <i>gis¹</i> bzw. <i>gis</i>
			ES mit Anweisung »(- C I, II)«
26			ES mit Anweisung »(+ C I)«
26–			ES ohne Staccato-Punkte auf den Sechzehnteln
27			ES ohne <i>e ben legato</i>
27–28			ES mit <i>Portato</i> -Strichen in der Choralmelodie

27 ²	I	5. Triolensechzehntel: alle Quellen ohne \sharp vor <i>gis²</i>
27 ³	Pedal	1. Schlaghälfte: SV und ED mit verdrehtem Rhythmus (Sechzehntel + zwei 32stel); RWA folgt ES
27 ⁴	II	ES und SV ohne \sharp vor <i>e¹</i>
29	II	ES mit Anweisung »(- C II, III)«
29 ²	II	ES mit zusätzlicher Viertel <i>h</i> als Unterstimme (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
30 ²	II	1. Triolensechzehntel: ES und SV ohne Haltebogen nach <i>fis</i>
31 ¹	II	ES mit der Anweisung »(- C III)«
31 ³	Pedal	ES mit der Anweisung »(- C I, II, + C III)« sowie f
32 ²	I	3. Sechzehntel: ES ohne Haltebogen nach <i>cis¹</i>
33 ³	Pedal	3. Sechzehntel: ES <i>Fis</i> statt <i>Gis</i>
33 ⁴	I	SV ohne \sharp vor <i>h</i>
36	I	ES Crescendo-Gabel bereits ab etwa Zählzeit 7
36	II	ES ohne Decrescendo-Gabel
36	Pedal	ED ohne Crescendo-Gabel, ES ab etwa 7
		3; RWA folgt SV und ES (Beginn angr
40	II	ES Phrasierungsbogen nur bis Zählzeit 7
41–42	Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
41 ¹	II	SV und ED Phrasierungsbogen
41 ¹	II/Pedal	ES <i>più pp</i>
41 ² –42 ⁴	I	Oberstimme: ES mit <i>P</i>
41 ³ –42	Pedal	In ES fehlt <i>poco a pr</i>
44	I	In ES reicht der <i>P</i>
44 ³	I	In SV endet <i>d¹</i> g in all
		mit Zählzeit
45–46	Pedal	ES ohne r
45 ¹	I/II	ES ser
47–48	Pedal	ES r
47–48	Pedal	r
47 ⁴	I/II	r
48 ³	I	tel r.
49 ⁴	r	te pp
50		ano pp
50 ²		r im I. System
51 ⁴		Haltebogen nach <i>cis¹</i>
		ohne \sharp vor <i>h</i> ; RWA folgt ES
		der Manuale in ED und SV ab Zählzeit 2,
		Sechzehntel von Zählzeit 3; Decrescendo-
		als in ED nach der 1. Achtel, in SV nach der
		on Zählzeit 1, in ES wie in den Manualen
		tel pro Balken
		ED ohne pp ; RWA folgt ES
		2 Achtel pro Balken
		Sechzehntel: ES ohne angebundenes <i>a</i> , aber mit zusätz-
		lichem <i>e</i>
		2. Sechzehntel: ES zusätzlich mit angebundenes <i>g</i> sowie <i>cis</i>
		Achtel: SV und ED ohne Haltebogen nach <i>gis</i> ; RWA folgt ES
		Oberstimme, Sechzehntel: ES <i>e¹-cis¹</i> statt <i>cis¹-gis</i>
		ES ohne ppp
		Decrescendo-Gabel in SV ab letzter Sechzehntel, in ES ab
		Zählzeit 4
55 ³	Pedal	ES Decrescendo-Gabel eine Zählzeit später
56 ³		ES <i>Ritardando</i> ohne Zusatz <i>poco</i>
57		ES Crescendo-Gabeln bis Zählzeit 4
57 ⁴	Pedal	3. Sechzehntel: alle Quellen ohne \sharp vor <i>E</i>
58 ¹⁺²	Pedal	ES je 2 Achtel pro Balken
59		ES Crescendo-Gabeln bis Ende Zählzeit 2, SV bis etwa Mitte
		Zählzeit 2
59 ¹⁻²	II	Oberstimme, Synkope: ES <i>c¹</i> statt <i>his</i>
59 ⁴	II	SV mit Haltebögen erst nach dem Seitenumbruch
60 ²	II	Unterstimme: ED Achtel <i>h</i> fälschlich ohne Punktierung
60 ⁴		ES ohne pp
61	I/II	ES Crescendo von Zählzeit 2 bis Taktende
61	II	ES mit separatem »meno p «
62 ²	I	2. Achtel: ES Triller ohne Bogen
62 ²	II	Unterstimme, 1. Achtel: ES <i>c¹</i> statt <i>his</i>
62 ³	II	Unterstimme, 1. Schlaghälfte: ES und SV Achtel <i>e</i> statt 2
		Sechzehnteln <i>e-dis</i>
62 ³⁺⁴		ES ohne <i>più p</i> und <i>meno p</i> , stattdessen mit längerer Decres-
		cendo-Gabel und in Zählzeit 4 beginnendem Crescendo; ED
		(tendenziell auch SV) im Pedal mit <i>più p</i> direkt auf Zählzeit 3
62 ⁴	I	ES durchgehender Balken
63		ES mit Crescendo-Gabeln nur bis zur 1. Hälfte der Zählzeit 2
		und ohne mf
64 ²⁻³	Pedal	SV und ED ohne Decrescendo-Gabel; RWA folgt ES
64 ⁴		ES mit pp
65	I/II	ES Dynamik-Gabeln nur in I; Decrescendo direkt ab Zählzeit 4
65–67		ES ohne <i>sempre poco a poco stringendo</i>
65 ¹	I/II	ES Registrieranweisungen »(8')« bzw. »(8' + 4')«

65¹ Pedal Decrescendo-Gabel in **SV** und **ED** tendenziell erst bei bzw. nach *h*; RWA folgt **ES**

65² II Oberstimme, 2. Schlaghälfte: **ES** Achtel *fis*¹ statt Sechzehntel *a*¹ mit zwei 32steln *fis*¹-*e*¹

65⁴ II Oberstimme, Sechzehntel: **ES** *cis*¹-*gis* statt *e*¹-*dis*¹

66¹ I/II **ES** Registrieranweisungen »(+4')« bzw. »(+2')«

66¹ Pedal **ES** Crescendo-Gabel bereits in T. 65 (2. Schlaghälfte von Zählzeit 4)

66³ Pedal 1. Sechzehntel: **ES** *Fis* statt *fis*

67 Crescendo-Gabeln in **ES** nur bis Ende Zählzeit 3; Stringendo-Anweisung in **SV** bis Ende des Taktes fortgeführt

67³ I 2. Achtel: **ES** Triller ohne Bogen

68 **ES** *f* (in allen Systemen) statt *ff*

68¹ **ES** Ritardando erst ab der 2. Hälfte von Zählzeit 3

68³ **ES** *p* statt *più p* und direkt auf den Schlag

68³ I/Pedal **ES** durchgehender Balken

69 **ES** »*più p*« statt *pp*, Pedal ohne Dynamik

69¹ II **ES** mit dem nicht korrekten Hinweis »(sempre 8', 4')«

69² Pedal alle Quellen ohne Crescendo-Gabel

70 Pedal alle Quellen ohne Decrescendo-Gabel und *ppp*

70¹ I/II **SV** Decrescendo-Gabel erst ab etwa 2. Schlaghälfte, ebenso eine zusätzliche Gabel im II. System von **ES**

70³ **ES** *poco rit.* bereits auf der 2. Hälfte von Zählzeit 2, **SV** etwas danach

70⁴ **ES** *pp* statt *ppp*

71 Decrescendo-Gabeln in **ED** ab etwa 2. Hälfte von Zählzeit 2 bzw. Ende von Zählzeit 1 (Pedal), **ES** ohne Crescendo-Gabel im Pedal; RWA folgt **SV**

71 II **ES** ohne den jeweils tiefsten Ton

71¹ **ES** *ppp* statt *pppp*

72 **ES** Tempoangabe mit dem Zusatz »Quasi«

72–73 I/II In **ES** ist jeweils nach den Triolen, die hier noch mit 32steln und ohne Staccato-Punkt notiert sind, eine 64stel-Figur gestrichen; an ihre Stelle setzt Reger in einer Anmerkung am unteren Seitenrand eine Sechzehntelpause. Die Triole erscheint dort sowohl mit 32steln als auch mit Sechzehnteln

72¹ II 1. Triolensechzehntel: **ES** zusätzlich (irrtümlich) mit *h*¹

72³ I/II 2. Triolensechzehntel: **SV** und **ED** ohne *h* vor *e*¹ bzw. *e*; RWA folgt **ES**

72³ I/II 3. Triolensechzehntel: In **ES** und **SV** fehlt *h* vor *fis*¹ bzw. **ED** vor *fis*¹

72⁴ I 2. Triolensechzehntel: **ED** ohne *fis*¹; RWA folgt **SV** und **ES**

72⁴ II 32stel: **SV** ohne Haltebogen nach *g*

73² II 1. Triolensechzehntel: **SV** und **ED** ohne Haltebogen nach *g*; RWA folgt **ES**; in **ES** fehlt *h* vor *dis*¹

73³ I/II 32stel: **ES** mit *g*¹/*g* statt *fis*¹/*fis*

73^{3–4} Pedal **ES** mit Decrescendo-Gabel

73⁴ II letzte Triolensechzehntel: **ES** ohne *h* vor *fis*

73⁴ Pedal Koppelanweisung in **SV** auf der 2. Schlaghälfte

74 I/II **ES** separate *p*-Angabe

74⁴ I Unterstimme, 2. Sechzehntel: **ES** ohne *h* vor *dis*¹

75² **ES** Decrescendo-Gabel

76 **ES** *meno p* statt *p* erst ab etwa 2. Hälfte von Zählzeit 2

76 I/II **ES** und **ED** ohne *h* vor *dis*¹

76–79 **ES** *dy* statt *dy*

76² II Untere Triole: **ES** ohne *h* vor *cis*¹; **SV** ohne *h* vor *cis*¹

76⁴ Text **ES** ohne *h* vor *cis*¹ und **ES** unklar

77 Zählzeit 2 und 4 statt Zählzeit 3

77⁴ II **ES** ohne *h* vor *cis*¹ und **ES** unklar

78 **ES** ohne *h* vor *cis*¹ und **ES** unklar

79² **ES** ohne *h* vor *cis*¹ und **ES** unklar

80 **ES** ohne *h* vor *cis*¹ und **ES** unklar

84¹ I/II **ES** separate *mf*-Angaben für I und II

85² II Unterstimme, 2. Achtel: **SV** ohne Haltebogen nach *fis*

86 I **ES** mit den Registrieranweisungen »(+4')« auf Zählzeit 1 und »(8', 4')« nach dem Hinweis »sempre II. Man«

87⁴ II **ES** und **SV** Haltebogen erst nach dem Seitenumbruch (T. 88)

87⁴ Pedal **ES** Koppelanweisung direkt am Taktende

88 **ES** ohne Crescendo-Gabeln

89¹ I **ED** ohne *ff*-Angabe (I. Man); RWA folgt **SV** und **ES**

91¹ Pedal **ES** ohne *più ff*

91^{1–2} Pedal **ES** ohne Phrasierungsbögen

93^{1–2} Pedal **ES** ohne Phrasierungsbögen

94 Pedal **ES** ohne Crescendo-Gabel

95¹ Pedal Koppelanweisung in allen Quellen erst bei der 2. Hälfte von Zählzeit 3

95^{3–4} Pedal **ES** ohne Viertel *gis* bzw. *E*

96² I **ES** Triller ohne Bogen

97 **ES** »*Più Allegro*« statt »*Più mosso*«

97 Pedal **ES** jede Figur mit Phrasierungsbögen

97⁴ I punktierte Achtel: alle Quellen

98² II Unterstimme, letzte Sechzehntel: **ES** ohne *h* vor *cis*¹

98^{2–3} Pedal **ES** mit [*cis*-]*Fis*-*fis*[-*f*]

98³ II In **ES** sind in der 2. Hälfte von Zählzeit 2, **SV** in der 1. Hälfte von Zählzeit 2, **ED** in der 1. Hälfte von Zählzeit 2, **ES** eingefügt

98⁴ II Oberstimme: **ES** ohne *h* vor *dis*¹ statt *dis*¹

99⁴ I Unterstimme: **ES** ohne *h* vor *dis*¹

100¹ II **ES** ohne *h* vor *dis*¹

101⁴ II **ES** ohne *h* vor *dis*¹

102–104 Pedal **ES** ohne *h* vor *dis*¹

102² I/II **ES** ohne *h* vor *dis*¹

105¹ I **ES** ohne *h* vor *dis*¹

105¹ I **ES** ohne *h* vor *dis*¹

106² **ES** mit *h* vor *dis*¹ statt 2 S

107 **ES** ohne *h* vor *dis*¹

107³ **ES** ohne *h* vor *dis*¹

108 **ES** ohne *h* vor *dis*¹

108⁴ **ES** ohne *h* vor *dis*¹

118¹ Pedal **ES** mit Anweisung »(+ C I)«

122 I/II **ES** »sempre *ff*« statt *più ff*

122⁴ I Unterstimme: In **ES** sind die beiden Achtel im II. System notiert, aber der r.H. zugewiesen

123 I In **ES** ist die Unterstimme als Oberstimme im II. System notiert

123² II 2. Schlaghälfte: **ED** irrtümlich mit Sechzehntelfigur *fis*-*H* sowie mit zu Zählzeit 3 übergebundener Achtel *e*; **SV** ohne Haltebogen nach Sechzehntel *H*; RWA folgt **ES**

123⁴ I Unterstimme: **ES** ohne *gis*

124–125³ Pedal **ES** nur Viertel (untere Oktave)

124^{1–2} II **ES** ohne Unterstimme

125⁴ Pedal **ES** nicht punktiert (2 Achtel)

126 I/II **ES** je 2 Achtel pro Balken

126–127 I/II **ES** und **SV** ohne *sempre stringendo*

126^{1–2} Pedal **ES** je 2 Achtel pro Balken

126⁴ II **ES** mit Sechzehnteln *e*¹-*gis*¹ statt Achtel *e*¹, dagegen ohne Viertel *gis*

127 In **ES** sind je 2 Achtel (inkl. Sechzehntel) auf einem Balken notiert

127⁴ Pedal 2. Schlaghälfte, Oberstimme: **ES** Achtel *fis* statt Sechzehnteln *fis*-*a*

130² II **ED** ohne Viertel *e*, **ES** nur *cis*¹ als Viertel, *cis*/*e*/*a* als Achtel; RWA folgt **SV**

Choralphantasie »Alle Menschen müssen sterben« op. 52 Nr. 1
Komponiert in Weiden, September 1900.

I. QUELLEN

Autograph für Karl Straube, Erstschrift (ES)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 010.
Notenpapier: Hochformat. Zwei Sorten 12-systemiges Notenpapier (jeweils ca. 34,9 x 27,6 cm). Umschlagdoppelblatt: B. & S. No. 12½ für Klavier; Notentext: B. & S. No. 112 für Gesang & Klavier. 11 Blätter: Umschlagdoppelblatt, darin 5 ineinandergelegte Doppelblätter mit Fadenheftung, von denen das äußere hinten auf Steg reduziert ist.
Inhalt: Titelblatt, 18 Seiten Notentext (paginiert), 2 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte, Blaustift (Unterstreichungen); keine Eintragungen von fremder Hand.
Titelblatt: Titel mit schwarzer Tinte: *Phantasie für Orgel über den Choral: Alle Menschen müssen sterben.* | [rechts:] Max Reger op. 52 | N^o 1 | [mittig:] *Exemplar des Herrn Karl Straube*; – entsprechender Kopftitel.
Schenkungsvermerk: Auf S. 18 mit schwarzer Tinte: *Recht inniges Vergnügen, lieber Carl! Im Falle es beim Anhören dieses „Verbrechens“ Todte geben sollte, übernehme ich die Beerdigungskosten. Besten Gruß dein alter Organist Max Reger.*; – undatiert.
Bemerkungen: Kopftitel ohne Nummernzählung und Widmung.

Stichvorlage (SV), Zweitschrift

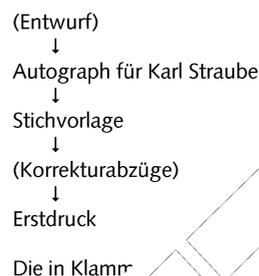
Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.389 (mit Opus 52 Nr. 2 und Nr. 3).
Notenpapier: Hochformat. Zwei Sorten 12-systemiges Notenpapier (jeweils ca. 34,9 x 27,6 cm). Titelblatt und leere Blätter: B. & S. No. 12½ für Klavier; Notentext: B. & S. No. 112 für Gesang & Klavier. 13 Blätter: Einzelblatt, 5 ineinandergelegte Doppelblätter mit entfernter letzter Doppelblatthälfte, 1 Doppelblatthälfte mit Reststeg (zu fol. 1 gehörend), 1 Doppelblatt (ehemaliger Schutzumschlag); Fadenheftung.
Inhalt: Titelblatt, 18 Seiten Notentext (paginiert), 6 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte; Verlag, Stechertheke: Blei-, Blau- und lila Stift, schwarzer sowie verschiedene Stempel.
Titelblatt: Sammeltitel für die Druckausgabe mit schwarzer Unterstreichungen mit roter und schwarzer Tinte: *Drei Phantasien für Orgel über die Chorale [sic] „Alle Menschen müssen sterben.“* | „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ | „Gott zu loben, bleibe meine Stimme.“ | *op. 52 | Verl. N^o 2989 a. München, Jos. Aibl Verlag.* | *Aufführungstragungen (V) Hand.*
Kopftitel: Auf S. 1 mit schwarzer Tinte: *Sr. Hochwürden Herrn Professor Dr. Julius Smend über den Choral: Alle Menschen müssen sterben.* | [rechts:] Max Reger | [mittig:] *Exemplar des Herrn Karl Straube*; – undatiert.
Schlussvermerk: Auf S. 18 mit schwarzer Tinte: *Recht inniges Vergnügen, lieber Carl! Im Falle es beim Anhören dieses „Verbrechens“ Todte geben sollte, übernehme ich die Beerdigungskosten. Besten Gruß dein alter Organist Max Reger.*; – undatiert.
Bemerkungen: Kopftitel ohne Nummernzählung und Widmung.

M 3,–. | *Eigenthum des Verlegers. Eingetragen in das Vereinsarchiv. | MÜNCHEN, JOS. AIBL VERLAG. | Copyright 1901 by Jos. Aibl Verlag. | Aufführungsrecht vorbehalten. | Oscar Brandstetter, Leipzig. Auf erster Notenseite oben: Sr. Hochwürden Herrn Professor Dr. JULIUS SMEND hochachtungsvollst zugeeignet. Übernahme durch die Universal Edition, Wien 1904, später Verlagsnummer 1247, Plattennummer zunächst wie Aibl, spätere Auflagen U. E. 1247. Copyright 1929 erneuert.*

Widmung:

Auflagen:

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quellen wurden Regers autographe Stichvorlage und Erstschrift herangezogen, die er Karl Straube geschenkt



II. LESARTEN

1. Kommentare

Takt 33–34: Die in der Erstschrift sind die ursprünglichen Vorlagen. Die Stichvorlage kürzte Reger die Dauer vor dem ersten System. Diese Inkonsequenz bleiben letztlich. Es wäre denkbar, dass Reger durch die Kürzung die Läufe im grundsätzlich schwächeren System wollte, während er diese Rückführung im Manual auf Zählzeit 3 eben nicht für nötig hielt. In Takt 34 wäre dann im Unterschied mit klinglich, sondern grifftechnisch bedingt.

Die Reger beim Einsatz des Choral (Zählzeit 3) beide Systeme versehen: Für die Nebenstimmen im II. Manual sind 4' vorgesehen, für den Choral im III. Manual (II. System) 16', was eine Stärkung des in der Regel schwächeren Werks der Stichvorlage (und folglich dem Erstdruck) entfielen diese Angabenteilung blieb.

Zählzeit 3, Pedal: Der Hinweis »(+ C II)« findet sich zwar lediglich in der Erstschrift. Da eine solche Koppelung aber auch in Stichvorlage und Erstdruck in Takt 63 wieder aufgehoben wird, müsste sie zuvor erfolgt gewesen sein. Auf die gleiche Strecke von der Hinzunahme der Koppel III in Takt 49 bis zur Koppel I in Takt 59 scheint Takt 51 ein etwas früher Zeitpunkt im Verlauf der Steigerung zu sein (»Piu mosso« in Takt 53 wäre eine denkbare Alternative); dieser ließe sich jedoch durch den Choraltext (»aus diesem Weltgetümmel in den schönen Gotteshimmel«) erklären.

Takt 81: Im II. System auf Zählzeit 2 sind in Erstschrift und Stichvorlage zwei gebundene Sechzehntel *d*¹ an zweiter und dritter Stelle notiert, jedoch ohne Überbindung von der ersten Sechzehntel her. Im Erstdruck wird diese Parallelität zum I. System aufgegeben, die Überbindung findet von der ersten zur zweiten Sechzehntel statt, das *d*¹ bei der dritten Sechzehntel entfällt; hierdurch ergibt sich die gleiche Struktur wie bei Zählzeit 3.

2. Lesartenverzeichnis

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1			ES mit dem Zusatz »assai« bei »Vivace«
1 ²		II	erste 32stel: ES ohne <i>d</i>
1 ²		II	2. Schlaghälfte: ES ohne 32stel-Balken
2		I	Crescendo-Gabel in ES nur bis zum Beginn der 3. 32stel-Figur
2 ¹		II	ES ohne <i>c</i>
2 ³		Pedal	ES ohne <i>fff</i>
2 ³⁻⁴		I/II	In SV und ED sind die Läufe jeweils als 32stel notiert, in ES lediglich der 2. im II. System; RWA folgt hinsichtlich der 64stel ES
2 ⁴		II	Achtel: ES zusätzlich mit <i>d</i>
3 ¹		II	3. Sechzehntel: ES ohne Haltebogen nach <i>cis</i> ¹
3 ¹⁻²		Pedal	ES ohne Phrasierungsbogen
3 ²		II	1. Sechzehntel: ES ohne <i>e</i> ¹ (aber mit Haltebogen hierzu)

3³ II ES irrtümlich mit 32stel-Pause
3³⁻⁴ II Synkope: ES e¹/e² statt fes¹/fes²
4²⁻³ II SV und ED ohne Phrasierungsbogen
4⁴ I Unterstimme: SV und ED ohne durchgehenden Balken; RWA folgt ES
5¹ Pedal ES mit 2 separaten Phrasierungsbögen (trotz durchgehendem Achtelbalken)
5⁴ I alle Quellen ohne Beginn des Phrasierungsbogens, der zu Zählzeit 1 von T. 6 führt
5⁴ Pedal ES ohne Koppelanweisung
6¹ I 1. Achtel: ES ohne Haltebogen nach g
6² II SV ohne Sechzehntelpause
6³ Pedal ES »più pp« statt ppp
7⁴ I ES Phrasierungsbogen bereits ab der 1. Achtel
7⁴ II zweite 32stel: ES eis¹ statt f¹
8² ED nur ppp; RWA folgt SV und ES
8⁴ Pedal ES mit Phrasierungsbogen
10² Pedal ES ohne Crescendo-Gabel
10³ II letzte 32stel: SV und ED ohne \downarrow vor b; RWA folgt ES
11² Pedal ES ohne Crescendo-Gabel
11³ I letzte 32stel: ED ohne Haltebogen fis²=ges²; RWA folgt SV und ES
11⁴ II ED mit Phrasierungsbogen bis zur Achtel der Oberstimme
12¹ II Ober- und Unterstimme: In ES sind die Schlaghälften ohne, in SV und ED mit verbindenden Balken notiert; RWA folgt hinsichtlich der Oberstimme ES
12¹ Pedal Unterstimme, letzte Triolensechzehntel: In SV und ED ist das Warn- \downarrow vor C in eckige Klammern gesetzt
12² II ES ohne Haltebogen nach c¹
12² II 2. Achtel: SV ohne Haltebogen nach as
12³ II 2. Schlaghälfte: ES mit Achtel d¹ (im Akkord) statt Sechzehnteln a-d¹
13² II 2. Achtel: ES ohne A
13² II/Pedal ES pppp statt ppp in II und Pedal, SV im Pedal
13³ I/II ES und SV nur ff, in ES für alle Systeme separat
14 I ES mit dem Hinweis »sempre legatissimo«
15³ II ES mit dem Hinweis »legatissimo«
15⁴ I Unterstimme, 2. Sechzehntel: alle Quellen Warn- \downarrow vor ges
18³ I/II ES Decrescendo-Gabel bereits auf der 2. Schlaghälfte v Zählzeit 2
19³ I ES und SV mit Sechzehntelpause
19³ I/II In ES beginnt die Crescendo-Gabel erst mit der 2. Hälfte Zählzeit 4, reicht aber wie in SV bis in T. 20
19³ Pedal ES ohne Crescendo-Gabel
20¹ II Unterstimme, 2. Schlaghälfte: ES ohne Se
21 Pedal ES ohne separate Decrescendo-Gabel u
22³ ES mit Decrescendo-Gabeln in I/II ab der im Pedal ab der letzten Sechzehntel, SV u. scendo-Gabel in I/II schon ab der letzten c Zählzeit 2
22³ I 1. Sechzehntel: In ES ist z¹ tierte Achtel es¹ notier
25¹⁻² Pedal ES mit unterbroche
25³ Pedal SV und ED ohne m.
26²⁻³ II Synkope: ES r
27² II SV ohne
33¹ II In ES
33¹ II letzte
33¹ Pedal
33²⁺⁴ I
33²⁻⁴ I/II
34¹ II
34¹ I
3⁴ I
3⁴ II
42⁻ II

44² II 2. Sechzehntel: ES und SV ohne \downarrow vor f (in ED als Kleinstich)
45 I/II In ES sind die Manualangaben jeweils um Registrieranweisungen ergänzt: »(8' 4')« im I. System, »(8' 4', 2', 16')« im II. System (s. o., Kommentare und Erläuterungen)
45¹ Pedal 3. Sechzehntel: ES eses statt d
45³ In SV und ED beginnt Un poco più mosso erst mit der 2. Sechzehntel (in SV wohl aus Platzgründen); RWA folgt ES
45³ I In ES und SV steht die Achtelpause der Unterstimme fälschlich nach statt unter der 1. Sechzehntel
45³⁻⁴⁶ I Beginn des Phrasierungsbogens zu T. 47 fehlt in SV¹ ED; RWA folgt ES
46 I In ES reicht die Crescendo-Gabel bis etwa zu¹ von Zählzeit 2
47¹⁻² I In ES reicht die Decrescendo-Gabel vor zur 2. Sechzehntel von Zählzeit 2, in¹ tel von Zählzeit 1 bis zur 2. Schlag¹ von der 2. Sechzehntel von Zählzeit 2
49¹⁻² I Unterstimme: ES endet m¹ d. h. die Synkope f¹ un¹ fehlen
49³⁻⁴ I Oberstimme: In F¹ notiert, das ar¹ auf 4¹ in Es¹ Sechzehntel
50³ I Unterstimme: SV ur¹ inmentare
51³ Pedal
51³⁻⁴ I
55³ I
55³ II
55⁴ II
56¹ I
56³ I
61 II
61³ I/II
62 II
62² I
62³ I
62³⁻⁴ Pedal
63¹⁻² II
63³⁻⁴ Pedal
66 Pedal
67
67³⁻⁷¹ II
68
69³ Pedal
69³⁻⁷⁰ I
71¹⁻²
71²
71³ I/II
71³ Pedal
71⁴ I
72⁴ II
73¹ I
73³ II
74⁴ I

18³⁻⁴ Pedal ES Halbe E mit anschließendem Vorschlag *Dis* (statt Viertel mit angebundener doppelt punktiertes Achtel und anschließender 32stel)

19¹⁻² Pedal ES Halbe E mit anschließendem Vorschlag *Dis* (wie T. 18)

19⁴ I ES mit »poco rit.« und anschließendem »a tempo« auf die 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1 in T. 20

20²⁻²² II ES ohne Phrasierungsbogen

20²⁻⁴ Pedal ES mit durchgehendem Phrasierungsbogen bis Taktende und Crescendo-Gabel bis Zählzeit 3

20³ II 2. Schlaghälfte: **SV** und **ED** fälschlich mit der Anweisung »(+ C III)«

20³⁻⁴ Pedal punktiertes Viertel: in **ES** als Achtel mit angebundener Viertel und ohne Koppelanweisung, Triller erst ab Zählzeit 4; **ES** und **SV** ohne *h* für die obere Trillernote

20⁴ II 1. Schlaghälfte: **ES** ohne Achtelpause

21 I/II **ES** mit Crescendo-Gabel etwa bis zur Synkope von Zählzeit 2, in **SV** und **ED** bis zur 2. Sechzehntel von Zählzeit 3

21-22 Pedal **ES** ohne Dynamik außer **pp** in T. 21; Phrasierungsbögen von der Achtel in Zählzeit 1 bis zur 1. Achtel von Zählzeit 3 (T. 21), von deren 2. Achtel bis Zählzeit 1 des folgenden Taktes sowie dort von Zählzeit 2 bis zur 1. Note von Zählzeit 3; keine Koppel- und Registrieranweisungen in T. 22

21⁴ II **ES** und **SV** ohne *h* für die obere Trillernote; **ES** nur mit einfachem Nachschlag *a*

22 II **ES** Phrasierungsbogen ab der 2. Sechzehntel von Zählzeit 1 bis zum Taktende anstatt der Phrasierungsbögen aus T. 20 (bis Zählzeit 2) bzw. zu T. 24 (ab Zählzeit 3)

22³ I **ES** mit den Hinweisen »(Tempo des Chorals) (Langsam!)« und »sempre III. Man.«

22⁴⁻²³ I/II In **ES** fehlt zwar der Beginn der Crescendo-Gabel, jedoch reicht sie in T. 23 bis etwa Mitte Zählzeit 2; in **ED** nur bis Ende T. 22; RWA folgt **SV**

23-24³ Pedal **ES** ohne Phrasierungsbögen

24 I **ES** Decrescendo-Gabel erst ab etwa Mitte von Zählzeit 2, Crescendo-Gabel ab Zählzeit 4

24³ Pedal **ES** Phrasierungsbogen erst ab Zählzeit 4

25¹ I **ES** Phrasierungsbogen aus T. 24 bis zur Sechzehntel *e*¹

25¹ II **ES** 1. Sechzehntel *gis* statt *as*

26¹ I 3. Sechzehntel: **ES** *g*¹ statt *gis*¹

26³ I **ES** **mf** statt **mp**

26⁴ I In **ES** beginnt die Decrescendo-Gabel erst in T. 27

26⁴ Pedal **ES** Phrasierungsbogen nur bis zur 1. Achtel

27¹ Pedal **ES** Phrasierungsbogen bis T. 28, Ende von Zählzeit 2

27⁴ I **ES** Triller ohne Bogen

27⁴ I/II Unterstimme, 2. Schlaghälfte: **ES** Achtel *fis*¹ punktiertes Sechzehntel mit 32stel *fis*^{1-e} bzw. *e*¹

28 Pedal **ES** Phrasierungsbogen aus T. 27 bis Ende Zählzeit 3

28² I **ES** Crescendo endet bereits auf Zählzeit 1 mit **f**

28³⁻²⁹ I **ES** ohne Phrasierungsbogen

29² II Oberstimme, 1. Schlaghälfte: **F** tel *gis-a* statt durchgehende Unterstimme: **ES** mit *Ac*¹ in *H* /*dis*, *H* übergebunden von der 2. Sechzehntel

29³ II 1. Achtel: **ES** ohne *h*

29³ Pedal **ES** mit punktiertes

29³ Pedal **ES** ohne *D*

29³⁻³⁰ Pedal **ES** ohne *Pl*.

30 I **ES** Decrescendo

30² II Ur... hälfte Achtel *H* mit

31¹ Pedal

31³ II ... folgende Sechzehntel

31³ ... bogen bis zur 1. Achtel von

32⁴ ... rieranweisungen

32 ... isung

... anweisung und Phrasierungsbögen

... erungsbögen

... escendo zu **mp** (vgl. I); bei Zählzeit 4 dann keine

... anweisung

... tel: **ED** ohne Haltebogen nach *fis*¹; RWA folgt **SV** und **ES**

... 1. Schlaghälfte: **ES** ohne Punktierung

... **ES** ohne Dynamikanweisung

3... **ES** ohne Crescendo-Gabel

35⁴ 4. Sechzehntel: **ES** *cis*² statt *c*²

35⁴⁻³ **ES** ohne Decrescendo-Gabel

36¹ I 1. Sechzehntel: **ES** *cis*² (übergebunden aus T. 35) statt *c*²

36¹ I 4. Sechzehntel: **ES** ohne **mf**

36² I/II **ES** »sempre **f** e poco a poco crescendo«

36² II **ES** ohne Manualanweisung

36² II **ES** mit Phrasierungsbogen, der jedoch in T. 37 (Zeilenbruch) nicht fortgeführt wird (vgl. I)

36² Pedal **ES** **f**

37¹ Pedal 2. Sechzehntel: **ES** mit Phrasierungsbogen bis zu Zählzeit 1 von T. 38

38¹ I **ES** »più **f**« statt **f**

38¹ I Unterstimme, 1. Achtel: **ES** ohne *fis*

38⁴ I 2. Achtel: **ES** ohne Haltebogen nach *fis*¹

39² I **ES** »sempre **f**« sowie Neuansatz des Phrasierungsbogen Unterstimme, punktiertes Achtel: **ES** und **SV** ohne *h* nach *fis*¹; **ES** zudem mit zusätzlichem Balken

39⁴ I 4. Sechzehntel, was der Punktierung von *f*¹

40 Pedal **ES** mit abweichender Phrasierung, ohne Koppelanweisung

40² I **ES** ohne *più* **f**

40² II **ES** ohne Registrieranweisung

40³ I 2. Achtel: **ES** und **SV** ohne *h* gefügt

41 I **ES** Crescendo-Anweisung

41 Pedal **ES** ohne Dynamik- und Registrieranweisung

41²⁻³ II **ES** ohne Phrasierungsbogen

41³ I 32stel: **ES** Neuansatz des Phrasierungsbogens

42² I Unterstimme, 1. Achtel: **ES** ohne *h*; RWA folgt

43¹ II 3. Sechzehntel: **ES** ohne *h*

43¹ Pedal **ES** ohne *h* bis Ende von

43³ I ... fälschlich nach *e*¹ (zu

43⁴⁻⁴⁴ Pedal ... timm., ... id **SV** *h*¹ statt *fis*¹

44² I ... timme, ... **ED** fälschlicher Haltebogen

44⁴ I ... timme, ... **ED** fälschlicher Haltebogen

45³ I ... als Achtel

... *cis*¹

... Haltebogen nach *gis* (vgl. T. 46¹)

... dem Phrasierungsbogen ab der 2. Achtel (vgl. 46)

... ne: **ES** ohne *gis*, *cis*¹ als Achtel; **ES** und **SV** mit Achtel

... auf 2. Schlaghälfte

... Phrasierungsbogen aus T. 45 nur bis zur 1. Sechzehntel

... Zählzeit 1

... ohne Manualanweisung

2. Schlaghälfte: **ES** Sechzehntel *F-As* statt Achtel *F*

48 **ES** ohne Phrasierungsbogen aus T. 48, neuer Bogen ab Zählzeit 3 (mit Beginn des Chorals)

49 Pedal Unterstimme, 2. Schlaghälfte, 2. Sechzehntel: **ES** *d* statt *fis*

49¹ II **ES** Phrasierungsbogen bis zur letzten Sechzehntel der 1. Schlaghälfte und ab der 2. Schlaghälfte

49² II Oberstimme, 2. Schlaghälfte, Sechzehntel: **ES** lediglich Achtel *dis*¹; **SV** und **ED** ohne *h* vor *h* (2. Sechzehntel)

49³ I 1. Triolenachtel: **ES** ohne *h* vor *e*¹

49³ I **ES** mit anderer Stimmenführung: unten durchgängige Triolen *h-cis*^{1-h=h-his-cis}¹, in der Mitte auf der 2. Schlaghälfte *fis*^{1-gis}^{1-eis}¹

49³ Pedal alle Quellen ohne *h* vor *E*

50¹ I Mittelstimme, 1. Triolenachtel: **ES** *h*¹ statt *gis*¹, fälschlich als Viertel (nicht korrigiert)

50⁴ I 1. Triolenachtel: **ES** mit zusätzlichem *h*; *a* nicht als Viertel, sondern als 3 Triolenachtel, nach der 2. aber ohne Haltebogen

51⁴ I 2. Triolenachtel: **ED** irrtümlich mit zusätzlichem *fis*; RWA folgt **SV** und **ES**

52 I/II **ES** ohne Dynamik- und Registrieranweisung

54-55 I/II **ES** mit dem Hinweis »sempre II. Man. e **ff** (8', 4', 2', 16')«

54⁴ I Unterstimme, 1. Triolenachtel: **ES** *dis*¹ statt *fis*¹

54⁴ II Oberstimme, 1. Triolenachtel: **ES** *h* statt *dis*¹

54⁴ I/II **ES** ohne Koppelanweisung

55 **ES** wohl versehentlich ohne Crescendo-Anweisung (in T. 56 fortgeführt)

55² I 3. Triolenachtel: **ES** ohne Haltebogen nach *e*¹

55³ II 3. Triolenachtel: **ES** ohne Haltebogen nach *e*¹

56¹ II Oberstimme: **ES** Triolenachtel *cis*¹ und Triolenachtel *ais* statt Triolenachtel *cis*^{1-h-cis}¹; 2. Triolenachtel in **SV** *fis* statt *h*

56² Pedal **ES** ohne Phrasierungsbogen

56⁴ Pedal **ES** und **SV** Trillernachschlag *cis-dis* statt *cisis-dis*

57¹ II Oberstimme: In **ES** folgt auf das übergebundene *fis*¹ lediglich eine (Triolen-)Achtel *h* ohne Haltebogen

57² **ES** **fff** bereits als Endpunkt des Crescendos aus T. 56

57² Pedal **ES** ohne Phrasierungsbogen

160 ³	I	Unterstimme, 4. Sechzehntel: SV und ED ohne Haltebogen nach <i>fis</i> ¹ ; RWA folgt ES
160 ⁴	I	Oberstimme: ES ohne Haltebogen nach <i>h</i> ¹
160 ⁴	I	Unterstimme: ES <i>fis</i> ¹ - <i>dis</i> ¹ - <i>gis</i> ¹ - <i>dis</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ - <i>a</i> ¹ - <i>gis</i> ¹ - <i>a</i> ¹
161 ¹	I	Oberstimme: ES mit irrümlicher Halbe <i>h</i> ¹ statt punktierter Viertel
161 ³	Pedal	1. Schlaghälfte: ES Achtel <i>e</i> statt Sechzehnteln <i>e-H</i>
163 ¹⁻²	I	Unterstimme: ES und SV ohne Viertel und angebundene Sechzehntel <i>fis</i> ¹
163 ²	I	Unterstimme, 4. Sechzehntel: ED ohne Stimmführungslinie ins II. System; RWA folgt SV und ES
164 ²	II	SV ohne Manualanweisung
164 ²	Pedal	ES Achtel gebalkt, ursprünglich <i>h</i> als 1. Achtel (abgetupft, Korrektur nicht vollständig ausgeführt)
164 ³	I	Unterstimme: ES Viertel <i>h</i> ¹ , 2. Schlaghälfte ohne <i>dis</i> ²
164 ⁴	Pedal	3. Sechzehntel: ES <i>a</i> statt <i>ais</i>
165 ²	I	Unterstimme, 4. Sechzehntel: ES ohne Haltebogen nach <i>gis</i> ¹
165 ⁴	I	Unterstimme: ES mit Sechzehnteln <i>fis</i> ¹ - <i>dis</i> ¹ - <i>cis</i> ¹ - <i>dis</i> ¹ statt Viertel <i>dis</i> ¹ (abgetupft, Korrektur nicht vollständig ausgeführt)
165 ⁴	I/II	In SV und ED steht <i>ben legato</i> erst in T. 166 (wegen Seitenwechsel in SV)
165 ⁴	II	ES ohne Achtel <i>fis-dis</i>
167 ³	I/II	Viertel: ES ohne Haltebogen nach <i>cis</i> ² bzw. <i>cis</i> ¹
168 ¹	I	ES mit Haltebogen nach <i>gis</i> ¹
168 ¹⁻²	I	Mittelstimme: ES lediglich Halbe <i>dis</i> ² mit Warn-# (ohne Kontrapunkt zum Choral)
168 ¹⁻²	II	Außenstimmen: ES lediglich Halbe <i>dis/dis</i> ¹ mit Warn-# (ohne Kontrapunkt zum Choral)
168 ¹⁻²	Pedal	ES ohne Unterstimme
168 ²	Pedal	ES <i>Gis-His-A-His</i> statt <i>Gis-fisis-gis-Gis</i>
169	II	SV ohne Fortsetzung des Phrasierungsbogens aus T. 168 (Zeilenumbruch)
169 ⁴	II	alle Quellen Triller ohne Bogen
170 ¹⁻³	I/II	ES ohne Triller und Nachschlag
170 ¹⁻³	II	In ES stehen noch 3 ursprünglich notierte <i>Cis</i> (abgetupft, Korrektur nicht vollständig ausgeführt)
170 ²	II	ES ohne <i>h</i>
170 ²	Pedal	ES Sechzehntel <i>Eis-Gis-Fis-Gis</i> statt Achteln <i>Fis-Eis</i>
170 ⁴	I	ES Viertel <i>dis</i> ² mit Haltebogen zu T. 171 statt Achteln <i>di-dis</i> ² / <i>fis</i> ² (ohne Haltebögen)
170 ⁴	II	ES Viertel <i>fis/(a)/dis</i> ¹ / <i>fis</i> ¹ mit Haltebögen statt Achteln <i>dis</i> ¹ / <i>fis</i> ¹ ohne Haltebögen
171	II	ES akkordisch, teils mit Haltebögen: Viertel <i>fis-eis/gis/cis</i> ¹ / <i>eis</i> ¹ - <i>fis/cis</i> ¹ / <i>fis</i> ¹ - <i>fis/h/dis</i> ¹ / <i>fis</i> ¹
171 ¹	I	Oberstimme: alle Quellen ohne Akzent
171 ¹	I	Mittelstimme: ES mit übergebundener \ <i>dis</i> ² / <i>fis</i> ² und Sechzehnteln <i>cis</i> ² / <i>eis</i> ² - <i>his</i> ¹
171 ¹	Pedal	ES Sechzehntel <i>Cis-Dis-Cis-cis</i> statt 2 Sec. Achtel <i>Cis-His-Cis</i>
171 ²	Pedal	ES Achtel gebalkt (irrümlich)
171 ³⁻⁴	I	Unterstimme: ES Viertel <i>cis</i> ¹ statt Achteln <i>cis</i> ² - <i>cis</i> ² - <i>cis</i> ²
171 ⁴	I	Unterstimme, 1. Sechzehntel <i>cis</i> ¹
172 ¹	I	ES »ritenuto molto«
172 ⁴	I	In ES ist die <i>S</i>
173 ¹	I	In ES wurde zusätzlich
173 ¹	Pedal	ES Sechzehntel <i>cis</i> ¹
173 ²⁻⁴	II	ES ol.
173 ²⁻⁴	Pedal	ES ol.
173 ⁴	I	
173 ⁴	II	ne Achtel <i>dis/dis</i> ¹ - <i>gis</i> ,
174 ¹	I/II	2 bzw. (<i>cis</i> /) <i>e/gis/cis</i> ¹ / <i>e</i> ¹ (abgetupft, Korrektur nicht vollständig ausgeführt), ohne Un-
17		<i>h</i> ² Lage (mit <i>dis</i> ¹ / <i>fis</i> ¹ - <i>e</i> ¹ / <i>gis</i> ¹ statt <i>H/dis</i> Bindungen von Zählzeit 3 zu 4 <i>e ais</i> ¹ bzw. <i>ais</i> <i>ais</i> ¹ bzw. <i>ais</i> (vgl. Zählzeit 3) ebogen nach <i>e</i> ² haltebogen nach <i>gis</i> zusätzlichem <i>e</i> ¹ (abgetupft, Korrektur nicht vollständig ausgeführt) <i>S</i> ohne Haltebogen nach <i>h</i> ES ohne <i>d</i> ² und ohne Haltebogen nach <i>g</i> ² ES ohne Haltebögen nach <i>g</i> und <i>g</i> ¹ ES mit stehen gebliebener Halben <i>gis</i> (Rasur nicht ausgeführt)

Choralphantasie »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!« op. 52 Nr. 3

Komponiert in Weiden, September/Oktober 1900.

I. QUELLEN

Autograph für Karl Straube, Erstschrift (**ES**)

Besitzer:	Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 100
Notenpapier:	Hochformat. 12-systemiges Notenpapier: B. & S. Gesang & Klavier. (ca. 34,9 x 27,6 cm). 5 in 2 Doppelblätter mit Fadenheftung.
Inhalt:	18 Seiten Notentext (paginiert), 2 leere Seiten
Schreibmittel:	Reger: schwarze und rote Tinte (rot vermerkt); keine Eintragungen vor
Kopftitel:	Auf S. 1 mit schwarzer Tinte: <i>Choral: Halleluja! Gott zu </i> I [rechts:] <i>Max Reger</i> Schenkungsvermerk <i>ist Eigentum des </i> [mittig:] <i>Weider</i>
Schenkungsvermerk:	Auf S. 18 mit <i>Eigentum</i>
Bemerkungen:	In der P... bliche... Phrasie-... Choraltext ist in... wiedergegeben... vollständig ab, die... weise sehr nachlässig... ische Rhythmen werden... Ende zunehmend skizzen-... vor Schluss) mit dem Vermerk... Tinte, über dem Schenkungs-... ch <u>rein</u> ins Druckexemplar kompo-
Titelblatt:	Sammeltitel entsprechend der Nr. 1, jedoch durch Unterstreichungen die Nr. 3 hervorgehoben.
Kopftitel:	Auf S. 1, schwarze Tinte, zum Teil mit roter und schwarzer Tinte unterstrichen: <i>Herrn Friedrich L. Schnackenberg hochachtungsvollst zugeeignet. Phantasie für Orgel über den Choral: „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!“ </i> [rechts:] <i>Max Reger op 52 Nr 3.</i>
Schlussvermerk:	Auf S. 18 mit schwarzer Tinte: <i>Max Reger</i> ; – undatiert.
Bemerkungen:	Choraltext mit schwarzer Tinte; das Manuskript enthält einige Rasuren.

Erstdruck (ED)

Verlag:	Jos. Aibl Verlag, München, Juni 1901, Verlags- und Plattennummer 2989c.
Format:	Hochformat (4°).
Inhalt:	Titelblatt mit Farblithografie, Notentext S. 3–21.
Titelblatt:	Sammeltitel wie Opus 52 Nr. 1.
Widmung:	Auf erster Notenseite oben: <i>Herrn FRIEDRICH L. SCHNACKENBERG hochachtungsvollst zugeeignet.</i>
Auflagen:	Übernahme durch die Universal Edition, Wien 1904, später Verlagsnummer 1249, Plattennummer zunächst wie Aibl, spätere Auflagen U. E. 1249. Copyright 1929 erneuert.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quellen wurden Regers autographe Stichvorlage und auch die allerdings nicht fertiggestellte Erstschrift herangezogen, die er Karl

Straube geschenkt hatte (siehe dazu oben sowie *Einleitung, Entstehung und Drucklegung*).



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 15–16: Beim Beginn des Chorals im Pedal hatte Reger in der Erstschrift zunächst die Worte »Sollt ich Gott« notiert, diese jedoch gestrichen bzw. überschrieben. Ob er damit möglicherweise einen anderen Choral meinte, ist unklar.

Takt 67, Fermaten: In der Erstschrift erscheint der Hinweis (»kurz«) im II. System und dem Pedal, in Stichvorlage und Erstdruck im I. System und dem Pedal. Da die Dauer der Fermaten in I. System und Pedal wesentlich von derjenigen im II. System abhängt (wenngleich hier durch die Triolensechzehntel eine gewisse Kürze ohnehin angebracht scheint), wurde dieser Hinweis unter Rückgriff auf die Erstschrift ergänzt.

Takt 75: Keine der bekannten möglichen Textquellen (siehe *Zur Edition der Orgelwerke*, S. XIV) des Chorals enthält das Strophenende »Der Gottlosen Wege er / kehret in des Todes Nacht«, das auch nicht dem Reimschema des Chorals entspricht. Unübersehbar ist dagegen sein Bezug auf den Wortlaut des der Choraldichtung zugrunde liegenden Psalms 146 (auf den in den Quellen verwiesen ist) in der Luther'schen Übersetzung: »Der Herr [...] kehret zurück den Weg der Gottlosen.«² Denkbar ist, dass es sich hier um eine bewusste »Rückdichtung« Regers auf Grundlage des Psalmtextes handelt, die möglicherweise inhaltlich motiviert ist: Zusammen mit der Umstellung der originalen 6. und 7. Strophe in der Choralphantasie und dem allgemeineren Postulat der Liebe Gottes für »die Seinen« (statt eingrenzend »die Frommen«) ergibt sich eine insofern gewandelte Aussage, als beide Strophen nun in ein allen Menschen (und ausdrücklich auch den »Gottlosen«) gegebenes Heilsversprechen münden.

Takt 96, Phrasierungsbogen: Die Phrasierung des Themas mit »in e' sammenlaufenden Bögen« (Hugo Riemann, *Vademecum der Phi* 1918, S. 2) behält Reger in der vorliegenden Fuge konsequent bei. Wie diese Darstellung war, zeigt eine Anmerkung für den Stecher auf S. 100 der Stichvorlage: »Bitte alle [Bögen] genauestens so stechen! M. R. ...«. Das Zeichen ist von Hugo Riemann übernommen, in dessen System ... Note trotz des Bogenendes« (ebda.) anzeigt.

Takt 130: Zählzeit 2 im II. System ist in allen ... notiert. In der Erstschrift folgen auf eine Ser... d', wobei fis zusätzlich mit einem Viertel... lich eine Viertel gemeint sein sollte, ist... dest im Verhältnis zum I. System a'... Verhältnis zum Pedal jedoch pas... aufsteigende Figur endet mit eine... tiert; die starke Reibung mi... hälftelie also bestef... den gleichen... statt. Vermutlich... genden Ausgabe ist

2. Lesarten

3
3 4
Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
akkord f/b/d'/f' (Viertel) wie Zählzeit 2 (abge-
struktur nicht vollständig ausgeführt)
zehntel: ES mit einem überzähligen Haltebogen
; Rasur nicht ausgeführt)
...elstimmen, 1. Achtel: ES g²/b² statt a²/c² (abgetupft, Kor-
rektur nicht vollständig ausgeführt), als Viertel notiert
2. Achtel: ES b² und b statt h² und h (½ wohl vergessen)
1. Achtel: ES g/b/d'/fis¹/g¹ statt a/c'/d'/fis¹/a¹ (abgetupft,
Korrektur nicht vollständig ausgeführt); zudem ohne Halte-
bogen nach d'

4 ¹	II	1. Achtel: ES ohne Haltebogen nach c ¹
4 ⁴	Pedal	Achtel: ES e (statt h)
5 ⁴	I	Unterstimme, 2. Achtel: in ES ursprünglich hier notiertes d ¹ (mit Haltebogen) wurde nicht rasiert
5 ⁴	II	2. Achtel: ES Haltebogen nach d ¹ (vgl. T. 6 ¹)
6 ¹	I	Unterstimme, 1. Achtel: ES ohne Haltebogen zum II. System
6 ¹	II	1. Achtel: ES d ¹ (aus T. 5 übergebunden) statt dis ¹
6 ³⁻⁴	II	SV ohne Phrasierungsbogen
6 ⁴	I	Sechzehntel: ES mit zusätzlichem a[s] ¹
7 ¹	II	Sechzehntel: ES ohne Haltebögen
7 ⁴	II	2. Achtel: In SV erscheint der Haltebogen nach c ¹ ers ^t ginn von T. 8 (Seitenwechsel)
8 ³	Pedal	SV Punktierung fehlt
8 ⁴	I	2. Schlaghälfte: ES mit 32stel-Pause und 64s ^t mit 64stel-Pause und 64steln
10 ¹	II	ES Sextolen-Aufgang fehlt (Korrektur n ^t)
11 ¹	I	3. Triolensechzehntel: SV ohne Halte...
11 ¹	I	6. Triolensechzehntel: ES ohne Ha ¹
11 ³	II	2. Achtel: ES c ¹ statt cis ¹
12 ¹	I	2. Triolensechzehntel: ES zu ^c
12 ²	I	3. Triolensechzehntel: ES ...
13 ²	I	6. Triolensechzehntel: ...
14 ¹	I	2. und 4. Triolensech...
14 ¹	I	6. Triolensechzeh...
14 ¹	II	6. Triolensech...
14 ²	II	(Rasur nicht... Unterstir... tel i... umlicher
14 ²	II	Vierte ¹ ... hin... ation vor-
14 ²	II	... gefe...
14 ³	II	... isäl... nem c ²
14 ³	II	... or a...
14 ⁴	I	... s-... chem a ¹
14 ⁴	I	... ätzlic... is
15 ²	I	... als Trio... t als Achtel, ES und SV als
15 ³	I	... ehntel, nicht auch als Achtel
15 ³	I	... ssel geplanter Akkord stehen geblie-
15 ³	I	... geführt)
15 ³	I	... s tiefster Note, aber ohne # vor fis ¹ (2. Ach-
15 ³	I	... n ohne Haltebogen nach d ¹ (1. Achtel)
15 ³	I	... glicher Textbeginn »Sollt ich Gott« gestrichen bzw.
15 ³	I	... ben (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
15 ³	I	... nme: In ES sind die beiden Achtel h ¹ (mit Haltebogen)
15 ³	I	... richen (vgl. II. System)
15 ³	I	... berstimme, Achtel: ES ohne # vor g ²
15 ³	I	ES beide Achtel zusätzlich mit gebundenem h ¹ (im I. System gestrichen) sowie Haltebogen zu T. 16 (I. System); außerdem mit fälschlichem Haltebogen nach h (zu T. 16)
15 ³	I	Unterstimme, 2. Achtel: ES mit zusätzlichem d ¹ (vgl. II; Rasur nicht ausgeführt)
15 ³	I	Oberstimme: ES ohne Achtelpause
15 ³	I	6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach g
15 ³	I	5. Triolensechzehntel: ES ais statt fis
15 ³	I	Oberstimme, 2. Triolensechzehntel: ES fis ¹ statt d ¹
15 ³	I	Oberstimme, 3. Triolensechzehntel: ES mit Haltebogen nach g ¹
15 ³	I	Oberstimme: ES g ¹ statt gis ¹ (aus T. 17 übergebunden; Haltebogen abgetupft, aber nicht rasiert)
15 ³	I	ES cis ² -h ¹ mit separatem Hals und Balken (Rasur nicht ausgeführt)
15 ³	I	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: ES mit ursprünglichen Sechzehnteln cis ² -e ² (Rasur nicht ausgeführt)
15 ³	I	ES mit ursprünglicher Viertel e ² (Rasur nicht ausgeführt)
15 ³	I	ES gebundene Achtel e ¹ /g ¹ (statt 1 Viertel), 2. Achtel mit fälschlichem Hals nach oben
15 ³	I	3. Triolensechzehntel: ES c ¹ statt a
15 ³	I	2. Achtel: ES ohne h, SV h mit zusätzlichem Hals zur Unterstimme
15 ³	I	2. Schlaghälfte: ES mit Triolenachtel fis ² /a ² und Triolensechzehntel e ² /g ² statt 1 Achtel fis ² /a ² (Korrektur nicht ausgeführt)
15 ³	I/II	SV und ED mit den Hinweisen »sempre II. Man.« bzw. »sempre I. Man.«
15 ³	I	ES eine Oktave tiefer
15 ³	II	6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebögen
15 ³	I	6. Triolensechzehntel: ES ohne beide Haltebögen, ED ohne Haltebogen nach h ² ; RWA folgt SV
15 ³	II	2. Schlaghälfte: ES nur Achtel e ¹ /g ¹ statt Triolenachtel mit -sechzehntel d ¹ (/g ¹), SV und ED g ¹ nur als Triolenachtel, aber mit Haltebogen zu Zählzeit 4
15 ³	Pedal	In ES ist ein irrtümliches E stehen geblieben
15 ³	II	Oberstimme: ES e ¹ statt g ¹ (in SV über Rasur)

25³ II Oberstimme: ES irrtümlich Viertelpause statt Achtelpause
 25⁴ II 2. Schlaghälfte: ES ohne Achtel *cis*¹
 26² II Unterstimme, 3. Triolensechzehntel: SV ohne Haltebogen nach *g*
 27² II 1. Triolensechzehntel: In ES ist ein ursprüngliches *h* stehen geblieben (Rasur nicht ausgeführt)
 30¹ I 3. + 4. Sechzehntel: ES *c*¹-*a* statt *a-c*¹; SV diastematisch ebenfalls *c*¹-*a*, jedoch fehlt beim *a* die notwendige 1. Hilfslinie
 30⁴ I Viertel: ES zusätzlich *a*¹ (Korrektur nicht ausgeführt)
 30⁴ I 2. Sechzehntel: in ES = irrtümlich vor *e*¹ statt vor *f*¹
 31² I Unterstimme: ES Viertelpause, also ohne Sechzehntel *a*
 32¹ Pedal In ES ist ein ursprüngliches *a* stehen geblieben
 32² I 3. Sechzehntel: ES *c*² statt *a*¹ mit Haltebogen
 32³ I 1. Sechzehntel: ES *h*¹ statt *a*¹
 32³ I Unterstimme: ES *e*¹ statt *a* mit Haltebogen
 32⁴ I Unterstimme, 4. Sechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *e*¹
 33¹ I Oberstimme, 2. Sechzehntel: ES *gis*¹ statt *c*²
 33¹ I Unterstimme: ES Achtelpause und 2 Sechzehntel *e*¹-*f*¹ statt punktierter Achtel *e*¹ und Sechzehntel *f*¹
 33² I 2. Schlaghälfte: ES ohne Haltebögen nach *g*¹ und *e*¹
 33³ I Unterstimme, Achtel: ES ohne Haltebogen nach *d*¹
 34¹ Pedal ES *a* statt *g*
 34⁴ I Oberstimme, 2. Achtel: SV und ED ohne = vor *c*² (Zeilen- umbruch)
 35¹ Pedal ES *fis* statt *dis*
 35⁴ I In SV beginnt der Phrasierungsbogen bereits vor Zählzeit 4
 35⁴ I Unterstimme, Synkope: ES irrtümlich Sechzehntel statt Achtel *h* (Balken stehen geblieben)
 37¹ I Unterstimme, 2. Schlaghälfte: ES irrtümlich Sechzehntel statt Achtel *fis*¹
 37² I Oberstimme: ES und SV Achtel *fis*¹ statt Sechzehnteln *fis*¹-*e*¹
 37⁴ Pedal ES *e-c* statt *c-c*
 38¹ I Unterstimme, 2. Schlaghälfte: ES und SV Achtel *d*¹ statt Sechzehnteln *d*¹-*fis*¹
 38³ I Unterstimme, 2. Sechzehntel: ES ohne = vor *g*¹
 40² I Schlagmitte: ES ohne Triolenviertel *h*¹
 41² I Oberstimme: ES *fis*² statt *d*²
 41² I Unterstimme: ES *a*¹/*c*²-*h*¹/*d*²-*a*¹/*c*² statt *a*¹/*c*²-*fis*¹/*c*²-*f*¹/*h*¹
 41² Pedal ES Triolenviertel + -achtel *Fis-D* statt Achteltriole *Fis-D-G*
 41³ I Unterstimme, 1. Triolenachtel: ES ohne = vor *g*¹
 42¹ I Unterstimme, 1. Triolenachtel: ES und SV *a*¹ statt *e*¹
 42¹ I 3. Triolenachtel: In ES Viertel *e*² statt Triolenviertel und -ac *e*²-*cis*²
 42³ I 2. Triolenachtel: ES *fis*²/*a*² statt *c*²/*fis*²
 42⁴ I 3. Triolenachtel: In SV erscheint der Halte- in T. 43 (Seitenwechsel)
 43¹ I Unterstimme, Triolenachtel: ES ohne Hals
 43² I Unterstimme, Triolenachtel: ES *a*¹/*c*² statt *h*¹
 43³ I Unterstimme, 1. Triolenachtel: ES ohne *g*¹
 44² I Unterstimme: ES ohne Haltebogen nach *g*¹
 44⁴ I Oberstimme: ES ohne Hals
 44⁴ I 2. Triolenachtel: ES *g*¹
 45¹ I 1. Triolenachtel: ES
 45¹ I 3. Triolenachtel: ES
 45² I Oberstimme:
 45² I zuordnen
 45² I In ES *d*²
 45³ I 3. Triolenachtel:
 45³ I 2. Triolenachtel:
 45³ I 2. Triolenachtel:
 45³ I 2. Triolenachtel:
 45⁴ I 2. Triolenachtel:
 45⁴ I 2. Triolenachtel:
 45⁴ I 2. Triolenachtel:
 45⁴ I 2. Triolenachtel:
 46² I/P Pec In ES *dis* statt Achteltriole *d-G-f*
 46³ I 2. Triolenachtel: ES ohne Haltebogen nach *c*²
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES ohne Haltebogen nach *e*²
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES ohne Haltebogen nach *dis*²
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES zusätzlich *fis*¹ (wohl stehen geblieben)
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES zusätzlich *fis*¹ (Korrektur nicht ausgeführt)
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES zusätzlich *fis*¹ (wohl stehen geblieben)
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES zusätzlich *fis*¹ (wohl stehen geblieben)
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES zusätzlich Hals zu *d*²; kein Haltebogen nach *d*²
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES ohne Haltebögen
 47¹ I 2. + 3. Triolenachtel: ES *c*²/*e*²-*h*¹/*d*² statt *g*¹/*h*¹-*c*²/*e*²; *e*² in ES auch als Triolenviertel mit Haltebogen zu Zählzeit 3
 47¹ I 3. Triolenachtel: ES *h*¹ statt *c*²
 47¹ I Viertel: ES ohne Haltebogen nach *h*¹
 47¹ I 2. Triolenachtel: ES fälschlich *gis*¹ statt *fis*¹ (Korrektur nicht ausgeführt)

52¹ Text In ES ist zwar »4.« notiert, weiterhin jedoch kein Choraltext
 52² I Unterstimme: ES punktierte Achtel *h* und Sechzehntel *f*¹ statt 1 Viertel *h*; *h* in ES mit zusätzlichem Hals zur Viertel der Oberstimme
 52² II ES Viertel *g* statt punktierter Achtel *g* mit Sechzehntel *f*¹ (vgl. I. System)
 52³ I 1. Sechzehntel: ES *e*¹ statt *c*¹
 52³ II 1. Achtel: ES *c*¹ statt *e*¹
 53¹ I 4. Sechzehntel: SV und ED ohne Haltebogen nach *h*¹; RWA folgt ES
 53³ I 4. Sechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *g*¹
 53³ Pedal ES Viertel *A* statt Achteln *a-A* sowie wohl *h*¹ (Rasur nicht ausgeführt)
 54² I ES ohne Triller
 54⁴ I 2. Schlaghälfte: ES mit ursprünglich *r* ausgeführt
 55² II 3. Sechzehntel: ES und SV *d*¹ statt *h*¹
 55³ I ES ohne Haltebogen nach *g*¹
 56¹ I Unterstimme: ES *g*¹-*fis*¹-*p*¹
 56¹⁻² II Unterstimme: ES Viertel
 56²⁻³ II ES ohne *e*¹ (*c*¹ als pause auf Zählzeit
 56³ Pedal ES Viertel *f* statt *a*
 56⁴ II Unterstimme
 57¹⁻² II Oberstimme
 57¹ Pedal 3. Triolenachtel: ES
 57³ I 3. Triolenachtel: ES
 57³⁻⁴ II 3. Triolenachtel: ES
 58² II 3. Triolenachtel: ES
 58⁴ I 3. Triolenachtel: ES
 60¹ I 3. Triolenachtel: ES
 61⁴ II 2. Triolenachtel: ES
 62¹⁻² II Unterstimme, Synkope: ES mit Achteln *h-h* statt 1 Viertel, jedoch ohne Haltebogen
 63¹ II Oberstimme, 1. Achtel: ES zusätzlich mit ursprünglichem *g*¹
 63¹ II Unterstimme, 6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *e*¹
 63¹ Pedal 2. Achtel: ES zusätzlich mit ursprünglichem *A*
 63³ Pedal 4. Triolensechzehntel: ES zusätzlich mit ursprünglichem *G*
 63⁴ I Achtel: ES ohne *d*²
 63⁴ II 1. Achtel: ES *a* statt *b*; mit zusätzlichem Hals nach oben
 64¹⁻² I Außenstimmen: ES mit Viertel und (angebundener) Achtel statt punktierter Viertel, wobei der Haltebogen für *g*¹ fehlt
 64¹⁻² II Oberstimme, Synkope: ES mit Achteln ohne Haltebogen
 64² II 6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *a*
 64³ I 2. Schlaghälfte: ES Achtel *g*¹/*h*¹ statt Triolenachtel mit -sechzehntel *g*¹/*h*¹=*f*¹/*h*¹
 64³ II 2. Schlaghälfte: alle Quellen *b* (= wohl vergessen)
 64⁴ I ES mit Achtel statt Viertel *e*¹ (als Unterstimme notiert)
 64⁴ II 1. Triolensechzehntel: ES mit Haltebogen zu T. 65
 65¹ II 6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *g*
 65² I ES mit Viertel statt Achtel *e*¹ (als Oberstimme notiert)
 65² I 2. Achtel: ES ohne Haltebögen
 65² II 6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *f*
 65⁴ I 2. Achtel: ES Haltebogen nach *a*¹ erst in T. 66 (Seitenwechsel)
 65⁴ II 6. Triolensechzehntel: ES Haltebogen nach *a* erst in T. 66 (Seitenwechsel)
 66² I 1. Achtel: ES mit zusätzlichem *e*¹, aber ohne Haltebogen nach *g*¹
 66² II 6. Triolensechzehntel: ES ohne Haltebogen nach *g*
 66³ I Unterstimme: ES Achtel *g*¹ mit nachfolgender Viertel *fis*¹ (ursprünglicher Achtelbalken nicht rasiert)

PROBE-PARTITUR

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